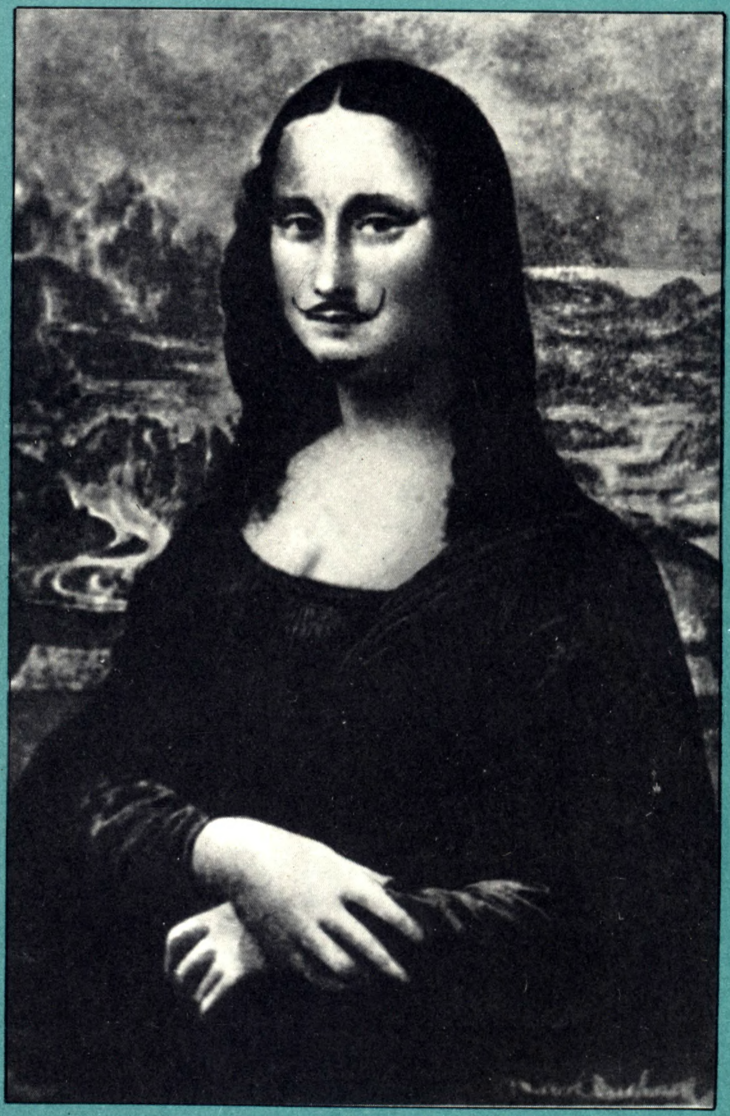
ИМПЕРИАЛИЗМ

ИМПЕРИАЛИЗМ
События
Факты
Документы



Г.К.Ашин А.П.Мидлер

В тисках духовного гнета



В тисках духовного гнета

ИМПЕРИАЛИЗМ

ИМПЕРИАЛИЗМ

События
Факты
Документы



Г.К.Ашин А.П.Мидлер

В тисках духовного гнета

(Что популяризируют средства массовой информации США)

Москва
«Мысль»
1986

ББК 71.0
А98

Редакции философской литературы

Рецензенты:

доктор философских наук,
профессор *Замошкин Ю. А.*
доктор философских наук,
профессор *Митрохин Л. Н.*

На первой стороне обложки
кадр из американского фильма
«Голдфингер»

На второй стороне обложки
репродукция картины М. Дюшампа
«L.H.O.O.Q»

На третьей стороне обложки
скульптура «Средство спасения»
из американского «Музея конца мира»

А $\frac{0302020300\text{-}167}{004(01)\text{-}87}$ 82-86

© Издательство «Мысль». 1986

Введение

Переход от капитализма к социализму составляет основное содержание современной эпохи. «Молодому, устремленному в будущее миру социализма противостоит все еще сильный и опасный, но уже прошедший точку своего зенита эксплуататорский мир капитализма. **Общий кризис капитализма** углубляется. Неотвратимо сужается сфера его господства, становится все более очевидной его историческая обреченность» [1].

Этот объективный процесс отражается в сознании человечества в форме борьбы буржуазной и социалистической идеологий. Борьба этих идеологий составляет стержень идейной жизни современного человечества. Социалистическая идеология стала ныне существеннейшим фактором, все более определяющим духовный климат нашей планеты, в то время как буржуазная идеология переживает серьезный кризис, являющийся составной частью общего кризиса капитализма. «Антигуманная идеология современного капитализма наносит все больший ущерб духовному миру людей. Культ индивидуализма, насилия и вседозволенности, злобный антикоммунизм, эксплуатация культуры в качестве источника наживы ведут к насаждению бездуховности, к моральной деградации общества» [2].

У монополистической буржуазии ныне не оказывается идей, которые вдохновили бы народные массы, ибо ее цели пришли в непримиримое противоречие с потребностями общественного развития, с интересами масс. Однако было бы неверным и опасным недооценивать роль и возможности буржуазной идеологии. Ее теоретики постоянно ищут новые средства противодействия социализму, модернизации идейного арсенала империализма.

Среди форм контрнаступления буржуазной идеологии важное место занимает так называемая массовая культура. Она оказывается одной из подпорок, призванных стабилизировать власть монополистической буржуазии. Борьба против этого антинародного строя, ставшего препятствием для социального прогресса, с необходимостью требует борьбы с защищающей этот строй культурой, причем борьбы, учитывающей всю сложность и неоднозначность этого явления.

Раскрыть суть какого-либо современного явления в духовной жизни Запада можно, только обратившись к производственным отношениям современного государственно-монополистического капитализма, которые являются материальными основаниями буржуазной культуры и идеологии. Иначе говоря, причины того, что происходит в современной буржуазной культуре и идеологии, могут быть поняты только исходя из осознания особенностей, характеризующих современный этап общего кризиса капитализма.

В конце XIX в. совершился переход от домонополистического капитализма к монополистическому — к империализму, и в начале XX в. произошло соединение «гигантской силы капитализма с гигантской силой государства в один механизм» [3] государственно-монополистического капитализма.

Советские исследователи сходятся в общей точке зрения, согласно которой с начала XX в. и до его середины государственно-монополистический капитализм существовал как тенденция. Начиная со второй половины XX в. государственно-монополистический капитализм является господствующей системой производственных отношений на Западе [4].

Переход капитализма от эпохи свободного предпринимательства к монополистической стадии, замена «классического» капиталистического рынка монополистической конкуренцией повлекли за собой изменения и в структуре духовного производства. Последнее, окончательно втянувшись в орбиту капиталистической конъюнктуры, функционирует теперь по законам капиталистического

конвейера. В этом смысле анализ буржуазной культуры должен методологически ориентироваться на реальные, глубинные противоречия капиталистической действительности, развитие которых составляет основное содержание эволюции и современного состояния культуры стран Запада.

В условиях «классического» капитализма между всеобщей стороной человеческой деятельности, воплощаемой в культуре, и деятельностью отдельного художника, писателя, актера встает собственник, владелец капитала, выполняющий роль посредника и сводящий, по словам К. Маркса, любой вид творчества к количеству товарных эквивалентов. «По отношению к публике актер выступает здесь как художник, но для своего предпринимателя он — *производительный рабочий*» [5]. К. Маркс указывал на специфически буржуазное представление о культуре как преимущественно практически-утилитарной силе. Производство, основанное на капитале, ведет к всеобщей эксплуатации природных и человеческих свойств, создает систему общей полезности; все физические и духовные свойства человека выступают лишь в качестве носителей этой системы всеобщей полезности, «и нет ничего такого, что вне этого круга общественного производства и обмена выступало бы как нечто *само по себе более высокое,* как правомерное само по себе» [6]. «Буржуазия все превращает в товар» [7]. На стадии государственно-монополистического капитализма отчуждающие условия труда еще более усугубляются, так как посредником между трудом и капиталом выступает уже не частный индивид, а монополия, устанавливающая бюрократический контроль над массовым сознанием и рассматривающая личность с точки зрения «пользы» от нее «большому бизнесу» и с позиций вынужденных «издержек» на личность. Развивается отмеченное К. Марксом характерное для капитализма «презрение к человеку, как самоцели» [8].

А между тем развитие научно-технической революции требует развития личности, преодоления «частичности» человека, выхода к всесторонности и гармоничности. Таким образом, развитие произ-

водительных сил подрывает самое существо капиталистических производственных и — шире — общественных отношений. Спецификой государственно-монополистического этапа в развитии капитализма является в итоге крайнее обострение антагонистических отношений, свойственных капитализму и усиленных научно-технической революцией. Последняя, усугубляя основное противоречие капитализма — антагонизм между развивающимися производительными силами и отжившими производственными отношениями, делает невозможным его разрешение в рамках капитализма.

При этом под влиянием научно-технической революции и борьбы трудящихся за свои интересы монополии вынуждены производить расходы, связанные с так называемыми «вложениями в человека» как в личность на фоне постепенного массового «возвышения потребностей» [9]. Именно возвышения, причем потребностей отнюдь не только материальных, но и духовных. Между тем возвышение духовных потребностей народных масс по существу гибельно для строя, основанного на их эксплуатации, и гибельно в силу того, что эксплуататорский строй держится в идеологическом отношении именно на подавлении массовых духовных потребностей, на духовном гнете.

Монополистическая буржуазия всячески стремится нейтрализовать возросшую политическую активность народных масс, отвратить их от социализма, задержать развитие их классового самосознания, навязать им нормы и ценности капитализма как основу их повседневной жизни. Важная роль при этом отводится культурной продукции, которая призвана глушить социальную активность народных масс, превращать их в адептов социальной системы, глубоко противоречащей их подлинным интересам. Эта духовная продукция с помощью мощной сети массовых коммуникаций, находящихся в собственности монополистической буржуазии, тиражируется, распространяется среди различных кругов населения капиталистических стран, делается популярной, массовой, модной. «...Вероятно, ни в один другой период своего существования

человечество не испытывало такого давления фальши и обмана, как сейчас,— отмечается в Политическом докладе ЦК КПСС XXVII съезду партии.— Буржуазная пропаганда обрушивает на людей во всем мире искусно подтасованную информацию, навязывает мысли и чувства, программирует выгодную для правящих сил гражданскую и социальную позицию» [10].

Буржуазная духовная продукция «для масс» воздействует на психологию человека, особенно на область подсознательного, пытается стимулировать низменные инстинкты, чтобы паразитировать на них. Воздействует она и на разум человека, искажая реальную картину мира. Ее стараются делать красивой, привлекательной, эстетичной, забавной, порой ироничной, она выглядит поучительной, очень похожей на правду, она интригует зрителя, держит его в напряжении, она дает ложные ответы на вопросы, которые его остро волнуют, и вместе с тем уводит его от нежелательных вопросов в мир грез и иллюзий, она заполняет его свободное время. Словом, он оказывается пленником этой культуры, «заботливо» производимой для него капиталистами — владельцами сети средств массовых коммуникаций и их наемным персоналом.

Причем для самого потребителя это зачастую сладкий плен. Жертва буржуазной массовой культуры, он уже и сам не может жить без последней. Он и сам уже требует, как пишет американский культуролог Э. Ван ден Хааг, «дикой мешанины из серьезного и пустяков, из атомной бомбы и модной песенки, слезливых историй, раздетых девиц и плоских шуток». Он стал «массовокультурным» наркоманом.

Для того чтобы освободить жертву буржуазной массовой культуры (которой может быть человек, являющийся по своему социальному положению рабочим, фермером, мелким служащим и т. д.) от этого духовного плена, нужны огромные усилия, активные, целенаправленные действия прогрессивных сил в капиталистическом обществе. Достижение этой цели является составной частью идеологической работы коммунистических партий капи-

талистических стран по распространению марксистско-ленинской идеологии и культуры. Деятельность компартий и направлена на освобождение сознания масс от господства буржуазной идеологии, на подлинное духовное, политическое просвещение масс, на осознание ими своих подлинных целей и организацию борьбы за их осуществление.

Борьба по разоблачению буржуазной массовой культуры тем более сложна, что идеологические функции этой культуры не выступают на поверхности, они тщательно маскируются. Но вся культурная продукция, производимая наемным персоналом владельцев средств массовых коммуникаций капиталистического мира, всеми силами стремится помешать формированию классового сознания у трудящихся, вызвать у них ощущение невозможности изменить что-либо к лучшему, навязать им идеи расизма и шовинизма, антикоммунизма и антисоветизма.

Известно, что экономическое и политическое господство эксплуататорского меньшинства оказывается более или менее прочным лишь тогда, когда оно сопровождается господством данного класса в области духовной культуры. К. Маркс и Ф. Энгельс писали: «Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую *материальную* силу общества, есть в то же время и его господствующая *духовная* сила» [11]. Каждый эксплуататорский класс создает систему духовного воздействия на сознание народных масс, которая в условиях монополистического капитализма приобрела характер сложной системы манипулятивного воздействия на массовое сознание.

Причем эта система духовного гнета не есть нечто стабильное, она изменяется, развивается (прежде всего под влиянием роста сопротивления народных масс реакционной политике эксплуататорских классов). Общая тенденция этого изменения — движение от примитивного манипулирования к утонченному, от открытого — к скрытому, от прямого — к косвенному.

В прошлом идеологи господствующих эксплуататорских классов искали идеологическое обоснование своего собственного существования, оправдание системы порабощения меньшинством большинства в религии. Однако роль религии в современном мире явно ослабла, а вместе с ней ослабли и регулятивные функции религиозной идеологии. Ныне монополистическая буржуазия лихорадочно ищет, во-первых, возможности модернизации и модификации самой религии, чтобы способствовать восстановлению ее пошатнувшихся позиций (в частности, создание нетрадиционных, неконфессионных, экзотических «новых» религиозных культов, приспособленных к веку научно-технической революции), и, во-вторых, замену и дополнение этому испытанному средству духовного гнета масс. Центр тяжести регулирования массового сознания в капиталистических странах в условиях подрыва религиозности постепенно переносится в массовую культуру, которая во многом занимает место религии как «современный» «опиум народа».

«Маскульт» можно рассматривать в различных аспектах: с позиций эстетической ценности его произведений — это профанация культуры, ориентированная не на шедевры, как традиционное искусство, а на заведомо заурядные (а главное — «кассовые») произведения; исходя из анализа форм ее распространения — это циркулирующая по каналам массовых коммуникаций духовная отрава миллионов людей. Но сущность «маскульта» состоит в том, что он выполняет функцию адаптации человека к современному капиталистическому обществу, используется как средство манипулирования массами, массового обмана и одурманивания.

Массовая культура — это индустрия, производящая «массового» буржуазного человека, который заимствует «свои» мысли из радио- и телепередач, газет и рекламы и превратился в простого исполнителя заданных ролей, у которого атрофирована, редуцирована личность.

Термин «массовая культура» создает впечатление, будто речь идет о культуре масс. Но в дейст-

вительности то, что им обозначается,— это отнюдь не культура народных масс, а буржуазная культура «для масс», ориентированная на манипулирование их сознанием. Это творение отнюдь не масс, а определенной группы интеллектуалов — режиссеров, сценаристов, продюсеров, актеров, художников, музыкантов, нанятых и оплачиваемых элитой владельцев средств массовых коммуникаций.

Социальные функции этой культуры двояки. Во-первых, она представляет собой важное средство интеграции и стабилизации капиталистического общества, внесения в массы буржуазной идеологии, пусть на самом низком, примитивном уровне. Во-вторых, это отрасль капиталистического производства, подчиненная основному закону капитализма — извлечению прибавочной стоимости. Это капиталистическое производство духовной продукции, это движение меновых и потребительных стоимостей в области духовного производства, подчиненное законам капиталистического рынка. Таким образом, массовая культура вдвойне выгодна капиталу — и как товар, приносящий прибыль, и как средство стабилизации и укрепления капитализма, «проталкивания» буржуазной идеологии в массы.

Зачастую массовую культуру понимают ограниченно — как низкопробное зрелищное искусство, ориентированное на широкий рынок. Но «маскульт» не только произведения «массового искусства», это и образ жизни, и способы духовного потребления, тесно связанные с капиталистическими производственными отношениями. «Массовое искусство» — это только меньшая, видимая часть айсберга, именуемого массовой культурой. Социальные функции ее отнюдь не ограничиваются порчей художественных вкусов масс. Важнейшие из них — защита и укрепление позиций государственно-монополистического капитализма, формирование выгодных и угодных буржуазному обществу ценностных ориентаций личности, выработка в ней черт и качеств, нужных для функционирования этого общества. Иначе говоря, функция массовой культуры — включение личности в систему производства,

потребления и других сторон жизнедеятельности современного капитализма.

Важная задача массовой культуры — использовать свободное время трудящихся для навязывания им иллюзий, мифов, для воздействия на их чувства в направлении, выгодном капиталу. Одно из назначений «маскульта» — «организация» свободного времени трудящихся для интенсивного идеологического воздействия на них. Свободное время трудящихся оказывается регламентированным капиталистическим обществом, хотя для каждого конкретного индивида эта регламентация скрыта под покровом внешней свободы — «свободы» выбрать порнофильм или фильм ужасов, телевизионный детектив или «мыльную оперу», рок-музыку или бейсбольный матч.

В свободное время на трудящегося обрушивается поток «маскульта», тщательно подготовленный и приспособленный для превращения человека в инертного, одурманенного потребителя буржуазной пропаганды. Его свободное время становится прибавочным трудом особого рода, воспроизводящим рабочего для капитала. Западногерманский публицист Г. Андерс остроумно заметил по этому поводу, что массовый потребитель оказывается по существу неоплачиваемым работником на дому. Действительно, капиталист оплачивает его рабочее время на производстве; это, так сказать, официально проданное работодателю время. Но коллективному капиталисту этого мало, он не оставляет рабочего в покое и в свободное от работы время, стремясь даже досуг «организовать» в своих интересах, использовать его для навязывания буржуазной идеологии, присвоить себе само свободное время. И вместо того чтобы платить за право манипулировать сознанием человека, владелец массовых коммуникаций заставляет платить его самого: трудящийся вынужден оплачивать свое собственное идеологическое оболванивание, свое превращение в пассивного потребителя буржуазной массовой культуры.

По своей социальной функции массовая культура, таким образом, предстает как один из важных

механизмов господства монополистической буржуазии над массами, их духовного гнета. В классово антагонистических формациях, где интересы господствующих классов противоречат интересам трудящихся масс, управление неизбежно принимает форму манипуляторства. Наиболее сложную, всеохватывающую, причем преимущественно скрытую, форму манипуляторство принимает в условиях государственно-монополистического капитализма.

Для того чтобы заставить массы действовать вопреки их собственным интересам, правящие классы традиционно использовали физическое принуждение, опирались на аппарат государственной власти, репрессии, подачки. Ныне многим представителям капиталистической элиты задача видится в том, чтобы навязать массам не только «санкционированные» образцы поведения, но и «санкционированный» образ мыслей, воспитать их убежденными адептами существующего социального строя. Система скрытого манипулирования «экономнее» и вместе с тем тоньше, «рафинированнее», она прикрывается псевдодемократической оболочкой. Формы этого манипулирования становятся ныне все более сложными, замаскированными и потому более опасными для человека.

Когда «рафинированный» интеллектуал в капиталистической стране рассуждает о «маскульте», у него обычно на лице презрительное выражение. Он не преминет заметить, что это — дешевое, низкопробное чтиво «для масс», броское зрелище для широкой и нетребовательной публики, ищущей, как развлечься, «убить время», и безропотно дающей себя одурачивать.

Этой культуре противопоставляется культура эзотерическая — для узкого круга «избранных»,— культура, ориентированная на снобов из господствующих классов, на его элиту,— от прозы Гертруды Стайн до антироманов А. Роб-Грийе.

Такова типология культуры современного капиталистического общества в изображении большинства буржуазных социологов. Выделяют также фольклор (точнее, его остаточные формы) и контркультуру. В центре этой типологии лежит разведе-

ние и, более того, противопоставление элитарной и массовой культур.

Типология эта ущербна и не выдерживает критики. Прежде всего потому, что она уводит от социально-классового анализа культуры. И еще. Она не отвечает на вопрос о том, куда отнести такие бесспорно крупные явления современной буржуазной культуры, как песни «Битлз» или лучшие фильмы У. Диснея или Ф. Копполы, романы А. Хейли или даже просто музыку к фильмам «История любви», «Крестный отец». Их никак не отнесешь к элитарным, но еще с меньшим основанием их можно отнести к массовокультурной дешевке. В книге мы ответим на этот вопрос. А пока отметим, что в противопоставлении элитарной и массовой культур находит свое выражение антинародный характер современной буржуазной идеологии, отрицающей способность народных масс создавать подлинные духовные ценности. Подлинной культурой считается культура, создаваемая элитой и для элиты.

Дилемма: элитарная или массовая культура — содержит в себе стремление выдать эти формы буржуазной культуры за всеобщие характеристики мирового культурного процесса, скрыть классовый характер культуры. Но с расколом общества на классы, как отмечал В. И. Ленин, культура с необходимостью делится на культуру господствующих классов и культуру народных масс, культуру демократическую, а в определенный исторический период — культуру социалистическую [12].

Дилемма: элитарная или массовая культура — не только страдает отсутствием классового подхода к изучению этих феноменов, не только выливается в их абстрактное противопоставление, но и огрубляет действительное положение вещей. В культуре современного капиталистического общества мы находим явления, которые нельзя отнести ни к элитарной, ни к массовой культуре, а также явления, которые имеют черты как той, так и другой. Указанные соображения сами по себе не могут опровергнуть указанную типологию, поскольку чистые типы вообще практически не встречаются

в жизни. Любая классификация упрощает действительность, однако сведение культурной дифференциации в капиталистическом обществе только к противопоставлению элитарной и массовой культур ведет к грубым извращениям существа дела.

Ущербность деления буржуазными социологами культуры на массовую и элитарную обнаруживается, в частности, в том, что эти культурные формы, как правило, не взаимодействуют между собой непосредственно. Их отношение опосредовано промежуточной (медиумической) культурой, которая носит двойственный характер: обладает некоторыми чертами элитарной культуры и некоторыми чертами массовости. Особенность этой (медиумической) культуры заключается в том, что по отношению к культуре элитарной она может рассматриваться как массовая (хотя бы потому, что оказывается популярной среди широкого круга читателей, зрителей), а по отношению к массовой она выступает как более высокий тип культуры (во всяком случае она на порядок выше клишированной массовой культуры). Она оказывается как бы лидером массовой культуры, ибо именно с нее и тиражируется продукция «маскульта», именно на нее она ориентируется, именно ей подражает.

Актуальность анализа данного типа культуры связана прежде всего с тем, что выявление его сущности оказывается принципиально важным для понимания происхождения и роли массовой культуры, а также для выявления функциональных особенностей тех разновидностей современной буржуазной культуры, которые претендуют на элитарность. Кроме того, если элитарная и массовая культуры достаточно основательно описаны в советской [13] и зарубежной литературе, то указанная промежуточная культура, выполняющая роль лидера массовой культуры, еще не стала предметом обстоятельных исследований. Наконец, важность рассмотрения этого феномена заключается в том, что он, по мнению авторов данной книги, будет развиваться в ближайшем будущем, во многом знаменуя собой новую фазу в развитии культуры капиталистического мира.

Исследование указанного феномена затруднено тем, что промежуточная культура как самостоятельный уровень культуры — явление скорее становящееся, чем ставшее. Мы как бы находимся при рождении этого феномена, который ныне, с одной стороны, во многом продолжает еще оставаться элементом массовой культуры, а с другой стороны, уже выходит за ее пределы. Истоки этого явления можно было наблюдать еще в первой половине нашего века, но в своем оформленном виде оно начало выступать в 80-х годах.

Каковы причины, породившие новый пласт буржуазной культуры? Одной из этих причин является рост образовательного уровня аудитории современных средств массовой информации, которая отворачивается от наиболее вульгарного уровня массовой культуры, называемого в буржуазной социологии «китч-культурой», от самого примитивного манипулирования. Исследования показали, что уровень «китч-культуры» не удовлетворяет не только западную интеллигенцию, но и квалифицированных рабочих; на него ориентируется уже не большинство, а подчас даже меньшинство населения развитых капиталистических стран — люди с самым низким образовательным уровнем.

Именно в последние годы явственно обнаружилось, что, будучи примитивным китчем, массовая культура, хотя и продолжает исправно выполнять свои регулятивные функции в развитых капиталистических странах, тем не менее стала менее действенной по отношению к значительным группам населения США и стран Западной Европы, стала давать сбои, пробуксовывать. И владельцы средств массовой коммуникации пытаются приспособиться к новой ситуации, идти «в ногу с веком». Они стремятся если не заменить, то хотя бы дополнить «китч-культуру» иным культурным пластом, который выполнял бы свои манипулятивные функции более замаскированно, утонченно и «улавливал» бы те группы населения капиталистических стран, которые выходят из-под влияния «маскульта».

Нам осталось только дать наименование этой медиумической, посреднической по существу куль-

туре. Можно спорить по вопросу о термине, но следует при этом иметь в виду, что дело не в термине, что терминологические споры неплодотворны. Остановимся на термине «поп-культура», имеющем уже широкое хождение на Западе. Но сразу же оговоримся, что мы будем использовать этот термин совсем не в том значении, в каком он используется буржуазными социологами, для которых понятия «популярная культура», «поп-культура» служат в качестве синонимов массовой культуры (это относится к широкому кругу буржуазных культурологов — от Х. Ортеги-и-Гассета до Д. Белла) [14].

Мы будем употреблять термин «поп-культура» в строго определенном смысле, обозначая им культурный слой, существующий наряду с массовой и элитарной культурой и занимающий промежуточное положение между ними.

Наиболее показательна эволюция «маскульта» в «поп-культ» в Соединенных Штатах. США — бесспорный лидер Запада в области массовой культуры. Еще в начале 70-х годов бывший помощник президента США по вопросам национальной безопасности, профессор Колумбийского университета З. Бжезинский, связал престиж Америки в современном мире и ее специфический вклад в человеческую цивилизацию с массовой культурой [15]. А группа видных буржуазных искусствоведов и социологов в коллективной монографии «Суперкультура» объявляет массовую культуру языком всемирного общения второй половины XX в., уверяя, что американизированный «маскульт» превратился в некую «сверхкультуру», единую для всего мира, и что это — выражение «глобального процесса духовной унификации мира» [16]. Вместе с тем буржуазные социологи охотно признают, что цель данной культуры — распространение «фундаментальных американских установок и стиля жизни». Единственное, чего не хотели бы авторы данной книги,— это чтобы подобные установки были бы поняты как выражение «культурного империализма США» [17]. Увы, ослиные уши «культурного империализма» при этом может не разглядеть только тот, кто старательно закроет на них глаза.

Глава I Новые качества массовой культуры

Массовая культура отнюдь не является чем-то стабильным, неизменным. Она изменяется, приспосабливается к меняющейся исторической ситуации. Желая сохранить и расширить свою аудиторию, она вырабатывает ряд новых качеств и свойств, которые лучше всего видны в сопоставлении с традиционной массовой культурой, вернее, с той ее частью, которая характеризуется как низкопробный «китч». Это — движение в сторону большей усложненности, утонченности, повышения уровня оригинальности ее произведений, к ориентации на более образованные и более развитые в эстетическом отношении слои населения. Это — движение от «китч-культуры» к «поп-культуре».

И «китч-культура», и популярная культура являются по своей социальной сути, по своим социальным функциям манипулятивными культурами, что роднит эти две формы буржуазной культуры, сближает их, объясняет существование многочисленных переходных форм от «китча» к «поп-культуре». Вместе с тем было бы ошибкой не видеть существенных различий между ними.

«Маскульт» с самого начала своего появления «пахнет» гнилью халтуры. Произведения этого уровня банальны, стереотипны. Это не значит, что «поп-культура» целиком оригинальна. Однако ей свойствен индивидуальный авторский почерк. В отличие от массовой культуры, примитивной, грубой, обычно откровенно консервативной, произведения «поп-культуры» обладают значительными художественными достоинствами, в них может присутствовать либеральная и даже радикально-буржуазная критика тех или иных сторон капитализма. Манипулятивные намерения глубоко замаскированы, зашифрованы, порой они даже принимают

форму протеста против определенных сторон буржуазной действительности. Но вот что характерно — все эти формы направлены не на свержение строя социального и духовного угнетения масс, а лишь на «совершенствование» его. И эта культура не альтернативна «маскульту», она дополнительна по отношению к нему. Ее манипулятивные методы более тонкие и потому более коварные, она как бы «обволакивает» сознание, способствуя проникновению буржуазной идеологии именно (в противоположность «маскульту») благодаря определенным художественным достоинствам своих произведений.

Массовая культура ориентируется на низший общий знаменатель художественного вкуса аудитории; «поп-культура», напротив, учитывает разнообразие этих вкусов, порой ориентируется на социальные слои более высокого культурного и образовательного уровня (а затем проникает и в другие слои), регулируя в нужном монополистической буржуазии духе сознание тех слоев населения капиталистических стран, которые перестали быть объектом воздействия со стороны массовой культуры.

Если «китч-культура» навязывает массовому сознанию идеологически выгодную правящей элите и коммерчески рентабельную откровенную мировоззренческую ложь, то «поп-культура», служа в конечном счете тем же целям, предлагает утонченную мировоззренческую полуправду. Такова характерная тенденция развития массовой культуры в настоящее время, ее новое свойство, которое становится в последние годы едва ли не первой по важности чертой изощренного манипулирования сознанием людей.

Эта тенденция, которая в разной степени проявляет себя в любой стране, где господствует государственно-монополистический капитализм, в США обнаруживается не только в самых масштабных, но и в наиболее зрелых реальных проявлениях. Один из наглядных примеров, показывающих, о чем идет речь, демонстрирует знаменитая в США радиодрама в стихах «Падение города» Арчибальда Маклиша.

Маклиш — выдающийся поэт и драматург. В середине 30-х годов нашего века он предложил лучшую из своих пьес национальной радиосети Си-би-эс. Передача пьесы ознаменовала рождение буржуазно-демократического американского радиотеатра. Радиодрама Маклиша — о фашизме. Но слово «фашизм» не встречается в ней ни разу. Здесь нет ни точных исторических дат, ни определенных географических названий. Если судить по внешним приметам (по описанию площади, на которой развертывается драма, по описанию храма, жрецов), действие происходит в средневековой Мексике. Однако созданная Маклишем картина угрозы фашистской агрессии настолько красноречива и недвусмысленна, что ни у слушателей, ни у критиков не возникает никаких сомнений насчет существа происходящего.

На площади за несколько часов до падения города собралось все его население, включая правителей. Звучат голоса разных людей. Угроза наступления «завоевателя», отмечающего свой путь кровью убитых людей и пеплом сожженных городов, капитулянтская суть демагогических рассуждений о свободе, об «умиротворении» агрессора, широкое распространение идей пацифизма, усиленно насаждаемых пропагандой... Народ поддается уговорам жрецов, и не только не помышляет о борьбе, но даже готовится принести завоевателю добровольную человеческую жертву.

А между тем город обречен. Падение его неизбежно. Падение это представлено в пьесе как трагедия обманутого народа, как результат предательской, капитулянтской политики правителей. И неожиданный финал: завоеватель оказывается бестелесным металлическим чудовищем, «пустым комплектом доспехов», а еще точнее, по словам американского критика Оливера Ларкина, «фантастической конструкцией из человеческого страха».

«Аншлюс Австрии явил поразительный пример того, как действительность может имитировать искусство»,— писал в 1938 г. о пьесе Маклиша О. Ларкин. За Австрией последовали позорные Мюнхенские соглашения, затем «странная война»

на Западе зимой 1939/40 г. и, наконец, сдача немцам Парижа капитулянтским правительством Франции... Литературные критики до сих пор не устают удивляться художественной интуиции и прозорливости Маклиша. Благодаря гневному обличению античеловеческой сущности капитализма и его чудовищного порождения — фашизма радиопьеса «Падение города» вошла в золотой фонд демократического эфира 30-х годов.

При всей справедливости высокой оценки этого произведения американской радиодраматургии пьеса Маклиша «Падение города» вместе с тем является поистине парадигмой того, что можно считать утонченной манипуляцией массовым сознанием.

Действительно, «Падение города» заканчивается выразительным финалом, движению к которому поистине подчинена вся пьеса: «...Взошел на ступени... К площади повернулся... Рука поднимается вверх... Забрало открыто...

Мгновенная напряженная тишина, затем тихий голос диктора — почти шепот:

— Никого!..

Там нет никого!.. Совсем никого!.. В шлеме пусто!.. Пусто в металле, пусто в броне, в грозных доспехах — пусто!.. Я повторяю, там нет никого, только комплект металла — груда металла, узел железа, пустые доспехи...

Один толчок повергнул бы его!..

Они не видят!.. Все лежат в пыли — в пепле, в обломках своего оружья они лежат — и ничего не видят иль не желают видеть и молчат...

Слепая вера создает тиранов, но люди сами верить в них хотят и жаждут избавленья от свободы... И вот свободе их пришел конец... Они — в пыли!..

Слышен неясный звук, заглушаемый голосом диктора:

— Слушайте!.. Это его рука! Она поднимается! Его рука поднимается!..

Все смотрят, как она поднимается... В толпе движенье, крики... Они кричат — восторженно кричат... Слышите? Они кричат, как победившие войска, как будто победители — они, как будто им принадлежит победа... Слушайте...

Шум голосов:
— Обрел свободный город властелина!..
— Обрел свободный город властелина!..
— Наш город пал!..
— Наш город пал!..
Голос диктора, тихо:
— Город пал...» [1]

Безусловная правда и резкость обвинения продажных пацифистов-правителей в финале обращается, мягко говоря, в не совсем справедливые обвинения в адрес «людей» вообще. Верно, что правительства ряда стран продали интересы своих народов перед лицом наступающего гитлеризма; исторический факт, что многие европейские страны не дали в 30—40-х годах продвижению гитлеровских армий сколько-нибудь значительного отпора; действительно, среди всех социальных слоев попадались в то время люди, которые ошибочно или безошибочно связывали с приходом фашистов свои корыстолюбивые и человеконенавистнические надежды... Эти и им подобные частные «правды» были синтезированы — да, прогрессивным, в том-то и дело, что прогрессивным, высокоталантливым поэтом Арчибальдом Маклишем — в большую Неправду. Разумеется, это не просто и не только ложь — это и горечь, это и боль, и упрек другим и самому себе; это и — что скрывать — определенная поэтическая провокация: «Вы и я, мы — такие; видите, к чему это ведет?!»

Однако, когда «народ» огульно заставляют разделить с продажными правителями вину за беспрепятственное вторжение фашизма, когда поэт предъявляет народу счет за восторженные крики толпы при входе войск вермахта в некоторые европейские города, блеск всех предыдущих «правд» меркнет на фоне заведомо ложной позиции. В этом — специфика буржуазной «поп-культуры». Ведь в лучших ее произведениях либерально-демократические мыслители, художники, поэты, драматурги (может быть, вполне искренне желая искоренить зло и «исправить нравы») предъявляют «народу» вообще, «людям» вообще чудовищные обвинения.

И в этом — мировоззренчески реакционная пози-

ция подлинно талантливого художника. Маклиш спутал народ с обывателями. Народу предъявил обвинения, относящиеся к тем, кто, составляя часть народа, постоянно, как показала история, противостоял целому, предавал целое. Предавал собственным национальным военным кликам, иноземным финансовым воротилам, завоевателям, тиранам... Ложно обвинены люди, которые составляют бóльшую и лучшую часть народа. Подобное обвинение является чувствительным, как правило, как раз для тех, по отношению к кому оно несправедливо.

Одна ложь влечет за собой другую. Нужно-то, говорит поэт, мало: «Один толчок повернул бы его!» «Маленькая» ложь о легкой победе над агрессором подпирает большую ложь о том, что люди, именно люди, народ, жаждут тиранов, «жаждут избавленья от свободы!».

Здесь проходит черта между «почти правдой», которую несет — как создание либерально-демократической интеллигенции — «поп-культура», и подлинной правдой реальной действительности. Именно эти незримые баррикады отделяют «почти правдивое» популярно-культурное творчество, даже самые талантливые его проявления, от подлинного высокого искусства.

Итак, манипулировать сознанием можно, толкая человека в одну вполне определенную сторону, насилуя сознание всех тех, кто в навязываемом направлении по собственному выбору не пошел бы. Это прерогатива «маскульта», но это не единственная форма духовного насилия или духовного гнета. Другой, и неизмеримо более изощренной, является, в частности, запутывание человека, предъявление ему ложных общих обвинений на фоне тех или иных частных правд. Это манипулирование человеком посредством остановки его духовного развития в направлении подлинной истины, искажение восприятия реальной действительности путем раздробления ее на фрагменты и выдавания, быть может, и важной, но частности за истину в целом.

В плане воздействия на человеческое поведение это такой тип духовного гнета, такой тип манипуля-

ции сознанием, который подрывает внутреннюю опору человека на лучшее в самом себе. Показать человеку худшие его стороны и помочь ему культивировать лучшие качества — совсем не одно и то же. Когда художник, выступая в роли судьи человечества или народа, выносит народу или человечеству обвинительный приговор, когда художник, повторим, руководимый даже благородными побуждениями, по каким-либо причинам неверно отражает явления столь важные, как ценностные установки народа в целом, результату его творчества, при сколь угодно высоких художественных достоинствах произведения, невозможно выйти из рамок популярной культуры. Подлинное искусство в этом смысле тем и отличается от популярной культуры, что при всей субъективности автора произведение искусства тождественно в своем анализе окружающей действительности и сути внутреннего мира человека. Вместе с тем в своих позитивных утверждениях искусство также соответствует фундаментальным законам социального бытия.

С этой точки зрения (мировоззренческой) популярная культура права в своих отрицаниях и не права в своих утверждениях. Она ярка и правдива, когда отрицает, подвергает критике буржуазную действительность, и она полностью утрачивает это качество, когда пытается предложить нечто «позитивное» [2]. В последнем случае для нее характерны тонкие взвеси из правды и лжи, из прогрессивных, демократических и реакционных ценностей.

В данном смысле, будучи подчас глубокими, талантливыми, произведения «поп-культуры» не менее опасны, чем примитивный «маскульт»: последний усыпляет сознание, тогда как «поп-культура» будит сознание, но лишь затем, чтобы виртуозно направить его к ложному пониманию реальной действительности. Основная тенденция «поп-культурного» воздействия на мировоззрение — искажение сущности действительности. «Поп-культура» представляет собой неочевидный, но более действенный фактор рафинированного духовного гнета, торможения, замедления идеологическими средствами мировоззренческой зрелости индивидов. Воз-

можности такого замедления отнюдь не сводятся к примитивному развлечению, к грубому отвлечению от мировоззренческих проблем, а потому «поп-культура» и не является просто неким злоумышлением пресловутых манипуляторов сознанием. Последние, как правило, фабрикуют разного уровня «маскульт» (чем «пресловутее» манипулятор, тем более низкопробный «маскульт» он продуцирует). Образцы наиболее откровенного манипуляторства сознанием поставляли такие люди, как Рэндольф Херст, Джозеф Паттерсон, Бернар Макфадден, а ныне Руперт Мердок и другие магнаты индустрии массовой информации и развлечений, которые были и являются поставщиками «лоу-броу» — «низкоуровневого», грубого, топорного и вместе с тем бульварного, «желтого» «маскульта».

Творцы «поп-культуры» воздействуют на сознание аудитории утонченными методами. Наибольшее распространение получают «игры» на границе традиционных ценностей, когда реальная действительность и художественное творчество, искусство входят в многообразные виды симбиоза, производного от взаимопроникновения, диффузии искусства, творчества, с одной стороны, и действительности — с другой, когда, наконец, эти типы симбиоза становятся популярными и в конце концов массовыми. Иными словами, распространяется то, что можно условно назвать артизацией (от английского «арт» — искусство), т. е. специфическое взаимное растворение друг в друге художественного творчества (искусства) и реальной действительности [3].

Процесс этот происходит в истории человечества отнюдь не впервые, и каждый раз он (в формах, присущих своему, так сказать, времени и месту) кристаллизовал принципиально аналогичное явление. Так, в переходную эпоху от рабовладельческой формации к феодальной в Европе, во времена правления последних римских императоров, когда для людей в их массе языческие ценности стали мертвыми, формальными, а христианские и феодальные ценности для массового сознания еще «не настали», реальность для господствующих слоев и групп превратилась в театр, а театр превратился в реальность.

Образцом такого рода «артизации» действительности может служить эпоха Нерона. Император одновременно был и ведущим актером (да и режиссером). Осужденных, зашитых в звериные шкуры (играющих зверей), травили собаками на арене; в туниках, пропитанных маслом и смолою, привязывали к столбам и поджигали, чтобы освещать ночные праздники. При свете живых факелов устраивались состязания на колесницах, и сам Нерон выступал на арене в костюме наездника. Стало обычаем заставлять осужденных разыгрывать мифологические роли, которые по «сценарию» должны были кончаться смертью актера. Приговоренный появлялся на арене в костюме героя, обреченного на смерть, и изображал какую-нибудь трагическую сцену. Иногда это был Геркулес, погибающий, пытаясь сорвать с тела горящую просмоленную тунику (которая должна была изображать одежду, пропитанную кровью кентавра Несса); иногда — Орфей, разрываемый медведем по приказу разгневанных менад; Дедал, низвергнутый с неба и пожираемый дикими зверями, или Пасифая, гибнущая на рогах быка... В заключение Меркурий дотрагивался раскаленным железным прутом до каждого трупа, чтобы удостовериться в его смерти, а слуги в масках, изображавшие Плутона или римское божество смерти Оркуса, выволакивали мертвых за ноги.

Казни таким образом приобрели в эту эпоху характер хэппенинга. Народ переходил от одного подобного праздника к другому, разговоры в массе людей шли преимущественно о последнем «представлении» (см. эпиграммы Марциала, в особенности «Либер де спектакулис»). Петроний, вынужденный расстаться с жизнью по приказу императора, разыграл свою смерть как импровизированный спектакль. Сам император выступал в своеобразном личном театре: на глазах у публики ловил рыбу золотыми сетями, постоянно солировал на сцене в качестве певца и актера.

Незадолго до гибели Нерон предпринял путешествие в Грецию, где участвовал в традиционных играх, и римские города устроили ему — в «духе времени» — театрализованное возвращение. Нерон

въезжал в пролом городской стены на триумфальной колеснице Августа с олимпийским венком на голове и пифийским — в правой руке; перед ним несли другие венки и плакаты с указанием побед, имен побежденных, названий драм, в которых он выступал,— сценическая слава стала выше воинской. Даже когда Нерону сообщили о роковом для него восстании галлов, он остался в театре до конца представления, играя роль зрителя, которого ничто не может отвлечь. И умер император также «артизированно», как бы на публике, хотя рядом с ним была лишь горстка верных людей. «Какой актер умирает!» — сказал Нерон и вонзил себе в грудь кинжал [4]...

«Артизация» римской действительности не была следствием психических или характерологических особенностей одного человека. Еще до Нерона, в десятилетия, близкие к его правлению, все более заметным становится изменение всего строя жизни: сам стереотип римлянина, казавшийся незыблемым и окаменевшим, разительно изменился — теперь это был не столько целеустремленный воин, сколько прежде всего пресыщенный знаток, эстет, участник зрелищ, сменой которых ему представлялось наличное бытие. Вопреки ушедшему в прошлое стереотипу далекого от праздности, сурового защитника Рима и завоевателя многие в городе теперь с энтузиазмом принимали участие в так называемых бригадах по аплодисментам. Наибольшее распространение последние получили при Нероне. «Артизация» реальности нарастала. Стремясь найти благожелательный прием у народа, Вителлий, которого легионы провозгласили после самоубийства Нерона императором, громко заявил, что берет за образец... Нерона и будет следовать обычаям, получившим наивысшее воплощение в правлении последнего .

Разумеется, те или иные элементы той или иной «артизации» (или «гистрионизма», если прибегнуть к римскому термину, от латинского «гистрион» — актер) существовали во все времена и у всех народов. Однако периоды, когда «артизация» составляла социально-психологическую атмосферу действительности, были в истории совсем не часто.

Каждой такой ситуации, как, впрочем, и вообще каждому периоду в истории (в этом Гегель прав), свойственны столь своеобразные обстоятельства, конкретно-историческая ситуация представляет собой столь индивидуальное состояние, что, только исходя из него самого, основываясь на нем, должно и возможно судить о ней [5]. Вместе с тем это отнюдь не означает, что у различных эпох нет принципиально общих для них крупномасштабных социальных процессов.

Описывая современную духовную ситуацию США, мы не можем поэтому обойтись без исторических аналогий. Ибо мы рассматриваем процесс, существо которого можно понять, лишь сопоставляя исторические «грани» перехода от одной социально-экономической формации к другой. Это прежде всего процесс упадка, разложения определенного общества. «Артизация» является не чем иным, как социально-психологическим следствием этого процесса.

«Артизация» предполагает придание социальным проблемам эстетических характеристик в качестве главных, определяющих черт. «Пусть это нереалистично, зато это оригинально с эстетической точки зрения»,— говорят современные теоретики «маскульта». Средства массовой коммуникации «подают» социальные, политические явления как «зрелища», как своего рода театрализованные представления. Реальным явлениям придается подобие игры.

«Артизация», которая развивается в США в 60-х годах XX в., обусловлена прежде всего тем, что к этому времени у масс исчерпался лимит доверия к ценностям капитализма. А когда лимит доверия к ценностям, основополагающим для формации, исчерпывается, во всех без исключения общественных структурах в большей или меньшей степени развивается поиск альтернативных идеалов, идей. Обостряется ощущение массами людей внутренней непрочности «устоев», нестабильности общества данного типа.

В связи с этим, разумеется, все более распространенной становится тревога о будущем и возни-

кает мода на «поп-науки», взрывоподобно растет число и спектр «игровых» «предсказательных дисциплин» — от старинных гаданий и многочисленных мистических «пророческих» учений до футурологии. Последняя предлагает, например, создать центры «игры в будущее», куда собирались бы представители разных стран и различных социальных групп и где им предоставлялась бы возможность «пожить» в тех или иных альтернативах будущего. Правдоподобие, вымысел и игра соединяются в многочисленные — по существу «поп-культурные» — мнимонаучные проекты и модели «игр в будущее».

Например, участники игры должны вообразить... индийскую деревню с условиями, которые там будут к 2000 г. Суть игры состоит в том, чтобы эвристически умозаключить, как будут вести себя в такой воображаемой деревне американец из Корпуса мира, французский учитель, русский инженер и т. д. и как каждый будет реагировать на другого. Игра многоцелевая. Одна из целей — на мировоззренческом уровне примериться к «чужим» духовным ценностям и соотнести их с теми, которые ныне находятся в арсенале американской буржуазной идеологии, влить в нее, так сказать, свежую кровь.

Другая игра. Предполагается, что в одной из стран Южной Америки — по выбору играющих — произошла революция. Характер революции оговаривается. В результате различных перипетий, в том числе разоружения, в государстве сохраняется лишь незначительная по численности международная милиция. При этом следует представить, как поведут себя по отношению к данной стране США, СССР, ФРГ, Япония и ООН. В такой игре основной упор делается на том, чтобы «в порядке профилактики» представить ценности, конфликтующие с ценностями государственно-монополистического капитализма США. Это дает возможность частично заимствовать первые, а частично «обезвредить». Третья игра. Предлагается внутриамериканский и международный «проекты творческого беспорядка». И т. д. [6]

Творческая игра всерьез — это подлинная наука.

Игра не всерьез — это мнимая наука, псевдонаучный «маскульт». У него «серьез» не творчества, а провоцирования у потребителя так называемых «эмоций нижнего этажа», «серьез» стереотипизирования, коммерческого и идеологического расчета... В современной фазе увядания буржуазной идеологии «маскульт» не может удовлетворить личность с развитыми духовными потребностями потому, в частности, что он несет в себе тлетворный дух мертвеющих и омертвевших духовных ценностей идеологически одряхлевшей формации. Нынешняя ситуация в духовном производстве на Западе перспективна для «поп-культуры», для «творческой-игры-частично-всерьез», и прежде всего в силу того, что «поп-культура» не так радикальна, как подлинно высокое искусство, и в этом смысле по существу безопасна для правящих кругов. Вместе с тем она позволяет массовому сознанию получить удовлетворение, порой насладиться разрушением, добиванием тех или иных «полумертвых» представлений, ценностей, установок.

Мелкобуржуазное по своему характеру (в меньшей степени либерально-буржуазное и либерально-демократическое) молодежное движение проходило в рамках по существу той же «поп-культурной» «игры» с мировоззренческими ценностями; оно рядилось в одежды своеобразного «художественного творчества». Уличные театральные действа, хэппенинги, мода на которые широко распространилась, то и дело сливались с социально-политическими акциями молодежи в некий синтез. Принадлежность последнего одновременно и к реальности, и к театральным подмосткам, и к искусству подчеркивалась дополнительно еще и тем, что каждая акция протекала в окружении фоторепортеров, кино- и телеоператоров, деятелей культур-индустрии, которые преподносили «всей Америке» политическую борьбу между рекламой женского белья и детективом.

Вместе с тем объективное развитие «артизированных» форм протеста было обязано отсутствию у основной социально-активной силы движений 60-х годов, у леворадикальной молодежи, внятной,

полной, определенной, логичной, самодостаточной, реалистичной и позитивной политической программы и средств ее достижения. «Артизация» как процесс и как результат явилась для социально-активной леворадикальной и демократической молодежи помимо всего прочего и формой, и содержанием поиска позитивных концепций бытия.

Воздействие буржуазной идеологии разрушало данный поиск, так что наблюдателю становилось в конечном счете непонятно, где кончается обусловленный социальной, политической, экономической и психологической маргинальностью участников движений, «поддержанный» манипуляторами театрализованный хэппенинг перед объективами репортеров и перед телекамерами, а где начинаются и продолжаются всерьез — не на жизнь, а на смерть — антивоенное движение, протест против ущемления тех или иных прав, против безработицы, против расизма, против убийц Кинга, против деспотизма администрации, против Уотергейта...

Внешне иным, разумеется, является процесс «артизации» на уровнях, например, правящей монополистической буржуазии и политической элиты. Так, описывая в 80-х годах характер «артизации» на уровне президента США, американский писатель Гор Видал констатирует: «Бывает, в течение дня видишь Рейгана по телевидению: скажем, в 12 часов дня в дурацком ковбойском фильме, в три часа дня он появляется в образе гангстера, в семь вечера он выступает в нынешнем облике президента, а в полночь его показывают в старом фильме «Голубиное воркование», в котором он снялся еще подростком... Какой из этих телегероев настоящий? Сколько Рейганов существует в действительности?» [7]

Однако при всех внешних отличиях данного типа «артизации» от того, который был характерен для леворадикальных движений 60—70-х годов, внутренние основания всех без исключения типов «артизации» по самому своему существу идентичны. Ибо все они производны от одной причины, которая является универсальной: от постарения капитализма как социально-экономической формации, соответственно от идеологической старости, заскорузлости

в сфере идеологии, от судорожных, в значительной мере конвульсивных усилий по его стабилизации.

Другим результатом данного процесса является маргинализация массового сознания. Маргинализация (от позднелатинского «маргиналис» — «находящийся на краю») является социологическим понятием, обозначающим промежуточное, пограничное положение индивида между какими-либо социальными группами, что накладывает определенный отпечаток на его мировосприятие. Хотя это понятие введено буржуазной социологией, оно в данном случае верно отражает социально-психологическое состояние общественного сознания в странах капитализма, где в наше время люди в своей массе ощутили, что старые традиционные мировоззренческие представления для большинства из них потеряли свой живой авторитет, стали мертвой буквой.

Несовпадение сознания и бытия порождает своеобразную расщепленность сознания. Энгельс, читая Горация, поразился его двойственности: «Представьте себе этого честного человека, бросающего вызов в vultus instantis tyranni * и ползающего на брюхе перед Августом» [8]. Не напоминает ли это идеологическую и творческую позиции многих действительно выдающихся буржуазных деятелей искусства, в том числе и Маклиша? Так было всегда в переходные, маргинальные эпохи.

«...Вопрос стоит *только так,*— подчеркивал В. И. Ленин,— буржуазная или социалистическая идеология. Середины тут нет...» [9] Но в том-то и особенность любой переходной эпохи, и в частности в наше время,— особенность перехода от капитализма к социализму: перед лицом ценностей, в свое время заложивших основы уходящей в прошлое формации (в данном случае перед лицом капиталистических ценностей, хотя они в ходе истории в значительной мере себя скомпрометировали), многие люди опасаются решительного и однозначного выбора, боятся занять четко определенную классовую позицию. Зачастую в такие времена мировоззренческому выбору предпочитают перебор ценностей; человек,

* — лицо жестокого тирана (*Гораций.* Ода).— *Ред.*

еще не поднявшийся на уровень классового сознания, ни на чем не останавливается и примеривает на себя все. Все всерьез и в то же время не всерьез. Результатом этого процесса является распространение соответствующей идеологии. Широко распространяясь, последняя фиксирует себя в популярной культуре. В функционировании ее важную роль играет феномен социально-классового маргинализма — пограничное состояние, когда общественное сознание оказывается на стыке мировоззренческих ценностей уходящего прошлого и наступающего будущего. Острота и масштаб данного столкновения определяют уровень социального маргинализма, который в настоящее время чрезвычайно высок и продолжает расти.

Предлагая понятие «маргинализм» в конце прошлого — начале нынешнего века, американский социолог Роберт Парк применительно к мулатам установил, что для человека, находящегося на границе двух или нескольких социальных сред, как правило, характерны беспокойство, агрессивность, честолюбие, чувствительность, стеснительность, эгоцентричность... Нельзя сказать, что выводы Парка абсолютно неверны, в них содержится та или иная доля истины. Однако следует подчеркнуть, что обостренность восприятия самого себя и окружающих свойственна отнюдь не только людям, находящимся на границе двух или нескольких национальных сред. Кто может сказать, какой тип маргинальности и для кого переживается наиболее трудно: возрастной, когда индивид уже не дитя и еще не самостоятельный человек (пресловутый трудный подростковый возраст), или, положим, образовательный, когда индивид уже не идентифицирует себя с «простыми людьми» и еще не чувствует себя интеллигентом, когда он осознает себя «недоучкой», парвеню? Может быть, наиболее драматичны конфликты с самим собой и с окружающими, сопровождающие жизненный путь человека маргинального, «пограничного» в социально-классовом смысле: покидает социальный статус рабочего, но еще не стал капиталистом и т. д. И наконец, видимо, чрезвычайно трагичной является урбанистическая мар-

гинальность: человек ощущает себя оторванным от деревенских, крестьянских, фермерских и тому подобных корней, в то же время он еще не прижился на городских. Известно, что можно жить в городе десятки лет и, перестав быть деревенским жителем даже психологически, не стать подлинно городским.

В период научно-технической революции последнего рода маргинальность, например, стала в США явлением, в значительной мере влияющим на бытие и сознание широких масс трудящихся, поскольку они оторвались в ходе урбанизации от своих традиционных корней и попали в городскую буржуазную индустриальную среду. В аспекте духовных ценностей урбанистическая маргинальность еще не ориентируется на ценности высокой культуры, кристаллизованные длительным развитием цивилизации, и уже покинула сферу достижений народного творчества. Фольклор является отражением в художественной культуре бытия и сознания человека, укорененного в сельской жизни. В свою очередь у человека, подлинно впитавшего высшие ценности городской цивилизации, культивирована установка на лучшие произведения последней. Мотивированность установки из поколения в поколение углубляется самим вращением индивида в кругу городских ценностей.

Теперь скажем в более общем виде: «пограничный» человек, маргинал, независимо от его объективных и субъективных данных и причин его «пограничного» состояния ищет в культуре соответствие своему маргинальному состоянию. Состояние оторванности от корней воспроизводит себя в духовной культуре.

Запомним этот тезис. Исходя из него, «поп-культура» является объективным отражением в сфере духовного производства маргинального состояния все больших масс в индустриально развитых странах капитала. «Поп-культура» развивается в первую очередь тогда, когда явления культуры, выросшие на национальных, народных или прогрессивно-цивилизованных корнях, в силу социально-экономических, политических и других обстоятельств оказываются оторванными от своих корней.

Широта популярности в рамках буржуазной городской цивилизации определяется в частности и в особенности фактической удаленностью культурного явления от собственных традиционных корней и искажениями тех чувств и мыслей, которые в свое время и в определенном месте кристаллизовала подлинная, укорененная культура.

Оторванность от фундаментальных культурных традиций есть одновременно «разомкнутость» на мир, под которым урбанизованный маргинал разумеет, естественно, мир города. Последний ощущается маргиналом как среда, где собираются все ценности. Коль скоро они здесь собираются, здесь им и место и время. Это, повторим, может быть состояние оторванности от корней возрастных — от детства, от корней своей социальной среды, условий труда, психологической атмосферы и т. п. Буржуазная идеология пронизана маргинальностью как присущим массе людей социально-психологическим ощущением — ощущением, что подточены политические, социальные, культурные, демографические, экономические основы жизни, связанные, с одной стороны, с трудом, карьерой, самим выбором сферы деятельности, самовыражением в ней и, с другой стороны, с семьей, браком, любовью, воспитанием детей, образованием своим и детей, повышением квалификации и т. д.

Неуверенность является для маргинала правдой его жизни. Она есть для него и правда искусства. Ее он ищет и в ней находит подтверждение и оправдание своей жизни [10]. Еще точнее: маргинальной психологии в принципе свойственно бежать от действительности — символически это бегство воплощается «маскультом» — и (или) не принимать тождественного действительности подхода к важнейшим человеческим проблемам, на который ориентируют произведения подлинного искусства. Типичным для маргинальной психологии является то, что интуитивное опознание «своего» среди культурных ценностей приводит большинство маргиналов к эскапистскому «маскульту» и к полуправдивой «поп-культуре». И это происходит не только потому, что рынки буржуазных культурных ценностей в основном

предлагают данную продукцию, но и в силу специфики сложившейся на сегодняшний день массовой маргинальной психологии.

Эскапистские тенденции и неуверенность в сегодняшнем и завтрашнем дне составляют глубинную сущность маргинального бытия и сознания. Общечеловеческие ценности, стабильность которых определяется самой их вечностью, т. е. «вечные ценности», не столь часто делают жизнь маргинала более гармоничной, сколь разрушают его ожидания, противореча его внутреннему состоянию, так как он не только постоянно находится в состоянии нестабильности, но, главное, не может в нем не быть. Не может по условиям бытия, определяющим сознание.

Описываемое состояние фиксируется психологическим понятием «фрустрация» [11] (от латинского frustratio — обман, тщетное ожидание, расстройство). Это понятие обозначает сложный нервно-психический комплекс ощущений, состояний и чувств (состояние гнетущего напряжения, тревожности, чувство безысходности и отчаяния). Множество жизненных, казалось бы банальных, ситуаций воспринимается при этом личностью как неотвратимая угроза ей, ее жизненным целям и важнейшим потребностям. В результате фрустрации личность стремится «уйти» от реальной ситуации в сферу фантазий, грез, мечтаний. С другой стороны, вместе с тем часто возникает внутренняя тенденция к агрессивности. Наконец, типичным является общий «регресс» поведения, т. е. переход к более легким и примитивным способам действия, частая смена занятий и др.— все это на фоне растущей глубинной неуверенности в себе.

Связь маргинального сознания с популярной культурой не относится к числу самоочевидных; она не отражена ни в какой сколько-нибудь внятной концепции, а между тем дельцы культурной индустрии США практически весьма эффективно пользуются тем, что «поп-культура» воспроизводит особенности маргинального сознания. Факты широчайшей манипуляторской деятельности в сфере «поп-культуры» США — наглядное свидетельство

того, как классовые потребности, теоретически не будучи осознанными, тем не менее вполне реализуются.

Границы культурного эксперимента чрезвычайно широки. Но он не безграничен. Его пределами и одновременно важнейшими условиями являются: обязательное изъятие художественного образца из лона «материнской» культуры и его, так сказать, переплавка в «котле» буржуазной популярной культуры города наряду с другими. В этом «наряду



Рис. 1. На снимке рекламы опер Дж. Верди «Симон Бокканегра» и «Аида». «Аида» аннонсируется как история роковой любви рабыни к возлюбленному и к своей стране. «Симон Бокканегра» — «любовная история, где романтическая любовь оказывается в конфликте с привязанностью к своей стране, к морю и к давно потерянной дочери». Оперы предлагаются в классическом исполнении лучшими певцами Метрополитен-опера. Характерное для «поп-культуры» сочетание подлинного искусства с завлекающими массы приемами

с другими» все дело. Копировать образцы какой бы то ни было культуры, элитарной ли или народной, демократической, уже потому, что копировать значит не быть «поп-культурой», остановиться на уровне массовой культуры, безликого подражания. В популярной культуре переплавка явлений, вырванных из среды, где они родились, может быть в значительной мере творческой.

Как правило, синтез представляет собой частично творческое, частично механическое соединение того, что когда-то было органической частью живого целого. В той мере, в какой перед нами произведение, компилирующее ценности и установки, символы и образы, процессы и «приемы», вырванные из породившей их глубинной культурной традиции,— перед нами явление, прилежащее к основному ядру буржуазной «поп-культуры». Соответственно эклектизация, примитивизация, «спрямление», стандартизация того, что получила в своей лаборатории «поп-культура», ведут к «маскульту». Интересно отметить, что на «нейтральной полосе» между искусством и популярной культурой находится множество произведений, например работа композитора-авангардиста Эрнста Рженига в жанре «белой» оперы с негром в главной роли, где в значительной степени творчески проявила себя попытка сочетать традиции классической оперной музыки с реминисценциями негритянской музыкальной культуры. Таких примеров множество.

На фоне значительного числа произведений, находящихся на «нейтральной полосе» между подлинным искусством и «поп-культурой», и тем более на фоне бесчисленного количества не вполне полноценных произведений «поп-культуры» и явных «ублюдков» «маскульта», появления произведений подлинного высокого искусства блистательны и редки. Тем не менее время от времени они создаются и рано или поздно по справедливости занимают свое место в ряду подлинной классики. Так «сживил» Джордж Гершвин корни негритянского джаза с корнями европейских симфонических форм («Рапсодия в стиле блюз», 1924 г.). Такова, поистине органична, композиция Игоря Стравинско-

го на сюжет сказки А. Н. Афанасьева «История солдата», где душу солдата изображала скрипичная партия, написанная в классических традициях европейской музыки, а партией дьявола был африканский регтайм на барабане. В этих и подобных (увы, нечастых) случаях органичная «прививка» одной культуры к другой принесла оригинальные плоды, вкус которых есть вкус подлинного искусства.

Социологи, пытающиеся выявить типы буржуазной культуры, сталкиваются с рядом трудностей. Сравнительно легко различить, например, «маскульт» и фольклор (последний считается преимущественно культурой прошлого, хотя некоторые отзвуки его сохранились, скажем, в кантри-мьюзик, которую, впрочем, на наш взгляд, скорее следует отнести к разновидности массовой культуры).

Пожалуй, самую большую трудность представляет выявление той тонкой грани, которая разделяет массовую культуру и «поп-культуру». Выявление этой грани важно прежде всего потому, что оно показывает, что не следует все творения, не относящиеся к высокой культуре, третировать как «китч». Ведь, если считать все эти творения заслуживающими лишь презрения, будет непонятным, почему некоторые из них оказались популярными в широких кругах населения, в том числе и высокообразованного, например диски с записями «Роллинг стоунз».

«Маскульт» и «поп-культура» отличаются по производству, по распределению и по потреблению.

Производство «поп-культуры» осуществляется следующим образом. Создатель «поп-культуры» сообщает произведению живое индивидуальное лицо благодаря бережному обращению с той пропитанной глубокими традициями народной или элитарной высокой духовной культурой, которую данный деятель широко популяризирует. От высокого искусства в данном аспекте «поп-культуру» отделяет то, что последняя изымает некий живой росток из определенной художественной среды. Сам этот росток «поп-культура» не деформирует, не режет, не калечит — словом, ничем ему не вредит, кроме

помещения его в чужеродный ему контекст. Однако одно это уже может существенно обескровить живое культурное заимствование. Напомним, что продукция массовой культуры — это конструкции, собираемые посредством стандартных ходов и клишированных приемов, из «готовых» амплуа, блоков и т. п.

Материалом для производства «поп-культуры» являются действительные жизненные драмы городского, возрастного и прежде всего классового маргинала. Он основной герой популярной культуры, он же ее основной «клиент». Однако в отличие от «маскульта», который потребляется и «работает», как любят говорить дельцы индустрии культуры, «на уровне масс» (читай маргиналов, лишенных подлинного воспитания и образования, оторванных от корней традиционной народной и подлинно высокой городской культуры,— маргиналов, составляющих основную массу потребителей),— в отличие, повторим, от «маскульта» «поп-культура» заставляет эти массы, так сказать, подниматься на цыпочки. По сравнению с «поп-культурой» «маскульт» не «грешит» «тонкостями» именно потому, что обходит попытки анализа реальных жизненных проблем, прежде всего проблем бытия.

Когда речь не идет о маргинале, массовая культура может и не уходить от исследования реальных жизненных проблем. Скажем, документальный телефильм, показывающий сезонные трудности какого-нибудь состоятельного фермера из «деревенского» штата Айова или Джорджия, может быть вполне правдивым и вполне законченным произведением массовой культуры.

В практике производства «маскульта» распространен и другой подход: «маскульт» «решает» данные проблемы в рамках стереотипов, шаблонов и схем, не претендующих на близость к реальности.

«Поп-культурные» произведения ориентированы на маргиналов, стремящихся к постановке и решению важнейших жизненных проблем, с которыми они сталкиваются. «Поп-культура» предлагает принципиально неполные или псевдоопределенные,

как бы полноценные постановки болезненно актуальных проблем не быта, а бытия маргинала, не истинные, а лишь правдоподобные решения.

«Маскульт» в свою очередь ориентирован на тех, кто либо по своему воспитанию и образованию не «созрел» для постановки и решения проблем бытия (дети, подростки и т. п.), либо по определенным причинам находится вне этих проблем. Широчайшую, основную массу потребителей «маскульта» составляют те, кто сознательно или интуитивно, из-за инфантильности, испорченного вкуса или из-за экзистенциального страха избегает серьезной постановки важнейших проблем бытия, попыток их анализа и реального решения. Это множество тех, кто считает, что им не нужны ни попытки правдивого отражения реальности художественными средствами (подлинное искусство), ни претензии на подобные попытки («поп-культура»), кто не стремится даже и к претенциозной частичной «поп-культурной» правде. Соответственно этот контингент получает массовокультурную непритязательную ложь. «Поп-культура» обращена к людям, имеющим значительно более высокий уровень духовно-культурных претензий. Ценители «поп-культуры» в этом смысле зачастую ощущают себя «выше» любителей «маскульта».

Отметим, что потребление «поп-культуры» носит сплошь и рядом характер престижного, или статусного, присвоения. Обыватель может покупать те или иные произведения искусства (или, положим, билет в театр или на выставку) не столько потому, что он оценивает их художественные достоинства, сколько потому, что это модно, принято в его среде (или в той более высокой по статусу социальной группе, членом которой он хотел бы стать), престижно. Миллионер покупает картину художника-абстракциониста часто не потому, что она ему действительно нравится, а преимущественно для того, чтобы продемонстрировать свою «интеллигентность» и богатство (не говоря уже о том, что он считает это выгодным помещением капитала). Потребление при этом имеет еще один дополнительный оттенок, который отметил К. Маркс: «Частная собственность сделала нас столь глупыми и односторонними, что

какой-нибудь предмет является *нашим* лишь тогда, когда мы им обладаем, т. е. когда он существует для нас как капитал или когда мы им непосредственно владеем, едим его, пьем, носим на своем теле, живем в нем и т. д.,— одним словом, когда мы его *потребляем*...

Поэтому на место *всех* физических и духовных чувств стало простое отчуждение *всех* этих чувств — чувство *обладания*» [12].

Потребление и престижное присвоение пересекаются, но совпадают лишь частично, ибо можно пассивно «поглощать» духовную культуру «на манер» еды и при этом быть вне престижного ее присвоения. Например, можно искренне презирать и даже ненавидеть «злодейскую», наглую или безвкусную рекламу, комиксы и т. п., но при этом в той или иной мере потреблять то самое, что в принципе искренне считаешь «аморальным» или «ничтожным». Негативное отношение и вместе с тем потребление, судя по опросам, присущи значительной массе американцев [13].

С другой стороны, явления культуры достаточно часто престижно присваиваются, но при этом реально не потребляются. Границы, отделяющие массово потребляемое от престижно присваиваемого, суть зыбкие водоразделы, отделяющие друг от друга потоки массовой и популярной культур.

«Поп-культура» далеко не всегда может быть массовой. Популярные произведения — а такие произведения есть у разного рода авангардистов, модернистов, минималистов, концептуалистов, гиперреалистов и т. д. и т. п.— могут быть не поняты и не «почувствованы». Стало быть, реально потреблены эти произведения будут не более чем невскрытая банка консервов. Однако вместе с тем эта «банка» — эти произведения могут быть присвоены из соображений престижа. Вменять себе в заслугу тот факт, что видел или слышал известное произведение,— значит престижно присваивать без потребления.

Поскольку процесс реального «переваривания» и «поглощения», словом, потребления культурных явлений и процесс престижного присвоения результатов творчества зачастую проникают друг в друга,

постольку у «поп-культуры» и «маскульта» есть обширные сферы, уровни взаимопроникновения.

Очевидным результатом взаимной диффузии данных разновидностей буржуазной культуры является, в частности, признание потребителя образовавшейся «срединной» «поп-массовой» культуры в том, что он «не до конца понял», «не до конца почувствовал» воспринимаемое произведение. По отношению к произведению, ставшему (в результате использования «звезд», усилий рекламы и т. д.) широко известным, понятое в данном произведении и тем самым потребленное есть массовое. Не до конца понятое, не почувствованное, но престижно присвоенное (я видел, слышал, приобрел и т. п.) по отношению, подчеркнем, к известному произведению есть не что иное, как отражение его популярности. Данное произведение — для потребителя, воспринимающего это культурное явление вышеописанным образом,— есть произведение популярной культуры.

Разумеется, это не значит, что в реальности «поп-культура» всегда воспринимается единственно путем престижного присвоения, а «маскульт» только потребляется в указанном нами смысле. Возможно и обратное. Рафинированный западный интеллигент-гуманитарий в какой-то мере потребляет «поп-культуру», а провинциал, недавно переехавший из глуши в город, может престижно присваивать нью-йоркскую массовую культуру.

Понятно, что в реальной действительности то, что для одного человека является предметом потребления, для другого может быть предметом престижного присвоения, равно как и то, что для одного будет популярной культурой, для другого — «маскультом». Более фундаментальными, однако, являются объективные характеристики взаимодействия «маскульта» и популярной культуры.

Новые «поп-культурные» произведения, направления и т. д. возникают обычно из народных или из элитарного искусства. И чем ближе они к своим корням, тем серьезнее то, что нè только расценивается реакционными кругами как протест, но и действительно является выраженным художественными средствами, эмоционально ощутимым, явным про-

тестом против наличной буржуазной действительности. В этом смысле «поп-культура» ближе к протесту, во всяком случае по сравнению с «маскультом». С другой стороны, популярная культура поразительным образом стимулируется «маскультом» как тем, чему надо быть противоположностью.

В частности и в особенности это проявляется при «восхождении» каждого нового средства массовых коммуникаций. Создатели популярной культуры, фактически отдавая новому средству развлекательную функцию в ее наименее притязательном виде (собственно говоря, в виде маскульта), сами возвращаются на почву творчества популярной культуры в рамках того массового средства, которое оказалось в «тени» нового.

Когда в 20-х годах в США появилось радио, оно на несколько лет пустило по миру дельцов пластиночного «маскульта», так как отняло у индустрии грамзаписи бóльшую часть массовокультурных, чисто развлекательных мелодий.

К началу «великой депрессии» (1929 г.) граммузыкальный бизнес «заживил» травму, нанесенную ему радиовещанием, поднял качество своей продукции от стандартного ширпотреба до индивидуализированной популярной культуры и ввел грампластинку в число престижных, шикарных и дорогостоящих покупок, говорящих о принадлежности покупателя не только к материально обеспеченным, но и к «духовно состоятельным» социальным кругам. В безвыходной ситуации индустрия развлечений начинает значительно интенсивнее, чем в «благополучные» годы, искать и находить в широкой массовой аудитории тот контингент, которому можно продать продукцию дорогостоящую и по сравнению с «маскультом» высокого качества, со «своим лицом», индивидуализированную.

Аналогичный процесс произошел с американским сценическим искусством, когда в начале нашего века появилось кино и «оттянуло» на себя с театральных подмостков бóльшую часть чисто развлекательной массовой культуры. В драматическом и в эстрадном искусстве через короткое время стал замечаться все более явный подъем. Росло качество

драматургии, рос художественный уровень исполнения. Деятели культурной индустрии начали специально искать и выявлять ярко индивидуальные таланты, стремясь вернуть зрителя в опустевшие залы.

Телевидение совершило с кино то же, что кино сделало с эстрадой. Кино «пало жертвой» телевидения в начале 50-х годов. К концу 60-х — началу 70-х годов кино накопило технический (широкий формат, квадрафонический звук, стерео и т. д.), а также художественный потенциал и создало высокого уровня элитарно-популярный кинематограф режиссеров, объявивших о своей независимости от Голливуда. Насытившись художественными находками, которые дало их творчество, американский кинематограф коммерциализировал это творчество, создал синтез «поп-культуры» «независимых» и традиционной экранной массовой культуры, обогащенной новыми техническими находками. В результате в 70-х годах появились первые плоские в содержательном отношении, но вместе с тем внешне чрезвычайно впечатляющие фильмы-гиганты и фильмы катастроф («Ад в поднебесье» и т. п.), «звериная серия» («Челюсти», «Пасть» и т. д.), наконец, «Звездные войны»...

Художественный уровень этих произведений был значительно ниже, чем уровень лент, созданных «независимыми» режиссерами. Фильмы-гиганты, так сказать, приспособили «поп-культуру» «независимых» к усредненному вкусу широкой массовой аудитории. Таким образом был достигнут большой коммерческий успех. Подчеркнем, что «второй триумф» кино, а именно возвращение к нему массового интереса, явился не чем иным, как следствием массовизации прежде всего «поп-культурных» достижений, накопленных в том же кино в годы его банкротства.

Индустрия «видео» по отношению к телевидению продемонстрировала тот же процесс. В массовую культуру видеофильмов ушли ленты, которые представляли на обычном, эфирном телевидении продукцию самой худшей пробы, рассчитанную на «нижний» этаж эмоций и на самое вульгарное на него

воздействие. Видеофильмы — последний крик науки и техники — вызвали в Америке середины 80-х годов новый бум. Как таковые, они «сняли пенки» со «старых» массовых средств, в частности с кабельного и эфирного телевидения и с кино.

Прибыли от «видео» получают те же теле- и кинокорпорации. В качестве «сверхнового» развлечения «видео» взяло себе поток стандартных «блочных» секс-лент, внимание к которым, когда они шли по «старым» средствам массовых коммуникаций, давно уже ослабло. «Видео» оживило массовый интерес к этим лентам и освободило руки теле- и кинокорпорациям для поисков подхода к более культурной части американской аудитории, денег от которой посредством вульгарной «клубнички» не получишь. Основные поставщики видеокассет — кино- и телегиганты Си-би-эс, Эй-би-си, «Уорнер коммюникейшнз», «Уолт Дисней продакшнз», «Метро-Голдвин-Майер» и «Парамаунт» почти одновременно с выпуском в прокат кинофильмов и телесерий и выбросом на рынок их видеокассетных вариантов, зачастую существенно опошленных даже по сравнению с не слишком «элитарным» оригиналом, стали экспериментировать, искать нечто нешаблонное.

Каждый раз «старое» средство массовых коммуникаций, казалось уже безнадежно пережившее «свой век» («век грампластинок», «век радио», «век кино», «век эфирного телевидения» и т. д.), потихоньку, исподволь накапливало потенциал творчества, что в известном смысле возрождало это средство и, более того, создавало ретро-бум. Иными словами, групповые, субкультурные духовные ценности накапливались в сфере «устаревшего» массового средства, затем они становились популярными, потом — образцами для подражаний, в конце концов несколько волн подражаний несли с собой расхожий «маскульт». Годы экономического упадка массового средства становились, таким образом, периодом элитаризации увядших было ценностей, накопления и синтеза новых. Годы экономического подъема оказывались периодом очередного «омассовления» нового и накопленного.

60-е годы стали годами реализации некоего «открытия», равно эффективного коммерчески и идеологически, ибо было «установлено», что фундаментальная концепция прошлого (по которой в идеологии не может быть одновременно двух истин — правы или те или другие) неверна. Утверждалось, что правыми можно считать обе противоположные стороны: правы и те, кто «защищал национальное достоинство» США во Вьетнаме, и борцы против вьетнамской войны; правы и те, кто выступает за то, чтобы страна была самой сильной в мире, и те, кто за разоружение; правы и борцы против расизма, и те, кто «сдерживает» негров. Если доводить это «понимание» до его логического предела, то правы и антифашисты, и, «по-своему», фашисты... Подобная позиция независимо от того, назвать ли ее конвергенцией идей или плюрализмом, классовым релятивизмом или этико-моральной беспринципностью, предполагала, что ни одна из идей, тенденций, концепций в материальном производстве США, как и ни одна из них в духовном производстве, ни одно направление, способ поиска, стиль, эмоция, в конечном счете ни одна цель и ни одно средство достижения цели не исключают другого (других).

Эта концепция явилась наиболее общей основой беспрецедентно широкого идеологического и культурного «поля» экспериментов, продолжающихся в буржуазной культуре США до настоящего времени.

Итак, популярная культура воспроизвела в духовном производстве определенное «пограничное», маргинальное состояние (политическое, экономическое, социальное), состояние индивида, социальной группы, класса и общества той фазы развития, на которой находится американский капитализм,— фазы своеобразного идеологического истощения.

Какого именно рода «пограничность», маргинальность и кем в новейшие времена воспринимается наиболее драматично — это вопрос, ждущий своего исследователя. Нам же важно подчеркнуть, что, как и в прошлые времена и в предшествующих формациях, наиболее масштабным и поэтому самым общественно значимым из пограничных состояний социальных групп является классовая маргиналь-

ность — та, что была острейшим образом ощутима при переходе от одной формации к другой, когда индивид, формально оставаясь рабовладельцем, фактически уже не имел рабов, однако еще не был и феодалом, когда раб еще был рабом юридически, но фактически уже переходил в статус феодального крепостного, когда, далее, феодал номинально продолжал быть при своем гербе и родословной, а по существу уже ничего, кроме высокомерных предков, за ним не было, и крыша дворца прохудилась, и не было денег ее починить, и пора было стать капиталистом и т. д. Подобное объективное экономическое и субъективное психологическое положение (и восприятие своего положения), что называется между двух стульев, диктует определенные типы поведения.

Маргинал рядится не в свои ценности, потому что «своих» у него еще нет. В условиях государственно-монополистического капитализма производители городской «поп-культуры» учитывают «пограничность» сознания урбанизированной массы, поскольку, как уже отмечалось, они работают на границах «дозволенного», чрезвычайно тонко прислушиваясь к каждому нюансу пульсирования буржуазной идеологии. Манипулятору, работающему в центре, в ядре буржуазной идеологии — в сфере «маскульта», в известном смысле проще и легче — он опирается на идеологически устоявшиеся, традиционные консервативные ценности. Даже будучи вывернутыми наизнанку в виде патологической жестокости, насилий, в виде разнузданного секса и сексопатологии, сентиментальной сладкой лжи и т. п., они остаются теми же консервативными традиционными ценностями, лишь, повторим, вывернутыми наизнанку. Можно сказать, что при производстве «маскульта» его создатели опираются чаще и в большей мере на консервативно-буржуазные установки, тогда как продуцирование популярной культуры чаще и в большей степени тяготеет к либерально-буржуазным ориентациям.

Между популярной и массовой культурой существует вполне понятная конкуренция; в процессе этой конкуренции манипуляторы склоняются (так

или иначе, в то или иное время, те или иные из них) либо к методам, формам, содержанию популярной культуры, либо соответственно к содержанию, формам и методам «маскульта». Это не что иное, как проявление в художественной культуре борьбы либеральных и консервативных духовных ценностей. В идеологическом аспекте никакого другого смысла «противостояние» популярной и массовой культур не несет. Естественно, что ни ту ни другую за рамки классово единой буржуазной культуры данное «противостояние» не выводит.

Оба буржуазных политических течения имеют общую коммерческую и идеологическую стратегию, но тактика, во всяком случае идеологическая, у них различна. Отличия «поп-культуры» от «маскульта» — это отражение в духовном производстве различий либерализма, с одной стороны, и консерватизма — с другой, в тактических средствах достижения единой идеологической цели.

При этом конкретный консерватор, разумеется, может быть меценатом, а либерал — игнорировать или даже презирать искусство. Мы говорим о традиционных для либерализма и консерватизма ценностях, мировоззренческих установках, в том числе и эстетических. То, что последние варьируют даже в мировоззрении одного и того же человека, естественно, имеется в виду, но это не меняет специфики названных установок.

Итак, авторы произведений «поп-культуры» могут искренне считать, что они «восстают» против традиционных буржуазных ценностей. В аналогичном заблуждении относительно этих авторов, с другой стороны, столь же искренне пребывают консервативные «защитники» данных ценностей. Именно по этой причине, когда на горизонте одряхлевшего «маскульта» возникает явление «поп-культуры», яркое, творчески острое, с явными следами значимых традиций прошлого и жгучими текущими проблемами современности, оно провоцирует наиболее косный консерватизм на отпор. То же самое явление порождает у творца «поп-культурного» произведения иллюзию, что он чуть ли не революционер; иногда даже не «чуть ли», а прямо — революционер. От-

сюда в либерально-буржуазной прессе «революционное» словоблудие с обилием понятий «протест», «бунт», «вызов» и т. п., когда речь заходит о явлении «поп-культуры». Из тех же самых оснований проистекают возмущения заведомо реакционных сил общества «бандитами», «разрушителями духовных ценностей», «подонками» и т. п., как именуют крайние реакционеры авторов произведений «поп-культуры», которых либералы называют революционерами и бунтарями.

Либералы на самом деле не знают, чем, собственно, «революционным» чревато для общества новое направление «поп-культуры», но достаточно определенно чувствуют, что последнее для них во всяком случае неопасно. Их тактика по отношению к «поп-культуре» — пока не разобрались, что она не только безопасна, но и во многих отношениях для них ценна,— словесно поощрять, хвалить, материально не помогать или помогать минимально.

Консерваторы в действительности не знают, насколько реально опасно новое явление «поп-культуры», но убеждены, что оно «подрывное», «вредное», «ненужное». Их тактика — пока не разобрались — словесно, материально, юридически, идеологически, физически подавить.

Агрессивное стремление избавиться от нового, присущее носителям консервативных установок, в реальном практическом взаимодействии с благожелательным нейтралитетом либералов и определяет в судьбе первооткрывателей новых явлений популярной культуры этапы характерной для этой культуры социальной адаптации.

Вначале на заданное творчество налагается запрет (изгнание со сцены, заточение в тюрьму и т. п.). Носители консервативных установок однозначно активны на этом начальном отрезке судьбы конкретного явления «поп-культуры», они действуют, как правило, прямолинейно, особо не затрудняя себя скрупулезными поисками предлога для того, чтобы избавиться от «бунтаря». Затем происходит подмена «первоисточника» кем-то, кто берет из него «приемлемое» и соединяет с бытующей массовой культурой; имеет место подкуп, запугивание и т. п. «пер-

воисточника» — так или иначе, начинается коммерциализация «поп-культуры», ее трансформация в «маскульт».

На этом этапе все большую активность проявляет буржуазия с либеральными установками. Она, как правило, раньше понимает, что «бунтарство» может за счет определенной неординарности, подлинности, талантливо выраженного ощущения действительно острых проблем текущей современности, наличия оригинального индивидуального лица и т. п. дать огромные новые возможности для выкачивания денег из потребителей. Кроме того, либералы чувствуют, что здесь есть возможность показать общественности реакционность консервативных установок на «поп-культуру» и соответствующих акций. Словом, первые чувствуют возможность скомпрометировать вторых. Консерваторы в массе своей уже утихли. Для остальной части потребителей наступает — в отношении данной «поп-культуры» — фаза общей эйфории: либералы активно поддерживают, в том числе и материально, большинство буржуазного общества — центр; «трясина», дотоле относившаяся к новому выжидательно, теперь в целом поощряет, отсюда уже доносятся первые — пока снисходительные — «браво!» и т. п.

Это время расцвета «поп-культуры» и перетекания ее в «маскульт». Напор первой ослабевает, вторая, как пиявка, наполняется первой. Поскольку «поп-культура» мертвеет и выхолащивается постепенно, постольку описываемая фаза является временем самых разнообразных и «многообещающих» экспериментов, как представляется теперь быстро растущему хору восторженных критиков. В реальной действительности такое представление складывается из того факта, что «поп-культура» еще жива и уже понятна массам. Это уже не гонения и еще не сытость законченного «омассовления».

И наконец наступает финал — часть «поп-культуры», окончательно поглощенная «маскультом», предает лучшее в самой себе, меняет первоначальные духовные ценности на едва ли не противоположные. Уже на предыдущем, благополучном этапе эволюции она постепенно потеряла ту часть аудито-

рии, которую привлекала «подлинностью». Теперь она теряет большинство потребителей.

Другая часть этой бывшей «поп-культуры», «отпрянув» от самой себя, элитаризуется и тоже теряет связь с большинством. Пройдет несколько лет, и из этой элитарной части бывшей «поп», а затем «маскультуры» возникнет «ретро-поп». Взойдет новое явление «поп-культуры», о котором либеральная критика скажет, что новое — это хорошо забытое старое. Описанный выше цикл повторится сначала.

Само собой разумеется, что для каждого явления «поп-культуры» этот цикл: появление — «полураспад» в целый букет пограничных «поп-массэкспериментов» — распад — новое появление — происходит в определенный исторический период и в определенной идеологической ситуации. Зарождение множества «поп-явлений» связано — и это важно подчеркнуть — с начальным этапом подъема либерально-демократических движений, центр цикла — с постепенным выхолащиванием этих движений (или этого движения), а финал — с исчезновением, растворением последнего в буржуазной действительности.

Таким образом, элементы «поп-культуры» и элементы «маскульта» эволюционируют в буржуазной культуре параллельно и взаимосвязанно, то сливаясь воедино, то расходясь, то противоборствуя, то уступая друг другу (по существу в зависимости от от перипетий классовых взаимоотношений в сфере идеологии).

При этом «поп-культура» обнаруживает себя как воплощение определенных качеств массовой культуры, вместе с тем определенных качеств подлинного высокого искусства и, наконец, некоего комплекса собственных свойств, которые и дают нам право относить то или иное произведение именно к популярной культуре.

Феномен популярной культуры находится ныне не в том состоянии зрелости, когда он очевиден. Он проявляет себя своеобразным «мерцанием» своих качеств: то как определенное «поп-культурное» состояние произведения, то как «поп-культурные»

элементы в нем или «поп-свойства», чаще во многих, а иногда во всех «поп-особенностях» одновременно.

Если отличие феномена от массовой культуры более очевидно, то сопоставление и сравнение его

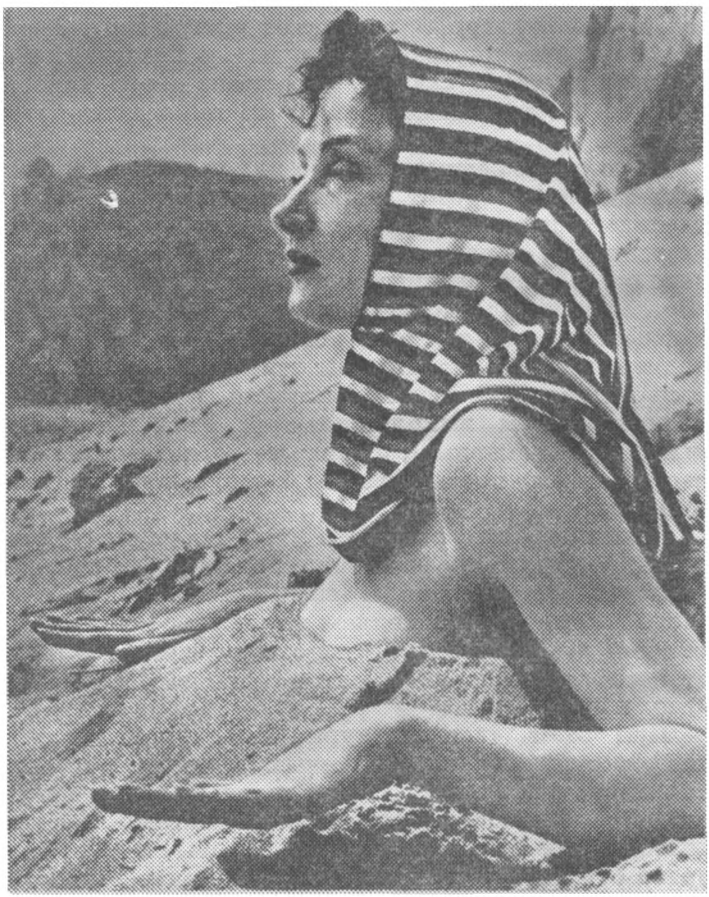


Рис. 2. Модная голливудская киноактриса Омарт (воплощение сиюминутности) и сфинкс (воплощение вечности) совмещаются. Противоположности, полюса сливаются — это типичный прием массовой культуры и «поп-культуры»

с подлинным высоким искусством является чрезвычайно сложным. Поль Гоген заметил, что в искусстве бывают только революционеры или плагиаторы. «Поп-культура» находится между присущим искусству творческим подходом и плагиаторством «маскульта», заимствуя от обоих.

Так или иначе, этот феномен уже заметен настолько, чтобы сказать: это новая разновидность «маскульта», господствующего в буржуазном обществе,— разновидность, которую необходимо наблюдать с самого ее зарождения, «с колыбели». Слишком большое значение она имеет в идеологической борьбе.

И последний момент — самый важный. Над всеми отличиями «поп-культуры» от «маскульта» доминирует их мировоззренческая общность. Они формируют «игрового человека» — гомо люденс. Другое дело, что и здесь уровень разный. Наиболее перспективным для «маскульта» явилось воспитание у широкого круга потребителей игровых навыков по отношению к важным мировоззренческим понятиям, таким, как «социальная борьба», «противостояние», и особенно к понятию «протест». Открытие возможности манипулировать этим понятием, так чтобы оно играло на руку буржуазной идеологии, было сделано в те же «бурные 60-е годы». Деятелям массовой культуры «открылось», что любой протест молодежи можно и стоит превратить в сенсацию, а практически к любой сенсации можно «пришпилить» ставшее широко модным понятие «протест».

Так, в 70-х годах на газетных страницах «протестом» стало то, что не достигший и 30 лет Лоренс Беникен отрезал головы нескольким десяткам школьниц старших классов, ел человеческое мясо... Газеты (как и фильм «Убийство Америки») буквально вложили этому каннибалу-убийце в уста следующий «протест»: «Своими действиями я хотел сделать так, чтобы мир остановился и задумался, что люди друг с другом делают!» Подобным же образом банда 26-летнего Чарльза Мэнсона, выбрав «любой дом» и совершив ритуальные убийства всех находившихся в нем людей, объявила, что это «протест» против «гнусной, прогнившей современной цивилизации».

Злодеяния банды «Черные снайперы», убивавшей под лозунгом «сегодня мы стреляем только в белых», названы газетами «протестом» против расовой дискриминации. То, что юная Бренда Спенсер стреляла в детей каждый понедельник и что на вопрос газетчиков о причинах подобных действий она ответила: «По понедельникам как-то особенно скучно живется», и то, что 18-летний Роберт Смит застрелил в спину 50 детей и сам заявил: «Я хотел попасть в газеты»,— все это преподнесено массовой культурой как «протест». Причем в каждом случае придумывалась конкретизация протеста. Например, когда 35-летний Сэм Браун средь бела дня стрелял в водителей тяжелых грузовиков, это было «объяснено» мотивами... защиты окружающей среды! Газеты писали, что покойный говорил, будто прибыл из космоса на звездном корабле, чтобы спасти Землю от экологической катастрофы, и «гадящие» атмосферу тяжелые грузовики (а точнее, их водители) были для Брауна мишенью именно в этой связи. Появился «протест Сэма Брауна»!

Апологет массовой культуры Маршалл Маклюэн в 1967 г. поместил в своей книге «Средство есть массаж» посредине страницы надпись: «Протестуй, Дик, протестуй!» [14] Согласно этой логике, неважно, против чего ты протестуешь — против агрессии в Юго-Восточной Азии или против того, что «скучно по понедельникам», неважно, как ты протестуешь — сидячими забастовками или отрезанием голов у старшеклассниц. Так «приготовляются» «протесты» и в 80-х годах.

Уровень мировоззренческой игры, до которой поднимается популярная культура, выше, он качественно иной, как будет показано в последующих главах. Но главное — это принципиально та же игра, только игра в самые высокие духовные ценности, игра нечестная — с подтасовкой. В последний момент на место ясного классового вывода и действия предлагается широчайший спектр вариантов и мотивов ухода как от действия, так и от вывода, во всяком случае от действенного вывода. «Поп-культура» явилась в этом смысле вторым после «маскульта» по ширине охвата аудитории компонентом бур-

жуазной культуры, в принципе манипуляторской. «Заигрывание» массового сознания, инфантилизация его, искусное — в «поп-культуре» действительно высокоискусное — замедление роста классового самосознания явились основным мировоззренческим «вкладом», который внесла «поп-культура» в капиталистическую действительность.

Посмотрим, как происходили и происходят отмеченные выше процессы в различных видах американской «поп-культуры».

Глава II «Почти правда» в кино

Из всех видов художественной культуры первой половины XX века в США кино наиболее наглядно, ярко и масштабно продемонстрировало борьбу и взаимодействие популярной и массовой культур в форме противостояния «авторского» кинематографа и массово-конвейерных фильмов. Задолго до того, как главный босс Голливуда Уилл Хейс сформулировал основную задачу фирмы: «только развлекать и не касаться политики», с появления первых съемочных павильонов кинофирм «Эдисон», «Байограф», «Вайтограф», «Эссеней», «Калем», «Селиг», «Любин», «Патэ Фрер» и «Мельес» — «большой девятки» основателей Голливуда обмен развлечений на зрительские деньги был стержнем киноиндустрии. Содержание развлечения составлялось из динамичного сюжета, узнаваемых образов и отработанного стиля их поведения. Лозунг Голливуда 1925 г. «торговля следует за кино» подразумевал торговлю стереотипами, заимствованными прежде всего из компактных «пятицентовых романов» о бандитах, ограблениях и шерифах на Дальнем Западе. Бульварная литература стала бульварной «литературой в картинках». На смену «литературоцентризму» пришел «киноцентризм».

Кинематограф создавался как заведомо массовое искусство; фильмы, популярные лишь у некоторых, достаточно узких социальных слоев («подпольные», экспериментальные, «не интересные» ни для какой из крупных категорий зрителей), выпускаются в США по сравнению с общим потоком кинопродукции редко. С 1903 г., когда появилось знаменитое «Большое ограбление поезда», борьба друг против друга бандитов, шерифов и ковбоев стала основной движущей силой кино как массовой культуры. Амплуа-стереотипы действующих лиц за 5—7 лет

были отшлифованы так, что уже с 1908 г. в зрителя палили сериями, где один и тот же актер постоянно «оказывался молодцом» в роли ковбоя, шерифа или бандита. Классическим примером может служить цикл о Брончо Билли, в котором постоянно снимался актер Дж. Андерсон. Обычно он выступал в амплуа перевоспитывающегося бандита или благородного шерифа. В качестве бандита Андерсон представал в картинах «Бородатый бандит», «Сердце бандита», «Жертва шерифа»; шерифом фигурировал в «Сердце ковбоя», «Графе и ковбое», «Приключениях Брончо Билли» и т. д. и т. п. Всего вышло около пятисот фильмов [1].

В конечном счете безукоризненно налаженная технология создания кинопродукции, характерной для массовой культуры,— сначала вестерна, затем мюзикла, триллера — обеспечила голливудским фильмам известный профессионализм и оформилась в следующую «рецептуру изготовления» коммерческого фильма любого жанра: продукция должна состоять из готовых сюжетных «блоков», собираемых затем как бы на конвейере; актер из фильма в фильм переносит один и тот же образ; сценарии строятся на уже известных мотивах; оператор снимает по уже отработанным стандартам; режиссер не работает над сценарием и не подбирает актеров, на съемочную площадку он приходит на полчаса раньше всех, прочитывает кусок сценария, который в этот день следует отснять, репетирует его с актерами и снимает; актеру его роль фактически уже знакома по другим фильмам. Последовательное воспроизведение этой «рецептуры» не могло не привести к тому, что наиболее крупный сектор американского кино развивался «не как искусство, а как зрелищный аттракцион» [2] для масс.

Противоположным полюсом явилось подлинное киноискусство. В те же 20-е годы родились ставшие уже тогда широко популярными попытки средствами кино создать обобщенную реалистическую картину западного мира (или по меньшей мере художественный образ Америки). В качестве примеров можно привести комические эпопеи Чаплина и Китона (социальные проблемы). «Нетерпимость»

Д. Гриффита (обобщающая картина истории), «Алчность» Э. Штрогейма (обобщающая картина морали).

История американского кино уже с 20-х годов позволяет увидеть, в частности, как, словно по ступеням, подлинное творчество снижается сначала до «поп-культуры», а затем до массовых экранных «грез», а главное, понять, в связи с какими конкретными обстоятельствами такое падение происходит. Творчество великих мастеров киноискусства США во второй половине 20-х годов «выдыхается». Гриффит в фильме «Америка» доходит до схоластического перечисления фактов, а Штрогейм в «Свадебном марше» и «Королеве Келли» — до гипертрофии частностей и второстепенных деталей, разваливающих сюжет, из-за чего великий замысел обернулся громоздкой механической конструкцией.

Кстати, это было не только в кино. Можно вспомнить крушение в те же годы эпических замыслов прозаика Томаса Вулфа, драматурга Юджина О'Нила и многих других. Здесь чувствуется общая трагедия американской культуры, требующая детального исследования.

На смену великим фильмам, делившим с непритязательными лентами о погонях, драках, ограблениях власть над зрителями первой четверти XX в., перед лицом грандиозного экономического кризиса 1929 г. стали появляться ленты вполне индивидуализированные, с оригинальным творческим подходом к действительности, но уже не претендующие на философские обобщения, поскольку вкладчикам капиталов в Голливуд не было нужно, чтобы кино отражало сложные проблемы реальной Америки, находящейся, как говорили американцы, в великом экономическом кризисе, или в «великой депрессии».

Чаплину удалось поставить свою «Золотую лихорадку» до «депрессии», в 1925 г., а «Огни большого города» — только после ослабления кризиса, в 1931 г.; деятельность других режиссеров-реалистов: Дж. Штернберга, К. Видора, Э. Штрогейма, в годы, вплотную окружающие роковой 1929-й, год кризиса, либо минимизировалась, либо перестала существо-

вать, либо вылилась в «поп-культурные» и даже в массовокультурные фильмы. Видор ставит проходную коммерческую ленту «Аллилуйя», Штернберг — декоративные «Доки Нью-Йорка»; из фильма «Я — беглый каторжник» Мервина Ле Роя даже в 1932 г. вырезаются и выбрасываются все титры, говорящие о связи показываемого на экране с реальной жизнью, и т. д.

В это время на экраны Америки запускаются «абсурдный юмор» братьев Маркс — мюзик-холльная клоунада на экране, шутовство Б. Хоупа, У. С. Филдса и Д. Бенни, так называемый юмор без претензий, и разражается бум развлекательного «кино о гангстере». Пожалуй, единственным исключением в пользу подлинного реализма явился фильм Л. Майлстоуна «На Западном фронте без перемен» (1930 г.) по Э. М. Ремарку. Этим исключением реалистическое кино США обязано отрицательному отношению части американской крупной буржуазии к германскому милитаризму, в те годы опасному для нее стремительным наращиванием своей мощи.

С 1929 по 1941 г. 98% производства фильмов в Голливуде составляла стандартная «коммерческая продукция» [3], что по существу является синонимом массовой культуры. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что свой генезис эти 98% в значительной мере вели от тех фильмов, которые можно назвать образцами популярной культуры американского кино. Имеется в виду следующее: в 1930 г. талантливый режиссер Мервин Ле Рой поставил первый высокохудожественный гангстерский фильм «Маленький Цезарь», породивший соответствующую массовокультурную нисходящую традицию; в 1931 г. Джеймс Уэйл ставит «Франкенштейн», а Тод Броунинг — «Дракулу» — первые фильмы ужасов, сделанные каждый весьма индивидуально, ставшие популярными по всей Америке и положившие начало все более близким и все менее качественным массовокультурным лентам о вампирах и големах, выпускаемым в США по сей день.

Иначе говоря, в лучших кинокартинах 30-х годов усреднился опыт выдающихся эпических кинообобщений предыдущих лент с массовокультурными

поделками, воплотившими главным образом искусственный, ненатуральный стиль Голливуда. В результате появился широкий набор фильмов, где одну группу составляли массовокультурные ленты, превратившие эпические обобщения «из трагедии в фарс», выхолощенный, спекулятивно паразитирующий на теме и стилистике выдающихся кинообобщений, а в другой оказались ленты, превратившие философское обобщение, уже в эпоху «великой депрессии» утратившее шансы прорваться к зрителям, в тонкое психологическое наблюдение и осмысление конкретных реальных событий, характерных для экстремальных ситуаций (погони, убийства и т. п.), однако возведенных в ранг некой модели, на которой исследуются определенные реальные общественные проблемы (некоторые фильмы А. Литвака, Ф. Борзеджа, Ф. Ланга, У. Дитерле, А. Мэйо, лента Л. Майлстоуна «На Западном фронте без перемен», о которой мы говорили, и в конце 30-х — начале 40-х годов ленты Д. Форда, О. Уэллса и У. Уайлера). У. Уайлер в 1937 г. в фильме «Тупик» впервые в американском кино показал, что бандитизм и проституция порождаются самой жизнью современной Америки, а затем в 1941 г. создал фильм «Лисички» (по пьесе Лилиан Хеллман) о губительной силе денег, разрушающих личность.

В сущности «Лисички» Уайлера и «Алчность» Штрогейма — об одном и том же. Однако если у Штрогейма фильм является притчей, повествующей о моральной деградации человека перед развращающей силой денег, то Уайлер создает на эту тему психологическое произведение. Штрогейм в символической форме отразил в фильме реальную действительность. Сочетание высоких художественных достоинств с чрезвычайно емким — глубоким, полным и определенным — отражением жизни позволило ленте Штрогейма подняться до уровня подлинного искусства. Герои «Лисичек» У. Уайлера не столько отражали социальную действительность, сколько сами ее «создавали» — в том смысле, что причины острейших социальных проблем в мире эксплуатации одними людьми других были сведены

у Уайлера к личным качествам, в каком-то смысле к личным «порокам» героев «Лисичек».

Движение зрителя к доминантам, кристаллизовавшим уайлеровские характеры, разумеется, может привести зрителя к собственному осознанию причин моральной деградации человека в буржуазном обществе, и в этом самодвижении огромная художественная и идеологическая ценность работы Уайлера; она, однако, создавала впечатление, что, не будь этих конкретных, показанных режиссером характеров, не было бы самой моральной деградации. Будучи талантливым художником, Уайлер тонко показал «природу» буржуазного общества в судьбах героев. И вместе с тем он заметно сместил акценты: в значительной мере свел социальное к индивидуально-психологическому.

Уайлер — демократический художник, и его вклад в прогрессивную американскую культуру общеизвестен. Однако подчеркнем, что подобное смещение акцентов характерно в частности и в особенности для «поп-культуры». Так, с послевоенных лет по настоящее время на экраны капиталистического мира вышел и продолжает выходить ряд лент, посвященных фашизму, где основной удар делался и делается на прямо-таки клинической патологичности Гитлера. При всех художественных достоинствах этих лент, во всяком случае некоторых из них, экранная «гитлериана» не может считаться подлинным высоким искусством, ибо она не столько исследует и обличает фашизм как социальное явление, сколько муссирует «патологию» фюрера. Социально-классовое подменяется здесь индивидуально-психопатологическим. Крен в данную сторону есть крен в ложь и реакционность, поскольку фашизм и последствия его идеологии и практики производны отнюдь не от того, что Гитлер был клиническим маньяком (если он таковым был).

Подмена социально-классового психологическим, когда острые социальные проблемы ставятся, но сводятся к проблемам индивидуально-психологическим, отличает «поп-культуру» как от подлинного высокого искусства, так и от «маскульта». «Зона» «маскульта» начинается там, где глубинные пробле-

мы социальной действительности подменяются оторванными от этих проблем, как бы вне их, на фоне неких «декораций» взаимодействующими психологическими стереотипами.

С точки зрения интеллектуально требовательной аудитории популярная культура является гораздо более «уважаемой», чем «маскульт», и тем самым гораздо более действенной. Д. Гриффит создал в 1915 г. образец подобной «поп-культуры», реакционность которого, при всех его художественных достоинствах, состояла в извращении истории американского народа в пользу лишь частично объясняющей исторические факты ложнопатриотической, однако психологически впечатляющей трактовки «рождения нации». Фильм Д. Гриффита «Рождение нации» явился националистическим, реакционным произведением с угнетающим, давящим расистским подтекстом, тем более мощным, что лента оставляет сильное эстетическое впечатление.

Если иные прогрессивные фильмы Гриффита и Штрогейма безусловно являются выдающимися произведениями киноискусства, то многие незаурядные ленты этих мастеров, как и многие лучшие ленты Форда, Уэллса и Уайлера, в той мере, в какой из результатов психологического анализа испарилось социально-классовое содержание, справедливо расценивать как фильмы пусть и выдающиеся по своим художественным качествам, но вместе с тем тяготеющие к «поп-культуре».

Эволюция творчества мастеров американского киноискусства неразрывно связана с эволюцией Голливуда. Лучший фильм Гриффита вышел в 1916 г.; лучший фильм Штрогейма — в 1924 г. То был период немого кино. Голливуд еще нес идеологию «чистого развлечения», не подразумевающего ничего, кроме самого себя и выкачки денег из зрителей. Запретительной формулы Хейса «ничего, кроме развлечения, никакой политики» еще не было, потому что мысль о том, что эти бегающие и машущие руками, суетящиеся фигурки на экране могут нести содержательную, глубокую, и притом антикапиталистическую, идею, еще не родилась. И вот Гриффит — культура движется в своих противопо-

ложностях — как бы в противовес собственному «поп-культурному» фильму «Рождение нации» и тем более в противовес окружающей его голливудской продукции создал прецедент фильма, полярного непритязательности «бегающих человечков». На огромном историческом и мифологическом материале (действие происходит параллельно в Древнем Вавилоне, средневековой Франции и в современной Америке) в кругу морально-этических, философских проблем развита тема борьбы угнетателей и угнетенных. Нетерпимость трактована как зло, отравляющее жизнь во все времена и у всех народов. А Первого Фарисея играет в фильме ученик и последователь Гриффита — Штрогейм, впоследствии создатель кинопритчи «Алчность», о которой мы уже говорили.

Но проходит время. К историческому моменту, когда Голливуд овладел техникой звукового кино, обоюдоострые идеологические возможности экрана были уже очевидны заправилам кинобизнеса в не меньшей мере, чем создателям киноискусства. Отсюда понятна не только, так сказать, продуманная низкопробность первых звуковых фильмов — «Дон-Жуана» (1926 г.), «Певца джаза» (1927 г.) — и великого множества последовавших за этими двумя фильмами лент, абсолютно не индивидуализированных, конвейерно штампуемых на непритязательный вкус; адекватное объяснение получает основная причина болезненной реакции многих подлинных художников немого кино на приход «эры звука». Такие выдающиеся актеры, яркие индивидуальности, как Пола Негри и Эмиль Яннингс, с расширением в США производства звуковых фильмов уезжают в Европу, где немое кино еще не сдало своих позиций; Чаплин заявляет, что будет по-прежнему снимать только немые картины, а второй великий создатель немых комических кинопритч, Бестер Китон, в результате нервного потрясения перед лицом наступления звукового кино попадает в психиатрическую клинику. Главной причиной этих коллизий послужила отнюдь не трудность некой чисто эстетической «перестройки» (мы говорим о творчески наиболее пластичных художниках), а осознание или по меньшей мере ощущение ими того, что вместе со

звуковым кино на них надвигается некая творческая несвобода, что «Великий Немой», приобретая речь, теряет язык пластики и вместе с ним возможности выражения прогрессивных идей, подобных тем, которые были выражены пластически. (Если руководствоваться правилами цензуры, то «запрещать» произведения пластического искусства намного сложнее, чем произведения, содержание которых выражено словесно.)

Конечно, если бы кинематограф продолжал оставаться немым, его бы, бесспорно, смирили и подчинили себе хозяева кинобизнеса, как это они сделали со звуковым кино самых первых его образцов. Да и в немом кино давление «сверху» чувствовалось — не все ленты были значительными, прогрессивными, а лишь единицы. Давление со стороны власть предержащих явно усилилось, когда звук, прибавившись к пластике, сделал кино наиболее образным и вместе с тем наиболее доходчивым способом регулирования массовых духовных ценностей.

Классовые и кассовые интересы власть имущих явились основной причиной «смены целей» мастеров американского кино: от реалистического отражения наиболее острых жизненных проблем, что при соответствующей художественной силе возводило фильм в ранг высокого искусства, и от эпической трагедии к психологической драме в виде тонкой, авторской, ярко индивидуальной правды. Но правды не целого, а его части, в этом смысле частичной правды, что при сохранении оригинальности идеи, стиля, сюжета, актерской игры, режиссуры, операторского искусства рождало заметное произведение популярной кинокультуры. А от последних — вниз, к развлекательству, воплощению ходульных и реакционных идеек. Это нисходящее движение привело к возникновению массовокультурного кино, по своим качествам явившегося экранным аналогом «желтой» бульварной прессы.

Если бы давление «сверху» с течением времени становилось все сильнее, киноискусство все заметнее оборачивалось бы кинопроизводством массовых экранных «грез». В значительной мере так оно и было.

Но в таком случае как объяснить появление в конце 30-х годов замечательных фильмов У. Уайлера, в 1940 г.— вершины творчества Д. Форда — «Гроздьев гнева», в 1941 г.— высшей точки для О. Уэллса — выдающейся психологической кинодрамы «Гражданин Кейн»? На наш взгляд, «скольжение» кинопроизводства по различным уровням (от уровня создания подлинного искусства до того, на котором производится массовая экранная культура) с промежуточной продукцией в виде «поп-культуры» часто определяется изменениями силы классового давления «сверху», которые в свою очередь зависят от положения в данный момент контролирующей сферы кино крупной буржуазии. Чем лучше дела у «хозяев», тем более склонны они разжать кулак и помеценатствовать, и наоборот.

Это предположение объясняет факты «наводнения» низкопробнейшей массовой культурой кинорынка именно в годы экономических и политических кризисов. Во время «великой депрессии», боясь коммерчески и идеологически потерять «клиента», правящие круги и хозяева кинобизнеса стимулировали производство небывалого количества экранной продукции самого развязного свойства; она заполонила кинотеатры и привлекла в них дотоле невиданное число зрителей — свыше 80 миллионов американцев. Отвлечением от кошмаров вызвавшего «депрессию» всеобъемлющего кризиса было не просто кино, но кино с впервые введенными в ленты невиданно грязными скандалами из частной жизни «звезд» и со скабрезностями. «Требования» масс зрителей были сформированы теми, кто был непосредственно — коммерчески и идеологически — в этом заинтересован. Далее оставалось только опираться на сформированные «требования». Вся история американской культуры полна заверений хозяев «индустрии развлечений», что, мол, они лишь подчиняются желаниям потребителей. Откуда же возникли эти «желания»? Не из той же ли «культуры»?

Вторая аналогичная вспышка скандальности, скабрезности, насилия ради насилия — качеств, характеризующих массовую культуру, произошла в

начале 50-х годов. Буржуазные культурологи утверждали, что волна пошлости и насилия, сопоставимая лишь с годами «депрессии», теперь вызвана попытками кино вернуть себе массового зрителя, вытащить его из кресла перед телевизором. Введение в кино стереоизображения, квадрафонического звука и «специальных эффектов», как в американском киноведении назвали изощренные насилие и секс, было вызвано борьбой кино за то, чтобы выжить перед лицом «смертельного врага», прорвавшегося в квартиру «клиента» [4] — телевидения, т. е. опять-таки вытеснение массовой культурой «поп-культуры» и подлинного искусства из сферы кино — во всяком случае в значительной мере — явилось признаком кризисного положения крупной буржуазии, на этот раз буржуазии, контролировавшей кино.

Разумеется, это не значит, что массовая культура не продуцируется в годы, относительно благополучные для буржуазии в целом и для хозяев индустрии фильмов в частности. Но действительно, в «лучшие годы» «биография» массовой культуры порой имеет заметно иной характер.

«Благополучию» свойственно экспериментировать. Во всяком случае таково положение в американской буржуазной культуре. Для правящих классов это экспериментирование отнюдь не самоценно; его «оправдание» — в открытии новых возможностей выжимания денег из потребителей и в расширении спектра манипулирования массовым сознанием. Творческие находки, обретенные художниками в «благополучные времена», изымаются из контекста бесспорно прогрессивных идей и в неоднозначном, «многомысленном» контексте служат синтезу произведения «поп-культуры». В «поп-культурной» продукции опыт произведений искусства используется частично творчески (и работает на некую главную мысль), частично эклектически (и маскирует эту мысль, «наводит» на многозначные трактовки). Как искусство служит образцом для «поп-культуры», так и последняя является образцом для массовой культуры. Массовая культура еще раз вырывает из контекста теперь уже однозначной, но выраженной ярко и оригинально идеи некоторые из

приемов, служившие формированию этой идеи, добавляет к ним эмоциональные «пряности» (насилие, секс и т. д.). С этими элементами соединяются выхолощенные стереотипы бывших в «поп-произведении» живых, психологически реальных действующих лиц (лиц, которые в произведении искусства были не только реалистическими, но и квинтэссенцией реальности — архетипами). Изготовленная по этим «рецептам» продукция выбрасывается на массовый рынок, «шутя и играя», так что от вывода, который может «не устроить» тех или иных потребителей, всегда можно легко откреститься и приписать продукции какой угодно смысл.

Из ряда художественных находок «поп-культурой» избираются те, которые могут, оставаясь подлинно художественными находками, оттолкнуть минимум и привлечь максимум реципиентов. Такими открытиями в сфере киноэстетики стали при своем зарождении «вестерны о шерифах» — разновидность экранной «поп-культуры» 30-х годов, которая выродилась в конечном счете в дешевый «маскульт», но первоначально приняла эстафету эпического вестерна и дала яркую модель защиты «униженных и оскорбленных»: получив в силу личного мужества, развитых чувств справедливости и долга шерифскую звезду, человек, прежде отвечавший только за себя, берет на себя обязанности и судьи, и прокурора, и адвоката, и присяжных заседателей, и следователя, и исполнителя приговора.

Моральная полусправедливость здесь сопровождалась эстетической полуправдой. Имеется в виду открытие так называемой «эстетики пустоты». Последняя явилась действительно ценным кинематографическим открытием. «Эстетика пустоты» несла идею человеческого одиночества в буржуазном мире. Будучи адекватной действительности, эта идея была введена, однако, в контекст противоположных ей кукольных голливудских представлений о мире,— представлений, которым чужды подлинные классовые противоречия и конфликты. В фильмах кинематографической «поп-культуры» 30-х годов царила пустота: перед домом засели бандиты, прослеживающие автоматными очередями каждый участок, ви-

димый из окон и щелей (постоянный мотив гангстерской ленты); огромная крыша небоскреба, на которой едва различимы крошечные фигурки расстающихся влюбленных (постоянный мотив мелодрамы); прерия, открытый пейзаж с одинокой фигуркой вооруженного мустангера на фоне гор и площади, по которой, сжимая в руках револьверы, медленно движутся навстречу друг другу непримиримые противники-ковбои. Противостояние одного или нескольких героев многим или «всем» — эта модель капиталистического индивидуализма преподносилась аудитории как идеальный образец и модель героической жизни. Когда «эстетика пустоты» воплощалась на низком художественном уровне и несла примитивную ложь о реальной действительности, она служила основой массовокультурных кинолент. Когда же она воплощалась высокохудожественно и была сопряжена со значительной долей правды, возникали фильмы, которые явились произведениями популярной культуры. Классическим примером последней явился вестерн Ф. Циннемана «В самый полдень» (1952 г.), продемонстрировавший нереального сказочного героя-одиночку, но на правдивейшем фоне средних американских обывателей.

Как уже говорилось, популярная культура — это явление, которое наибольший расцвет получает во времена, характеризуемые политическими и социальными сдвигами влево, когда как бы «левеют» даже «послушные» художники. Так, Фрэнк Капра, известный мастер «золотой середины», в 1941 г. поставил самый прогрессивный из своих «поп-фильмов» — «Познакомьтесь с Джоном Доу», содержащий критику профашистских реакционных кругов США. Стремление сохранить собственное благополучие побудило монополии в эти годы способствовать выпуску фильмов, где с классово-буржуазной позицией причудливо совмещены элементы антифашизма: «Признания фашистского шпиона» А. Литвака (1940 г.), «Седьмой крест» Ф. Циннемана (1943 г.), «Палачи тоже умирают» Ф. Ланга (1943 г.), «Северная звезда» Л. Майлстоуна (1943 г.), «Контратака» К. Видора (1944 г.). Стрем-

ление разоблачить фашизм и вместе с тем уступки «своим» американским реакционным, консервативным, массовокультурным тенденциям стали теми рамками, которые не удалось раздвинуть даже этим лучшим фильмам США времен второй мировой войны.

Исключения, подтверждающие эти «правила», позволяют увидеть типичную картину того, что происходит с художником, который в эти годы создает подлинное киноискусство. Один характерный пример.

В 1941 г. Орсон Уэллс представил широкой американской аудитории фильм «Гражданин Кейн», в котором разоблачил миф об «американизме», показал опустошенность внутреннего мира людей, правящих страной. Судя по запоздалой реакции на фильм, руководство «независимой» фирмы «Меркури», поставившей «Кейна», не собиралось при создании этого интересного и острого произведения выходить за рамки «поп-культуры». Прототипом главного героя стал известный любому американцу магнат «желтой» прессы Уильям Рэндольф Херст, с которым связана атмосфера сенсации, излюбленная массовым потребителем, во всяком случае привычная ему. Перенесенная в фильм, эта атмосфера стала данью Уэллса «поп-культуре». Вместе с тем как художественная, так и идеологическая острота разоблачения мира сенсаций и одного из хозяев этого мира позволяет говорить о фильме Уэллса как о произведении реалистического искусства.

После выхода фильма режиссера сразу же приглашают в Голливуд и предоставляют льготные условия для работы. Одновременно Уэллса лишают возможности выходить в творчестве на тот уровень свободы, который был достигнут в «Кейне». Пример с Уэллсом свидетельствует о том, что в самых благоприятных для монополистического капитала ситуациях, в периоды сытого меценатства, он не допускает последовательного, полного и определенного самоанализа посредством того «инструмента», о мощи идеологических возможностей которого правящие классы имеют представление.

Практика американского кинематографа под-

утверждает это понимание. Так, в благополучные для кинобизнеса 40-е годы наибольшее количество наград получали фильмы Фрэнка Капры по сценариям Роберта Рискина, обозначенные в советской кинокритике (да и в зарубежной) справедливым эпитетом «двойственные». В них присутствует, с одной стороны, подлинная реальность — бедность, нищета, несчастья и злоключения людей, психологически верно выписанные человеческие характеры, а с другой — искусственная, «срепетированная реальность» (термин специфической голливудской эстетики) с лживым хэппи эндом.

Художественно-эстетическое правдоподобие, поднимающееся до отдельных творческих находок, но и изменяющее самому себе, инфлирующее до массовокультурной лжи, составляет, таким образом, основной корпус популярной культуры в сфере кино. Морально-этическая «правда», которую несут ее произведения зрителю, способна бить в глаза своей яркостью, остротой, реализмом и психологической убедительностью, но она никогда не является полной и тем самым подрывающей основы капитализма.

В периоды фактического и предполагаемого «неблагополучия» монополий идеологический климат в стране становится заметно более суровым. В сфере кино это проявляется в растворении «поп-культуры» в массовой экранной культуре, раздирании первой на «идеи», «находки», «ходы», «повороты», которые «подновляют» стереотипные художественные образы массовокультурных лент и их шаблонные сюжеты, делая этот «товар» как бы свежим, пригодным для массового восприятия.

И наконец, в зависимости от различных объективных и субъективных обстоятельств на границе популярной и массовой культур появляются многообразные «промежуточные» разновидности «поп-массовых» произведений. Таким был, например, фильм «Тарзан, человек-обезьяна» (1932 г.). Лента послужила недостижимым образцом для целого направления экранной массовой культуры, десятков лент, явившихся слабой тенью, вульгаризацией и стереотипизацией, эклектическим цитированием и не

получивших и десятой доли той популярности, которая досталась «первоисточнику».

Строго говоря, этот фильм первоисточником не был; за 14 лет до его появления была выпущена лента «Тарзан из рода обезьян» (1918 г.), однако широко популярной она не стала. Картина 1932 г. оказалась ярко индивидуализированной за счет



Рис. 3

чрезвычайно своеобразного исполнителя главной роли — чемпиона мира по плаванию Джонни Вайсмюллера (см. рис. 3). Введенный в ленту для

привлечения зрителя, Вайсмюллер был лишен актерских штампов, очень реалистичен и в результате стал неожиданной художественной удачей, поскольку придал безликой «экзотике» личностную окраску, решительно индивидуализировал все происходящее на экране. Пловец явился тем самым гораздо более чем просто рекламой фильма — его подлинной творческой удачей. Соответственно фильм, вырвавшись за рамки стандартных штампов, стал недостижимым образцом для находящейся на художественном уровне много ниже «вайсмюллеровского кино», тянущейся за ним десятилетиями «тарзаниады» эпигонских массовокультурных лент.

Предложенное понимание сущности и взаимосвязи «поп-культуры» и массовой культуры, опирающееся на практику американского кино с момента его появления до середины XX в., позволяет выявить соответствующие аспекты американского кино 70—80-х годов.

В последнее время положение кино среди других средств зрительной информации резко ухудшилось. Оно вынуждено теперь конкурировать не только с традиционным телевидением, но и с кабельным, т. е. платным подписным, телевидением, видеокассетами и особенно с видеоиграми, не слишком дорогими, а потому доступными многим. Судя по опросам, время от времени проводимым различными социологическими организациями, видеоигры, которые приносят компаниям, наладившим их выпуск, около 6 миллиардов долларов ежегодно, по степени популярности стоят в одном ряду с кинематографом и телевидением, а для многих американцев служат едва ли не единственным видом развлечения.

Эта ситуация нашла выражение в абсолютном доминировании в современном кино массовокультурных лент. Например, 1983 год явился, как писалось в «Лос-Анджелес таймс», «большим испытанием для любителей кино», поскольку их вынуждали смотреть в основном картины без содержания, без мысли и без актеров. Главными героями были убийцы, насильники, сумасшедшие, пришельцы из других миров и потустороннего мира.

Мнение одной из крупнейших газет Америки кажется странным: рекордные кассовые сборы, гигантские очереди у кинотеатров после пятнадцати с лишним лет полупустых кинозалов (с 50-х до начала 70-х годов) — все это говорит как будто и о том, что зритель доволен, и о том, что с кинематографом все благополучно. Однако, если присмотреться к тому, какой зритель штурмует кинотеатры и на какие ленты он стремится с таким энтузиазмом, обнаруживается, что это молодежь и подростки от 12 до 24 лет со вкусами, как определили американские социологи, чрезвычайно примитивными и, главное, предварительно сформированными обилием аналогичных лент.

В этом смысле для киноискусства США наступили времена столь же плохие, сколь хорошие времена настали для экранной массовой культуры. Поскольку последняя не требует творчества, свыше половины членов тех творческих профсоюзов, которые обслуживают Голливуд (режиссеры, актеры, сценаристы, операторы и многие другие), в общей сложности примерно 11 тысяч человек, лишились работы. Один из видных продюсеров заявил в интервью еженедельнику «Нью-Йорк таймс мэгэзин», что за 35 лет его деятельности в кино ему не приходилось «сталкиваться с обстановкой более мрачной, чем ныне» [5].

В Голливуде и не скрывают, что киноконвейер по сути дела полностью перестроен на выпуск продукции, ничего общего не имеющей с искусством. Вот высказывания на этот счет самих создателей экранной массовой культуры. Модный режиссер и продюсер Стивен Спилберг, которого журналисты назвали «счастливчик Спилберг»: «Киноиндустрия дает сейчас американцам именно то, чего им больше всего хотелось бы,— развлекательность в чистом ее виде, развлекательность, в которой столь нуждается ныне страна». Нед Таннен, президент кинокомпании «Юниверсал»: «Мы выпускаем фильмы отнюдь не из любви к искусству». Терри Симел, президент «Уорнер бразерс»: «Мы хотим показывать американцам такие вещи, которые в корне отличались бы от того, что мы видим в телепрограммах

новостей. Мы хотим, чтобы наши фильмы были выдержаны в духе эскапизма». Вернон Скотт, кинокритик агентства ЮПИ: «Америка и мир, уставшие от бесчисленных конфликтных ситуаций, нуждаются в передышке, которую как раз и дают им ленты».



Рис. 4. В массовой культуре чаще воплощается формула: «Сила есть справедливость»; для «поп-культуры» более характерно воспроизведение концепции: «Справедливость есть сила». Вопрос, однако, в том, что понимать под справедливостью

Фрэнк Мансуко, глава отдела проката компании «Парамаунт пикчерс корпорейшн»: «Американцы готовы тратить деньги лишь на то, к чему они привыкли, что им хорошо известно, что ими опробовано. Соответствующим образом ориентируемся и мы» [6].

Речь, таким образом, идет о том, чтобы в «либеральные» времена консервативные установки потребителей по возможности не третировать, а во все остальные времена, в частности в настоящее, упомянутые установки укреплять, развивать. Убеждать самих себя и тех, кто интересуется причинами такой явно реакционной художественной политики, в том, что иной она быть не может. И скапливать, пользуясь данной политикой, как идеологический, так и финансовый капитал. Правомерность манипулирования массовым сознанием «обосновывается» при этом опорой на консервативные элементы в массовом сознании, как если бы консерватизм и примитивность только и определяли последнее.

Исходя из данной позиции, коммерчески и политически выгодной манипуляторам сознанием, в настоящее время налажено поточное производство новых серий фильмов, которые однажды уже доказали свою популярность. Кинорынок наполняется лентами типа «Роки-3» — очередной серии кинобиографии Роки Грациано, одного из знаменитых в прошлом американских профессиональных боксеров. Кстати, вершиной «культуры Роки» явился фильм 50-х годов об этом боксере «Кто-то там, наверху, любит меня», славу которому принесла яркая игра актера Пола Ньюмена. Серия «Роки» — бледная массовокультурная тень исходящей от Ньюмена «поп-культурной» модели.

Характерно, что в сериале «Роки» каждая последующая серия оказывается слабее предыдущей, в каждой последующей серии все больше штампов и... антисоветчины. Если в первом фильме этой серии зрителя могла привлечь самобытность главного героя, то в «Роки-4» (1985 г.) он уже почти полностью лишен индивидуальных черт, это типичный массовокультурный рубака-парень. Сценаристу последних серий о Роки явно нечего сказать, и он

«высасывает из пальца» все новые и новые «захватывающие» приключения супергероя.

Кульминацией фильма «Роки-4» является эпизод, когда американский боксер нокаутирует советского чемпиона по боксу и после этого «снисходит» до того, что говорит, что с «русскими» вообще-то можно ужиться, внушая кинозрителям нехитрую и весьма подленькую мысль о том, что ужиться с «русскими» можно, только предварительно бросив их в нокаут.

Подобная эволюция сериала характерна и для фильма «Рэмбо», вышедшего на американские экраны в 80-х годах. В этом фильме супергерой, ветеран войны во Вьетнаме, прошедший кровавую школу насилий и убийств в грязной войне американцев против вьетнамского народа, совершает чудеса храбрости и ловкости, одерживая верх над полицией целого города и целого штата, и противостоит даже регулярным войскам. Если первая серия была не лишена определенных художественных достоинств и пыталась «протестовать» против полицейского произвола (шериф полиции города безосновательно придирался к Рэмбо, в полицейском участке его нещадно избивают), то вторая серия начисто лишена каких-либо элементов «протеста», и ее бессодержательность «компенсируется» махровым антисоветизмом.

Теперь Рэмбо сражается с северовьетнамцами и с... «русскими». Попадает в тюрьму, где его пытают «красные», вырывается на свободу и начинает крошить врага, орудуя то автоматом, то тесаком, то «суперлуком». И, словно скошенная трава, валятся на землю вьетнамцы, «русские». Кинопобоище идет 93 минуты экранного времени! За это время Рэмбо убивает примерно двести человек.

Длинные очереди у кинотеатров. Хотя антисоветская и антивьетнамская золотая жила на американском экране разрабатывается давно, «Рэмбо» побил все рекорды: фильм собрал сто миллионов долларов всего лишь за несколько недель демонстрации.

Как и полагается для массовой культуры, психологическая глубина образа, служащего первоисточ-

ником, с каждой следующей серией мельчает, подменяясь чередой все более частых и изощренных сцен насилия. На ближайшие годы крупнейшие американские киностудии запланировали из каждых 100 фильмов по меньшей мере двадцать делать в самых общих чертах описанными выше способами: вторыми, третьими и четвертыми сериями

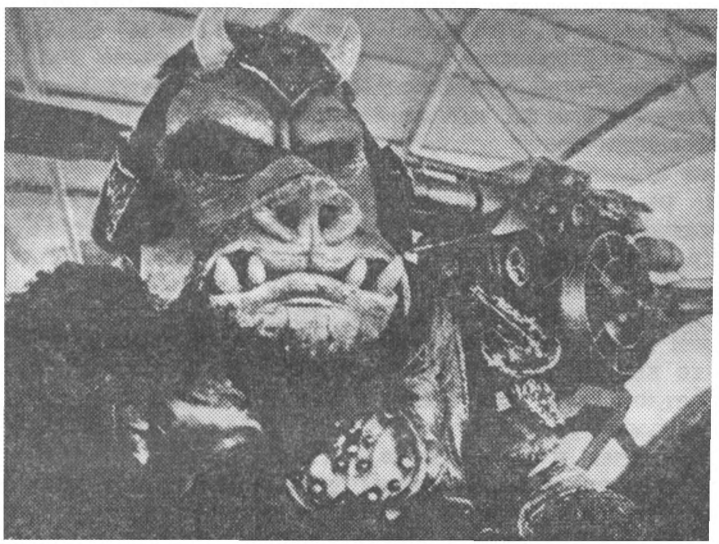


Рис. 5. «Типичный космический монстр»,— сказал бы, глядя на это существо, американский любитель кино

киномассовых лент. Появились, в частности, новые ленты, являющиеся продолжением «Звездных войн» (в том числе фильм «Империя наносит ответный удар»), «Супермен-3», «Звездные пути-2»; одна из крупнейших американских кинофирм, «Парамаунт», планирует каждые полтора года выпускать теперь по новой серии «Звездных путей».

Нынешний, третий по счету, кинобум соединил в себе эскапистские тенденции, получившие бурное развитие в результате повального увлечения экранной массовой культурой как социально-психо-

логическим «убежищем» в годы великого экономического кризиса, с «гигантизмом» второго бума в конце 50-х — начале 60-х годов, явившегося реакцией кино на падение посещаемости из-за появления телевидения. В 1955 г. вводится широкоформатный экран, но зритель «не идет». В 1958 г. начинает применяться многоканальный стереофонический звук — зритель «не идет». И тогда пускаются в ход фильмы-гиганты: «Бен-Гур» (1959 г.) режиссера У. Уайлера, «Спартак» (1969 г.) С. Кубрика, «Клеопатра» (1964 г.) Дж. Манкиевича и т. д.

Невысокий художественный уровень этих лент и вместе с тем их «колоссальность» — огромные псевдоисторические декоративные полотна с кинозвездами первой величины (Э. Тейлор, К. Дуглас и др.), с рекламой, ошеломляющей будущего зрителя миллионами долларов, затраченными на постановку, гонорары «звезд», целые армии статистов и т. д. и пр.— все это обрушилось на американцев как эмоциональная бомба, тем более разрушительная, чем ниже общий уровень культуры и образования, что характерно прежде всего для молодежи и подростков, т. е. для основного контингента зрителей. Фильмы-супергиганты сформировали сначала у родителей нынешних подростков, а затем у самих этих последних, у современной молодежи в целом эстетические, этические, психологические, мировоззренческие установки на всепоглощающее экранное острое действие, где есть и катастрофы, и ужасы, и любовь, и насилие, и секс, и сентиментальные чистые чувства, и все это происходит быстро, в темпе, динамично, без сложностей, с эмоционально однозначными ситуациями и характерами.

Пропагандистское политическое и нравственно-этическое содержание подобных лент, всегда слабо замаскированное, не только не соответствует реальности, но и малодостоверно с художественной точки зрения. Скажем, Питер Йетс поставил фильм «Бездна» (1977 г.) о приключениях влюбленных, двух молодых аквалангистов, которые пытаются раскрыть тайны и отыскать сокровища кораблей, погибших в районе Бермудских островов. В стиле примитивных националистическо-шовинистических

стереотипов герои, представители белой расы,— в светлых одеждах и в светлых интерьерах, их противники, гаитяне,— в черно-красных интерьерах; гаитян всегда сопровождает цвет потемневшей крови, этим цветом наполнены сцены устрашающих туземных ритуалов, белки глаз у гаитян затуманены темной кровью. Мрачно багровеют волны, в которых господствуют акулы, привлеченные свежим мясом, брошенным в море гаитянами, и т. д.

В целом успех подобной экранной массовой продукции в 80-х годах обусловлен высокой точностью понимания кинодеятелями уровня культурного развития большинства молодежи, высокой степенью осознания представителями современного кинобизнеса технических и психологических возможностей удовлетворить целенаправленно формируемые и культивируемые потребности в неглубоком, но эффектном, остросюжетном развлечении. Социологически выверенное сочетание старого, привычного, узнаваемого с тем, что «витает в воздухе», дало современную формулу массового успеха. Это синтез фильма ужасов и мелодрамы (главных составляющих) плюс «специальная экзотика» (звериная, катастрофическая, подводная, космическая, спортивная и т. д.) и неизменный секс в качестве острых «приправ».

Создание такой продукции вызвало к жизни дополнительную специализацию режиссеров внутри «нового», эклектически синтезированного киножанра — мелотриллера. А. Лэндсберг, продюсер «Челюстей» I, II и III, специализировался по «конкретным стереоужасам» вплоть до передачи зрителю ощущения того, что он (зритель) находится в буквальном смысле в пасти акулы. Отсюда своеобразная задача А. Лэндсберга: максимально напугать зрителя, но не утомить его. Другой из числа признанных современных «королей ужаса», Дж. Карпентер, по его убеждению, не может утомить потребителя, поскольку вызванный им ужас имеет абстрактный характер; это нечто неопределенное: «где-то рядом есть нечто такое, что пытается тебя схватить, нечто ужасное, бесформенное, от чего невозможно убежать...»

Именно Карпентер со своим триллером «Святочная ночь» (1978 г.) стал законодателем современной моды на фильмы ужасов. «Ночь» принесла прибыль



Рис. 6. «Король киноужасов» Хичкок позирует для журнала «Лайф» в окружении «главных действующих лиц» его фильма «Птицы» (1963 г.) — об убийствах птицами людей

в 50 миллионов долларов — беспрецедентный успех для фильма, стоившего продюсеру сущий пустяк.

Целый ряд кинорежиссеров специализируется сейчас на фильмах ужасов с антисоветским уклоном. Подобные фильмы стали, как никогда ранее, частым явлением на американских экранах в 80-х годах (низкопробный боевик «Третья мировая война», «Топика, штат Канзас... СССР», лента, где муссируется абсурдный сюжет «об оккупации США советскими войсками», и многие другие).

«Лидером» подобных фильмов явилась «киноэпопея» Д. Милиуса «Красный рассвет» — бешеная и подстрекательская лента, как охарактеризовала ее «Нью-Йорк таймс». Начало фильма: в безоблачном голубом небе над небольшим городком Кэльюмет в штате Колорадо появляются парашютисты; приземлившись, «русские» врываются в школу и начинают сдирать скальпы с учителей... В фильме русские изображены как агрессоры и варвары: они создают концлагеря, организуют массовые расстрелы, садистские расправы, жгут книги и т. п. В этом смысле «Красный рассвет» не просто хлеще ему подобных, антисоветских фильмов ужасов, но и является для них своеобразной моделью. Советником в производстве этой ленты стал капитан Д. Эрли — глава специальной фирмы «Делта продакшнз», консультирующей кинокомпании по военным вопросам и тесно связанной с Пентагоном.

«Фильм настолько плох, что порой просто смешон,— констатирует телекомпания Эй-би-си.— Это — сгусток безудержной антисоветской параноии». Близкая к Белому дому «Вашингтон таймс» признала, что лента стала своеобразным олицетворением «рейгановской эры». Газета отметила, что картина появилась вскоре после очередной серии громогласных жалоб Пентагона на отсутствие у армии, ВМС и ВВС достаточного количества запасных частей и боеприпасов.

Фильмы ужасов при всех их различиях имеют в своей основе одну мысль, которую и навязывают массовому зрителю: средний американец, совершенно безвинный и ничего не подозревающий, может

совершенно внезапно стать жертвой некой космической, подводной или земной, реальной или нереальной силы. При этом в один ряд попадают такие



Рис. 7 Реклама фильма ужасов «Дюна» в начале 1985 г. «украсила» обложки ряда не только американских, но и западноевропейских журналов. Действие происходит в будущем. Гигантские черви — харконены — нападают на людей

«опасности», как: инопланетные червеобразные существа, харконены (фильм «Дюна»), обитатели Земли: медведь-людоед («Пасть»), акула («Челюсти») и... «русские» («Красный рассвет»).

Свирепые фантастические чудовища, зомби, раздирают живыми на куски беззащитных людей («Зомби» Дж. Ромеро); паразиты величиной с сосиску проникают в кишечник людей («Видеодром» Д. Корнберга); в доброго в сущности человека вселяется душа убийцы («SOS», «Фантом»); терроризированный окружающими, беззащитный юноша падает в чан с радиоактивными отходами, вырастает в гигантское чудовище и начинает жестоко мстить обидчикам («Токсический мститель») и т. п. Это — «поп-культурные» лидеры целого ряда фильмов, которые находятся по сравнению с ними на значительно более низком художественном уровне и создают, по словам известного в Америке кинокритика Паулин Кёл, впечатление, что «на вас вылили ведро помоев» [7].

Кинобестселлеры, которые могут быть отнесены к «поп-культуре», отличаются от массовой продукции тем, что художественно они значительно более убедительны и имеют концепцию, на что «маскульт» не претендует. Концепция эта является двоякой. С одной стороны, создатели фильмов ужасов утверждают, например, что их ленты имеют характер «профилактических предупреждений», такова якобы их идеологическая задача. С другой стороны, они заявляют, что ими решается специфическая художественная проблема — выделить квинтэссенцию «чистого», т. е. неосознанного, подсознательного, страха. Развитие кинематографа открыло сейчас небывалые возможности для синтеза того, что создатели современных триллеров назвали экстрактом кошмара. В итоге то, что объявлено «предупреждением», в действительности служит запугиванию. Обличения ужаса и зла не происходит. В ходе развертывания ленты обличение превращается в смакование «негативной» морали ужаса.

Сознание, парализованное ужасом, оказывается неспособным к разумным действиям: как показали социологические исследования, такое терроризиро-

ванное, завороженное сознание становится чрезвычайно удобным объектом для манипулирования [8]. В частности, именно такого рода сознание в мировоззренческом плане более всего ценит «порядок», «спокойствие», нерушимость окружающей действительности. По контрасту с экранными ужасами воспитывается массовая психологическая позиция, в рамках которой окружающее относительное (по сравнению с кинокошмарами) спокойствие надо ценить и беречь; всему, что угрожает этому зыбкому спокойствию (прежде всего «красным смутьянам»), следует давать отпор и т. п.

Наиболее перспективным для середины 80-х годов считается сочетание фильмов ужасов с мелодрамой; последняя по посещаемости занимает второе место среди других разновидностей американской кинопродукции.

В 80-х годах одна за другой появились и прославились мелодрамы, основанные на семейных и любовных конфликтах: «Жена французского лейтенанта», «Крамер против Крамера», «Обыкновенные люди». Даже такой крупный режиссер, как Фрэнсис Коппола, который в 70-х годах делал социально значительные, а порой и критические фильмы — «Разговор», «Крестный отец», «Апокалипсис сегодня»,— фильмы, где нашли отражение темы войны во Вьетнаме, мафии и преступности, Уотергейта, теперь обратился к мелодраме («От всего сердца»). Американская мелодрама «Даллас» стала чемпионом коммерческого успеха на европейском телевидении в 1982 г. Лучшим фильмом 1983 г. американская Академия киноискусства признала голливудскую ленту «На языке нежности» — мелодраму с участием знаменитых актеров Ширли Маклейн и Джека Николсона (лента удостоена четырех «Оскаров», один из которых — за режиссуру — получил создатель фильма Джеймс Брукс). В большей или меньшей степени подобные ленты, находящиеся на уровне, значительно более высоком, чем массовокультурный ширпотреб, заслуживают рецензии, аналогичной той, которую журнал «Америка» дал на одну из самых популярных мелодрам 1984 г.: это «чрезвычайно эффектный

опыт ностальгического фильма, вызывающего слезы у зрителей» [9].

Мелодрамы, как и фильмы ужасов, в настоящее время часто отличаются высоким профессионализмом. Как говорят американские кинокритики, снимать научились все. Особенно это касается «поп-культурных» лент, начинающих серию, пос-

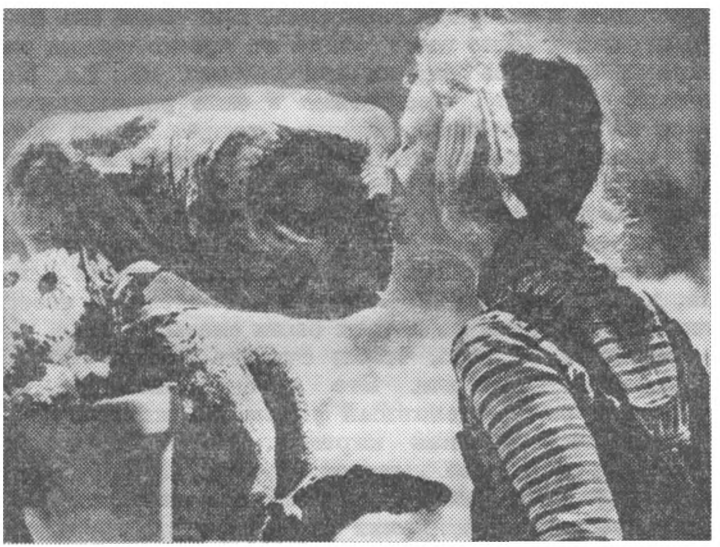


Рис. 8

кольку их авторы нащупали оптимальное для массового зрителя сочетание привычных шаблонов и «новизны». Примером явилась мелодрама об инопланетянине «Е. Т. Внеземной» Стивена Спилберга, побившая в 1983 г. на Западе кассовые рекорды (см. рис. 8).

...Обнаруженный людьми космический корабль из другой галактики вынужден срочно покинуть Землю. И никто из инопланетян не замечает, что один из них, маленький уродик, на коротеньких ножках, со сморщенным личиком и длинной шеей, не успел вернуться на корабль. Испуганного

и отчаявшегося, его находит в ночном лесу мальчик и отводит к себе домой. Так завязывается трогательная дружба между внеземным существом и земным пареньком, не только не испугавшимся необычной внешности пришельца, но и проникшимся к нему искренним состраданием и готовым помочь ему в его беде...

Корреспондент «Советской культуры», смотревший этот фильм, вспоминал: «Зал в этот вечер заполняла в основном молодежь. Настроена она была игриво, шумно реагировала на происходящее на экране, смеялась над злоключениями «Е. Т.». Но только поначалу. Постепенно в зале устанавливалась та напряженная тишина, которая всегда свидетельствует о том, что фильм проникает в сердце и душу и уже нет ничего вокруг, кроме экрана впереди. Потом кто-то всхлипнул, кто-то иронически засмеялся, на него шикнули. И когда зажегся свет (маленький инопланетянин, спасенный детьми Земли, уже благополучно летел в это время к своей звезде), у многих на глазах были слезы.

Я далек от того, чтобы считать новую работу Спилберга шедевром. Это профессионально, но весьма заурядно сделанный фильм. Не всплеск. Добротная коммерческая картина. Но о причинах успеха ее следует задуматься. Почему «Е. Т. Внеземной» побил на Западе все кассовые рекорды? Почему публика валом валит на этот фильм, пренебрегая такими привычными для нее киноизделиями, как «Остров проклятых», «Дьявольский парень», даже пресловутая «королева порно» «Эммануэла», к которым долго и упорно приучали ее прокатчики? Мне кажется, потому, что он при всех своих несовершенствах будит в людях добрые человеческие чувства, загнанные в мире капитала в глубокие тайники души, потому что люди на Западе, где черствость, практицизм и эгоизм стали нормой жизни общества, исстрадались без доброты, без дружелюбия, без ласки. Спилберг, человек талантливый, точным чутьем художника он уловил эти настроения и напал на золотую жилу» [10].

По сути дела перед нами описание произведения экранной популярной культуры, именно не

низкопробного «маскульта», а «поп-культуры», со своим индивидуальным, в данном случае спилберговским, лицом, со своеобразно синтезированными в фильме противоположными ценностями (космический пришелец, неопрогрессизм и — традиционная, даже извечная мелодрама, неоконсерватизм). Сюжет фильма «Е. Т. Внеземной» представляется вторичным по отношению к похожей коллизии в «Маленьком принце» Сент-Экзюпери — подлинном произведении высокого искусства. «Внеземной» — как бы осовременивание и популяризация того, что содержалось в шедевре Экзюпери.

Сама по себе вторичность, когда она касается, скажем, сюжета, не может ни повысить, ни понизить уровень произведения. «Фауст» Гёте написан значительно позднее нескольких вариантов народных «легенд о докторе Фаусте» и позднее двух различных «Фаустов», созданных выдающимися авторами Марло и Лессингом. Тем не менее «Фауст» Гёте первичен, ибо он воплотил оригинальную и значительную мысль о том, что последовательное человеческое стремление ко всеобщему благу есть безусловное оправдание человека. «Поп-культура» же вторична по мысли, которую она несет. «Новизна» здесь создается за счет объединения в одном контексте эклектических осколков оригинальных мыслей и чувств со стереотипами, утвердившимися в массовом сознании.

Для людей с достаточно высоким культурным уровнем «поп-культура» обычно действеннее массовой культуры постольку, поскольку осколки значительных мыслей и чувств в произведении способны заинтересовать этот контингент — все более многочисленный, как показала практика американского кинематографа,— в большей степени, чем «чистое развлечение», в котором отсутствуют какие-либо значительные мысли и чувства [11]. Почему же фильмы «поп-культурного» уровня не составляют большинство лент? Ведь если они в настоящее время действительно привлекательнее для большего числа зрителей, чем низкопробная массовая культура, значит, кинобизнес должен был бы сконцентрироваться на них?

Причина того, что подавляющее число лент составляет низкопробный, стандартный массовокультурный ширпотреб, а не «поп-культурные» фильмы, имеющие свое «лицо», хотя каждый из них приносит колоссальные доходы, состоит, разумеется, не в недостатке талантливых продюсеров, режиссеров и актеров. Непохоже, что корпорации, контролирующие кинобизнес, заинтересованы в превалировании оригинальных лент. Однако они не заинтересованы и в исчезновении «поп-культурных» «лидеров». Превалирование оригинальных фильмов с точки зрения киноиндустрии неоправданно, поскольку в значительной мере вошло бы в противоречие с консервативными установками, определяющими массовое сознание в 80-х годах. Вместе с тем сохранение отдельных произведений популярной культуры в целях эффективной манипуляции сознанием является целесообразным, так как они удовлетворяют вкусам более требовательных социальных групп потребителей, подсказывают своим появлением «маскульту» выход из очередного творческого тупика, в который он зашел, сообщают дополнительную энергию и свежесть сериям массовокультурных интерпретаций.

Однако массовый зритель в США видит и отдельные реалистические, острокритические, высокохудожественные и правдивые, подлинные произведения киноискусства. Почему они выходят на экраны?

Демократические силы в американском обществе ведут постоянную, неослабевающую борьбу с реакционерами, и эта борьба, корни которой являются безусловно классовыми, находит отражение в продукции кинематографа. Так, известный кинорежиссер Мартин Скорсезе выпустил в 1983 г. фильм «Король комедии», где разоблачил нравы шоу-бизнеса и общественную мораль, которые позволяют в США добывать славу и деньги любыми путями. В том же году вышла социально острая и снятая на высоком художественном уровне лента «Силквуд» — реалистически выписанная трагедия работницы атомной электростанции в США, погибшей при загадочных обстоятельствах в связи с тем, что

ее деятельность в профсоюзе пришлась не по душе властям. Ее роль блестяще исполняет Мэрил Стрип, талантливая киноактриса, которая принимает активное участие в борьбе против ядерной угрозы.

Событием 1983—1984 гг. стал голливудский фильм «Под огнем». Фильм выделяется на фоне лавины бездумных, чисто развлекательных лент. Он бросает вызов испытанному способу сорвать аплодисменты и многомиллионный куш, ибо секс отсутствует, кровь льется не рекой, а ручейком (и то потому лишь, что кровавыми были отображенные на экране события). Наконец, фильм «Под огнем» необычен тем, что справедлив к участникам освободительной борьбы (в данном случае к никарагуанскому революционеру), более того, он звучит обвинением американскому империализму. В этом смысле, по мнению журнала «Ребел», ему уступает даже «Без вести пропавший», где тоже показан террор, насаждаемый ставленниками Соединенных Штатов в Латинской Америке, но как бы в качестве фона личной трагедии горстки граждан США. В фильме «Под огнем», наоборот, похождения номинальных героев-американцев — прием, помогающий показать драму, которую народ Никарагуа пережил в канун своего освобождения от диктатуры Сомосы.

В фильме «Под огнем» фигурирует «супермен» с типичной внешностью положительного героя и повадками палача. На экране он появляется в считанных эпизодах, но представляет собой собирательный образ профессионального убийцы, готового лить чужую кровь ради тех, кто больше заплатит, и потому всякий раз оказывающегося в услужении у деспотов и террористов. Светло-русый парень с голубыми глазами — с виду бесстрашный солдат. Но «в деле» он показан отнюдь не героем: то, будучи спасен от верной смерти, подло стреляет в спину тех, кто его пощадил; то на манер своих духовных наставников времен нацизма чинит расправу над вьетнамскими патриотами, чтобы сфотографироваться перед трупами.

Кроме «солдата удачи» в фильме еще три персонажа — американцы. Все трое журналисты. Далекие от прогрессивных мировоззрений, представи-

тели крупной буржуазной прессы США пытаются играть привычную роль «объективных», стоящих над событиями хроникеров, но бесправие, террор, нищета, коррупция, фальшь — все, что олицетворял собой режим Сомосы, вызывает у них ту реакцию, которая отличает честных людей от негодяев.

В подобной трактовке образов американских журналистов еще можно заметить голливудскую традицию любым способом и при любых обстоятельствах внушать веру в исключительное простодушие, чистоту и благородство американцев. Однако коллективный портрет восставших никарагуанцев в рамки существующей в США киномоды никак не укладывается. Создатели фильма «Под огнем» попрали голливудские обычаи изображать латиноамериканцев (да и любых других «иноземцев») коварными, недалекими, воплощением всех мыслимых и немыслимых недостатков. Простые жители маленькой латиноамериканской страны в ленте показаны с очевидной симпатией — «такими, как все». И хотя это лишь верность правде, нельзя не воздать должное авторам картины за мужество, которое в сегодняшних США требуется от любого, кто исповедует реализм, тем более в политике [12].

В 1982—1984 гг. вышел целый ряд документальных и художественных лент сокрушительной разоблачающей силы и высоких художественных достоинств. Заметным событием в культурной жизни США стал фильм «Пропавший без вести» Коста Гавраса, ярко изобличивший преступный сговор Вашингтона и фашистской диктатуры Пиночета. Восторженно была встречена прогрессивной критикой лента «Атомное кафе» (1983 г.) — высокохудожественное, исключительно острое произведение, обратившееся к проблеме борьбы за прекращение гонки ядерных вооружений, за избавление человечества от угрозы войны. Первого приза на Международном кинофестивале 1983 г. в Сан-Франциско был удостоен фильм Вивьен Вердон-Роэ «В ядерной тени», где высказывания детей об их страхе и беспомощности перед «тенью последней войны» перемежаются документальными кадрами чудовищных последствий ядерных взрывов, выступлениями

видных педагогов и ученых США и т. д. и т. п.

Разумеется, судьба этих лент нелегка: «В ядерной тени» был показан только по каналам телестанций, которые не зависят от рекламодателей, и снят вне Голливуда на средства простых американцев; «Атомное кафе», созданное на небольшой независимой студии группой активистов антивоенного движения, демонстрировалось лишь в двух маленьких кинотеатрах Нью-Йорка; голливудский «Под огнем» был в широком прокате, но недолго.

Подобные фильмы появляются в результате сочетания многообразных объективных факторов классовой борьбы с обстоятельствами субъективными и случайными. Например, идея снять «Под огнем» прельстила голливудскую компанию «Орион» в первую очередь потому, что она заинтересовалась возможностью сделать выгодный бизнес на двух знаменитых актерах — Дж. Хэкмене и Н. Нолте, согласившихся сняться в фильме за умеренный гонорар. Сюжет вызывал опасения у хозяев «Ориона». Однако проведенный предварительный опрос показал, что только каждый восьмой завсегдатай кинотеатров знал, кем был Сомоса. До сих пор многие из киноманов США принимают Никарагуа за название коктейля. С учетом таких реалий американского общества «Орион» рекламировала «Под огнем» на манер чисто авантюрных экранных «похождений».

Однако, хотя подобные фильмы появляются не столько благодаря, сколько вопреки вкусам хозяев киноиндустрии, количество и судьба этих лент говорят о том, что их производство не совсем противоречит интересам монополий. Так, полуторачасовой документальный фильм об антивоенной манифестации и Марше мира, прошедших 12 июня 1982 г. в Нью-Йорке, поверг голливудскую корпорацию «Уорнер брадерс» в многомесячное раздумье: пустить его в широкий прокат или нет. То, что фильм антимилитаристский, антиэкспансионистский и вообще «анти»,— очевидно. Казалось бы, предпринимателям тут не о чем задумываться: не пускать — и дело с концом! Не впервой! Но в том-то и состоит специфика современной «поп-культуры» и массовой

культуры США, что более плодотворным «хозяевами» считается положительное решение судьбы подобных фильмов. Почему?

Изначально кинопроизводство финансировали банки Нью-Йорка; с 60-х годов началось включение отдельных секторов Голливуда в компании с «широкой сферой интересов». Голливуд тем самым передал свою и без того весьма относительную творческую «свободу» в руки многоликих гигантских конгломератов. В 70-х годах стало фактом то, что «Парамаунт» была «куплена» огромным международным конгломератом «Галф энд Уэстерн», одним из ведущих в США (запчасти для автомобилей, крупные финансовые операции и строительство). «Уорнер бразерс» была «впитана» финансовой группой «Кинни» и колоссальным конгломератом «Уорнер коммьюникейшнс», который занимается помимо различных отраслей развлекательного бизнеса печатанием и распространением газет и журналов, владеет 140 телевизионными кабельными системами, ведет строительство. «Юниверсл пикчерс» приобретена «МКА инкорпорейтед», ведущей крупные торгово-почтовые операции, а также выпускающей трамваи. «Юнайтед артистс» влилась в компанию «Транс Америка инкорпорейтед» (социальное страхование и торговля недвижимостью). Старая массовая кинопродукция стала все в большей мере передаваться на телевидение, прожорливость которого не имеет себе равных. Источники нового кинопроизводства находятся теперь в кабинетах советов директоров больших корпораций (ряд из них входит в число 500 сверхкрупных конгломератов, относящихся к элите промышленного бизнеса).

Создается впечатление, что конгломератам такого масштаба выгодно — в определенной пропорции — производить и массовокультурные стандартные ленты (разумеется, в наибольших масштабах), и «поп-культурные», индивидуальные, полуправдивые, но с подлинными художественными находками ленты (в меньших масштабах), и (изредка) серьезные, реалистические ленты. Если следовать этому предположению, объясняется тот факт, что

последние производятся и даже премируются, затем либо кладутся «на полку» (корпорация колеблется), либо через довольно короткое время изымаются из проката (свое «дело» лента сделала), либо пускаются в ограниченный прокат.

Какое же «дело» делают прогрессивные фильмы гигантам промышленного бизнеса, для которых кинопроизводство — одна и далеко не всегда главная статья дохода?

Главное для конгломератов — выиграть конкурентную борьбу с такими же гигантами за наибольшие массы потребителей промышленной продукции. В этой борьбе побеждает тот, кто смог предложить «клиентам» наиболее широкий ассортимент не только материальных, но и духовных изделий. В частности, среди «клиентов» есть — и их становится все больше — те, кто ориентируется на прогрессивные фильмы. Поскольку прогрессивные ленты помещаются в «поп-культурный» и — в еще большей степени — в массовокультурный промонополистический контекст, постольку глубокая критика сбалансирована, так сказать, апологетической экранной культурой. С этим и связаны «раздумья» конгломератов, цель которых — захватить как можно больше потребителей и не оттолкнуть никого. Ведь коммерческая культура во всех ее разновидностях в любое время, всегда стремилась к максимально широкой аудитории.

Тем не менее в прошлом, сколько-нибудь значительно удаленном от 80-х годов, американскому кино приходилось в значительной мере выбирать: удовлетворить «эти» или «те» социальные группы, слои, классы. В 70-х годах у монополистического капитала обозначилось и к середине 80-х годов созрело стремление манипулировать социальными образованиями не за счет противопоставления одних другим, как это было типичным в прошлом, а за счет все более целенаправленных попыток выработать духовные ценности, которые могли бы их объединить.

По мере развития государственного монополистического капитализма корпорации, включающие в себя киноиндустрию, все в большей степени становясь

хозяевами страны, соответственно все в большей мере приближаются к ощущению, породившему в свое время высокомерные слова Людовика XIV: «Государство — это я». Структурное разнообразие кинопроизводства, вхождение его внутрь колоссальных конгломератов промышленного «большого бизнеса» превратили киноэкран в средство прямого обращения хозяев страны ко всему населению. Прежний лозунг «пусть публика (имеется в виду буржуазная публика) получит то, что она хочет» сменился на лозунг «пусть все получат все».

И вот наряду со смешанной экранной «поп-массовой» продукцией, с развлекательными «Звездными войнами» показывается — пусть не обеспеченная широчайшим прокатом и громоподобной рекламой, но все-таки встречающаяся со «своим» зрителем — «Война без победителей» — лента, созданная по инициативе ряда антивоенных общественных организаций США. С одной стороны, пытаясь привлечь самые широкие слои зрителей, сыграть наверняка, корпорация «Уолт Дисней» снимает фильм-стриптиз «Вспышка», где главную роль играет обнаженное тело героини, с другой стороны, та же корпорация предлагает реалистический, остросоциальный фильм «Ферма», где популярная актриса Джессика Ланж блистательно развертывает глубокую, подлинно человеческую драму: государство отнимает у семьи ферму — единственный источник дохода; ее лишение означает для семьи крах; героиня фильма восстает против государственного аппарата, за которым стоит полиция и суд.

Естественно, не приходится ожидать того, что корпорации своему минимальному «обслуживанию» прогрессивного «контингента» придадут больший размах, например предоставят честным, реалистическим фильмам возможность широкого и длительного проката. Если подытожить кинопромышленную практику США, основанную на принципе «всем — все», то в данной практике в конечном счете четко соблюдается процентное соотношение: абсолютное преобладание «маскульта», резко меньшее по количеству число произведений популярной культуры и единицы произведений подлинного киноискусства.

Последние, как и «поп-культурные» явления, в океане экранного «маскульта» играют роль не бóльшую, чем крупица соли в приторно-сладком пироге. Таким образом обеспечивается вкусовая сбалансированность, а заодно формируются иллюзии пресловутого плюрализма, повышается эластичность идеологии. Идеология правящего слоя не дает взрастить в своих рамках классовое сознание других социальных слоев. Программируется реакция на экранную «действительность» не как на реальную действительность, а как на «кино»: есть кино, оно разное — и «серьезное», и «страшное», и «вызывающее слезы», и «веселое», и есть реальная жизнь, это — другое, это — не кино. Иначе говоря, смесь фантастического, абсолютно нереального, иррационального с жизненно правдивым и документально достоверным, добавляемым в малых пропорциях, создает эффект нереальности реального. Соответственно культивируется пассивное отношение к реальному как к более или менее правдоподобному зрелищу.

Глава III Телевидение: негодяй внушает симпатию

В настоящее время большинство видов популярной и массовой культуры все более жестко специализируют свою «продукцию» и все более четко дифференцируют аудиторию. Исключение составляют, пожалуй, массовая архитектура, отдельные виды широко распространенных современных танцев и некоторые виды моды на массово «потребляемую» одежду (дубленки, кроссовки, джинсы и т. п.). Остальные виды как массовой, так и — тем более — популярной культуры все явственнее стремятся к реализации формулы «разным людям — разный духовный товар». Быть может, наиболее примечательным в этой тенденции явилось то, что массовый культурный ширпотреб стал не только и не просто обнаруживать повышенный, даже, пожалуй, небывалый интерес к «поп-культуре», но и прямо ориентироваться на нее, соотносить себя с ней как с образцом того, что может вызвать подлинный бум, в том числе и коммерческий.

Отмеченное ни в коей мере не означает отрицания того факта, что большинство американцев по сей день так или иначе клюют на массовокультурную «жевательную резинку для глаз и для ушей», как назвал кто-то из социологов телевидение.

Казалось бы, на первый взгляд все происходит по-прежнему. По-прежнему почти безропотно большинством потребляется лицемерная лесть с телеэкрана «среднему человеку», выдаваемому за меру всех вещей. По-прежнему за час на телеэкране происходят до десяти различных насилий и убийств, которые укрепляют зафиксированный социологами у потребителей так называемый «синдром убийцы». В массовой телекультуре злодеем реже, чем в прежние времена (и тем не менее достаточно часто), выступает иностранец, более того, чаще, чем когда-либо, дается понять, что отрицательный пер-

сонаж — «красный». Как и в прежние времена, доминируют экранная массовокультурная стандартизация, стереотипизация, шаблонизация, примитивизация, вульгаризация и т. д. и т. п. Американские домохозяйки, судя по опросам, в своем абсолютном большинстве, как и прежде, отдают предпочтение специально для них подготовленным сентиментальным мелодрамам со счастливым концом, примитивным оптимистическим викторинам и романтическим вестернам. Наиболее массовый и прочный успех, как и всегда в прошлом, падает на долю «просто развлекательной» комедии: по данным массового опроса, на февраль 1984 г. в 41 штате 51,9% телезрителей предпочитают смотреть комедийные передачи, 51,3% — непритязательные «веселые и страшные» фильмы, 35,3% — театральные представления, 33,1% — ориентированы на музыкальные передачи, 17,2% — на спортивную тематику и 6,9% — на религиозную [1]. Таковы вкусы американского обывателя.

Таким образом, продолжает доминировать развлекательная продукция, в первую очередь массовая серийная. И если подытожить эволюцию американского телевидения (от его рождения до настоящего времени), то узкая полоса расцвета «живой драмы», талантливых и правдивых телевизионных пьес (с конца 40-х до середины 50-х годов), демонстрации и марши протеста, показанные национальными телесетями в конце 60-х — начале 70-х годов, честные антивоенные телефильмы 80-х годов явились поистине редкими исключениями в телевизионном «меню» американцев. Время, уделяемое телевидением информации, обучению и просвещению, всегда было и по сей день остается малым по сравнению с тем, которое отводилось и предоставлено сейчас развлечению и рекламе. Рекламные проспекты и комиксы, комедии положений, детективы и вестерны, т. е. «прямая связь с кассой» и уклонение от подлинно глубокого и последовательного решения жгучих вопросов современности,— вот что характерно для телевидения США. В результате — уход от «разборчивых» зрителей массы передач национального телевидения и уход основной массы потребителей те-

лепродукции вместе с телевидением от наиболее злободневных проблем реальности.

Однако этот верный в целом вывод производен от наблюдения телевидения, так сказать, с птичьего полета. При ближайшем рассмотрении можно увидеть, как конкретно взаимодействуют не телеэкране массовая, популярная, нарочито усложненная «модернистская», «авангардистская», элитарная и реалистическая культуры.

Гвоздем сезона 1980 г. была мини-серия «Сёгун» Эн-би-си, изобиловавшая натуралистическими сценами и жестокостью. Главное внимание в ней было уделено приключениям и любовной связи героя с замужней женщиной. Все это было выдержано в духе массовой культуры низкого пошиба. В 1983—1984 гг. «фильмом века» телевидение США объявило «Людоеда» — ленту ужасов, связанных с показом человекообразного монстра, терроризирующего население небольшого острова. И т. д. и т. п.

Однако вместе с тем нельзя не заметить, что все большие слои населения захватывает своеобразная усталость от «маскульта». В последние годы американские социологи в результате опросов все чаще приходят к выводу, что массовая культура потребляется не столько потому, что она «нравится», сколько потому, что ничего или почти ничего иного нет [2]. Речь идет, подчеркнем, о реакции именно широкой национальной аудитории, реакции «среднего американца».

Но самым примечательным явилось другое: явный рост массовой ориентации на культуру более высокого уровня, рост массового интереса к индивидуализированной популярной культуре, значительно более зрелой по несомому ею содержанию, чем примитивный «маскульт», даже когда он «сделан» высокопрофессионально. Плавное, постепенное, однако все-таки заметное движение интересов широчайших масс по направлению к «поп-культуре» объясняется кризисом, который произошел в американском традиционном, эфирном, или сетевом, телевидении на рубеже 70-х и 80-х годов.

В конце 70-х годов реакция массовой аудитории на сетевое, традиционное телевидение выражалась в

том, что американцы ему отдавали, по данным Дж. П. Робинсона, профессора Кливлендского университета, не менее 28% своего свободного времени. Чем менее обеспечен и менее образован был потребитель, тем больше времени проводил он перед телевизором [3]. По другим данным (Институт Гэллапа), телепередачам американцы отводили примерно 35% свободного времени. Причем 46% опрошенных назвали телевидение любимым занятием на досуге [4]. Дети до 18 лет проводили у телевизора времени больше, чем с родителями и в школе. Просмотры передач взрослыми вдвое превышали по времени потребление продукции других средств массовой информации, вместе взятых.

На пороге 80-х годов, таким образом, телевидение, подытоживал Дж. П. Робинсон, было наиболее распространенной в Соединенных Штатах формой проведения досуга. Телевидение все стремительнее завоевывало колоссальные массы людей. Парк телевизоров возрастал на 10—15 миллионов в год. В итоге параллельно так называемой «демократизации досуга» явно развивалась его «массовизация» [5].

С начала 80-х годов общее состояние американского телевидения, при всем его разнообразии, можно охарактеризовать в целом как спад. После всевозрастающего успеха трех десятилетий наметились признаки кризиса: сократилась аудитория, упали прибыли, снизился уровень производства.

В чем причины кризиса телевидения США?

Многие американские социологи склонны усматривать их прежде всего в наступлении кабельного телевидения на эфирное. Оно к настоящему времени отбило у эфирного примерно 20% аудитории. Успех кабельного телевидения был предопределен главным образом тем, что оно расширило возможности выбора программ по сравнению с традиционным. В свою очередь для кабельного телевидения противником явилось спутниковое. Телевидение со спутников также отнюдь не улучшило положение традиционного телевидения. Таковы «технические» причины ослабления эфирного телевидения.

Однако не менее важны причины социально-психологические, связанные с демографическим «по-

старением» населения США: рождаемость в стране падает; средний возраст населения растет. Аудитория детей, подростков и молодежи — тех категорий потребителей, которым можно было всучать коммерчески «надежные», незатейливые, простенькие вестерны, незамысловатые бытовые комедии, «конвейерные» фильмы ужасов, перенасыщенные насилием детективы, душещипательные стандартные мелодрамы, глуповато-веселые шоу,— эта аудитория становится — относительно прошлых лет — все меньше. Американская реальность не позволяет надеяться на рост рождаемости в стране, во всяком случае в обозримом будущем. Все большая по масштабам взрослая Америка и все более взрослеющая Америка стремится к тому, чтобы, не порывая с традицией развлечений, во-первых, углубить содержание последних, во-вторых, наполнить их, разумеется, строго дозированной, серьезной информацией, служащей и духовному развитию, и «деловым», практическим жизненным целям.

В конце прошлого десятилетия американское телевидение в целом, при всем его разнообразии (от колоссальных общенациональных телесетей до крохотных районных станций, составляющих свои программы из местного материала, от крупнейших коммерческих монополистов телеэфира США — Эн-би-си, Эй-би-си и Си-би-эс — до некоммерческого, «общественного» и «независимого» видов телевидения), варьировало в своей ежедневной практике помимо многочисленных развлечений в формах варьете, шоу, фильмов и т. д. в качестве основных следующие темы: волнения в гетто, инфляция, безработица, президентские выборы, проблемы преступности, энергетический кризис, коррупция властей [6]. В большинстве случаев телепрограмма строилась, однако, так, что 70—80% времени отводилось под «развлечение», «легкие» кинофильмы, сериалы, викторины, шоу и т. д. и только 8—10% времени занимала информация.

Теперь, когда кабельное телевидение смогло предложить гораздо больший ассортимент развлечений, сети изменили свое отношение к информации: информационные передачи, оставаясь относи-

тельно короткими, стали небывало престижными, ведущие телесети уделяют им гораздо больше внимания. Наиболее популярной телевизионной передачей в 80-х годах считается информационный журнал Си-би-эс «60 минут». Он завоевал аудиторию в 36 миллионов человек и неизменно возглавляет список десяти самых популярных передач национального телевидения. Впервые в истории американского телевидения информационная передача не только вошла в эту десятку, но и заняла в ней первое место. Разумеется, информационные передачи не отмели принцип развлечения, а впитали его: они строятся по модели шоу и так и называются — «информационные шоу». Здесь соединены сообщения, выступления, репортажи, обозрения, реклама, спорт, кино, театр, музыка, политические новости. Чем пестрее палитра, тем большим успехом они пользуются.

Таким образом, хотя традиционное вещание остается в силе, очевидно, что у широких масс просыпается интерес к более глубокому и всестороннему отражению действительности, что они не желают довольствоваться стандартной продукцией массовокультурного развлечения.

В отличие от массовой культуры популярная культура, как уже отмечалось, является «шагом вверх» (и «шагом вниз» по сравнению с подлинным искусством). В случае, когда «поп-культура» непосредственно эксплуатирует классику (например, классическую гармонию, мелодию, сюжет и т. п.), и в случае, когда «поп-культура» эксплуатирует определенные качества классики (скажем, психологическую глубину образов, реализм мотивов и т. д.), имеют место попытки специфической «адаптации» подлинного искусства к широкой аудитории. Высокой культуре и искусству в рамках «поп-культуры» придается спекулятивность посредством определенных «приманок», «десерта», делающего для потребителей восприятие более легким, привычным, узнаваемым, приятным. В той мере, в какой у созданного таким образом произведения можно обнаружить свое индивидуальное лицо, произведение является популярной культурой. Когда произведение попу-

лярной культуры шаблонизируется, стандартизируется, опошляется до примитивной спекуляции при помощи вульгарных эстетических и этических стереотипов, оно опускается до уровня массовой культуры.

Чрезвычайно интересно рассмотреть, как в процессе своей эволюции различные виды американского духовного производства — массовая, популярная культуры и подлинное искусство — взаимодействуют в этом смысле на практике. Американское телевидение дает исследователю возможность особенно наглядного анализа, поскольку к моменту появления телевидения и «поп-культура», и «маскульт» в рамках американской буржуазной культуры абсолютно выявились, во всяком случае в главных своих чертах. Телевидение внесло свою специфику в уже сложившиеся феномены. К тому же реакции массовой аудитории и тех или иных крупных социальных групп на телевизионные передачи фиксируются социологами корпораций четче, чем реакции американцев на какое-либо другое массовое средство, хотя специфика и закономерности взаимосвязей и взаимоотношений высокой, популярной и массовой субкультур многими американскими социологами старательно камуфлируются.

Общепризнанным, например, считается, что было время, когда существовало «хорошее», «ответственное» телевидение. Главным для национального телевидения якобы являлось «чувство ответственности за подлинное обслуживание интересов общества» [7]. (Имеются в виду будто бы типичные «на заре» телевидения США культурно-просветительные, высокоэстетичные и глубокоморальные передачи, основанные на соответствии реальным фактам и произведениям подлинного искусства.)

Однако в действительности дело обстояло так. Три года (с 1947 по 1950) американское телевидение пыталось перейти от состояния «замечательного эксперимента» к общенациональному явлению и в 1951 г. вырвалось к массовому потребителю. В этом же году оно заполнило наиболее выгодные с точки зрения прибылей владельцев телестанций вечерние часы досуга взрослых и детей «беспроигрышным»

зрелищем — увлечением большинства американцев, способных в начале 50-х годов приобрести телевизор, бейсболом. В связи с этим поднялись цены на пиво, а врачи стали предсказывать, что у детей появятся болезни ног, поскольку дети будут смотреть телевизор и перестанут двигаться [8]. Популярность телевидения превзошла увлеченность чем-либо в мире, окружающем американца. На волне этой популярности телевидение ускоренным темпом прошло все фазы, которые до него прошли радио и кино.

В конце 40-х годов, всего год или два, частные владельцы первых телевизионных станций, подобно первым деятелям кино, еще предлагали с телеэкрана «легкие» комедии (на потребителя действовало само чудо «домашнего кино»). С начала 50-х годов, когда телевидение, став общенациональным и вместе с тем коммерческим, оказалось в то же время на вершине моды, особенно после того, как 22 июня 1952 г. радиотелесеть Си-би-эс показала в Нью-Йорке первую цветную программу, начался период, названный американскими исследователями «золотым веком» телевидения. По существу же этот короткий период можно назвать эпохой «теле-поп-культуры»: коммерческое благополучие и жажда престижа подвигли национальные телесети к очень ограниченным «позитивным» взаимодействиям с подлинным искусством. К 1953 г. на телеэкран были приглашены некоторые из лучших актеров Запада: Боб Хоуп, Граучо Маркс, Люсиль Болл, Фред Аллен, Джек Бенни, затем Пол Ньюмен, Род Стайгер, Сидней Пуатье. Одновременно приглашаются талантливые сценаристы и режиссеры, такие, как Педди Чаевский, Реджинальд Роуз, Делберт Манн и др. Д. Манн поставил на телевидении замечательную драму «Окаменевший лес» с выдающимся актером Хемфри Богартом в главной роли; Р. Роуз создал свои незабываемые пьесы «Двенадцать разгневанных мужчин» и «Гром на Сайкемор-стрит» (обе психологически чрезвычайно глубокие, высокохудожественные и остросоциальные), а П. Чаевский поставил «Марти» — вершину американской телевизионной драмы. Список подлинных произведений

искусства не исчерпывается указанными; мы назвали лишь главные, но это — небольшой список.

«Игры» американского телевидения с серьезным искусством, однако, продолжались недолго. Для «золотого века» телевидения последней явилась высокохудожественная и вместе с тем остросоциальная теледрама «Реквием по тяжеловесу» Р. Серлинга (1956 г.). Но уже раньше началась активная «популяризация» серьезного искусства. Факты его снижения с уровня художественных открытий к «интересным находкам», от правды жизни и правды искусства к правдоподобию «поп-культуры» стали заметны начиная с 50-х годов. Широко популярные сериалы типа «Уолт Дисней представляет» были интересны тем, что они соединили достоинства подлинного искусства с приемами массовой культуры. Уже использовались стереотипы, но они еще были своеобразны, психологически напоминали действительно существующие человеческие типы; уже появилось на телеэкране насилие, но оно еще служило хоть инфантильному и путаному, но гуманизму. Каким образом, по каким конкретным причинам и когда подлинное искусство трансформируется в «поп-культуру»?

Очевидно, что сама по себе фиксация того, в какой мере то или иное произведение относится к подлинному искусству, а в какой — к популярной культуре,— задача трудная, тем более что высокие художественные качества произведения и широта его популярности, как известно, далеко не всегда противоречат друг другу даже и в рамках буржуазной культуры. Вопрос о мере «поп-культурности» и подлинной художественной и философской глубины остается открытым даже в отношении многих прославленных произведений прошлого, которые давно уже (так сказать, «автоматически») считаются классикой. Но нащупать критерии, порой зыбкие, взаимопереходов одного в другое мы попытаемся.

Начнем с интересного отличия реакции человека на произведение подлинно высокой литературы и искусства от реакции на «поп-культуру».

Терсит у Гомера и Яго у Шекспира, Сальери у Пушкина и Федор Дмитриевич Карамазов у До-

стоевского — законченные негодяи. Мы можем понять мотивы их действий, можем даже сочувствовать этим явно несчастливым людям, но сознательно подражать старшему Карамазову, Сальери, Яго или Терситу не приходит в голову.

Однако именно к этому толкает потребителя «поп-культура» как таковая в целом и — что следует из значительного числа американских исследований — «теле-поп» в частности [9]. Главный герой самого прославленного на общенациональном сетевом телевидении США 80-х годов «поп-телесериала» «Даллас» (поистине замечательного по остроте психологических характеристик и реализму характеров и коллизий) — негодяй высшей пробы. По сравнению с ним относительно порядочными кажутся даже мафиози и убийцы.

Если экранные убийцы и мафиози — не сироты и об их близких в произведении упоминается, то в любой экранной продукции для взрослых, с послевоенных лет во всяком случае, показывается их так называемая «малая порядочность», т. е. добрые чувства злодея или мерзавца по отношению к кому-нибудь из близких или окружающих, к живому существу или хотя бы к растению. Джон Рассел Юинг — главный герой сериала «Даллас» — злодей и мерзавец без единого светлого штриха. Он выглядел бы совершенно нереальным, если бы не замечательная психологическая емкость, художественность и вместе с тем реализм, с которым выписан и сыгран этот человек.

Однако, при всех достоинствах интеллектуальной и эмоциональной лепки как этого, так и других характеров, при всех художественных достоинствах сериала в целом, «Даллас» имеет качества, в принципе не позволяющие рассматривать его в ряду произведений подлинно высокого искусства.

Особенностью воздействия телесериала «Даллас» на массы зрителей, как показала на этот раз без всякой необходимости в опросах и рейтингах сама американская реальность в виде явного поведения зрителей, стало то, что Джону Расселу — законченному, отъявленному, абсолютному, если хотите, совершенному мерзавцу... хочется подражать. Преда-

тель и убийца, он вместе с тем воплощает грозную силу и изящество, будучи стилизован в значительной мере под супергероя, к культу которого всегда тяготела американская культура. Сериал идет с 1977 г. вплоть до дня, когда пишутся эти строки, и по меньшей мере последние пять лет буквы «Дж. Р.», инициалы сверхнегодяя, рекламируются



Рис. 9. Как и кино, телевидение зачастую диктует моду. Например, широкую популярность завоевали рубашки со знаменитыми «телекинострашилами»

повсюду — на майках американских ребятишек, на боках мяча для игры в регби, на галстуках и запонках, на вывесках закусочных и салунов [10].

Подчеркнем, что в истории мировой культуры вплоть до настоящего времени не было произведения подлинно высокого искусства, которое пропагандировало бы моральную грязь и злодейство. Ни одного!

Может быть, перед нами, так сказать, экспериментальный образец американского нового, подлин-

но высокого искусства будущего? Такую гипотезу, строго говоря, невозможно ни доказать, ни опровергнуть. Однако очевидно, что для ее появления нет достаточных оснований. Разве гений и злодейство совместимы? Зарождение качественно нового, «высокого искусства», так сказать качественно нового гуманизма, в основе положительного идеала которого было бы общепризнанное злодейство, мерзость, невозможно.

Нравственно-эстетическая интенция таких произведений, как «Даллас» (этот сериал является лидером быстро увеличивающейся группы), программируемая ими реакция на определенное поведение и есть тот первый критерий, по которому явления американской «поп-культуры» в целом и «поп-культуры» 80-х годов в частности отличаются, с одной стороны, от подлинно высокого искусства (искусство менее всего тяготеет к аморальным помыслам), а с другой — от «маскульта». Последнему высокохудожественное и психологически глубокое, индивидуализированное и до боли правдоподобное декорирование зла не присуще; оно для «маскульта» — непозволительная роскошь.

Современная «поп-культура» Соединенных Штатов предлагает широкой массовой аудитории специфическое смешение нравственно-этических ценностей. Известно, что человеческая цивилизация в целом может существовать постольку, поскольку в ее пределах лица, не соблюдающие элементарных правил общежития и ставшие очевидными разрушителями, убийцами и насильниками, по крайней мере принудительно изолируются от общества. Оправдание их как таковых и, более того, возведение их в число тех немногих, кому массы людей должны хотеть подражать, есть не что иное, как подрыв основ любой человеческой цивилизации, коль скоро она создается и существует постольку, поскольку защищает своих граждан и самое себя от разрушения и насилия.

Зачем современной американской «поп-культуре», которая сама порождена буржуазной цивилизацией, разрушать эту самую цивилизацию? Как ни парадоксально, такими способами буржуазная

цивилизация, во всяком случае ее американская ипостась в современной государственно-монополистической фазе своего развития, не только неразрушаема, но и зачастую, напротив, сохраняет свою идеологическую целостность.

Поясним эту мысль. «Поп-культура» имеет два основных вектора развития — коммерческий и идеологический. Доминирование того или другого из этих векторов в деятельности средств массовой коммуникации определяется тем, как их хозяева оценивают идеологическую и коммерческую ситуации в мире (если речь идет о гигантских корпорациях, подобных Эй-би-си, имеющей телевизионные станции в 65 странах). Выбор ведущего из двух главных направлений развития определяется также тем, как боссы культурной индустрии оценивают политико-идеологическое положение и специфику конкурентной борьбы в стране и в «своей» сфере — области (или областях) непосредственных интересов (например, для Си-би-эс эти интересы сосредоточены на ее общенациональной телесети, производстве телевизоров и выпуске пластинок).

В той степени, в какой хозяевам того или иного средства массовой коммуникации текущая ситуация представляется тревожной, опасной с идеологической точки зрения (волнующей корпорации прежде всего в меру их связи с правительственными кругами и в меру зависимости от политиков),— в этой степени экспериментальные «поп-культурные» «затеи» сокращаются и усиливается поток стандартной «проверенной» массовокультурной стряпни, приготовленной по рецепту, ставшему скандально хрестоматийным, поскольку он содержался в директивном письме для служебного пользования, посланном одним из высокопоставленных руководителей американского телевидения руководителям служб. «Универсальный» рецепт, данный в виде категорического требования, был таков: «Больше шлюх, больше бюстов и больше развлечений...» [11]

Однако, как уже отмечалось, в той мере, в какой боссы культурной индустрии считают спокойной

политико-идеологическую «атмосферу» и возможной активизацию коммерческой ситуации, в той мере, в какой они стремятся расширить свою аудиторию, увеличить свои прибыли, они пускаются на эксперименты [12]. Прежде всего новое создание должно явиться «эмоциональной бомбой», в этом случае можно привлечь максимум потребителей (каковым считается треть общего количества телезрителей в Америке — по числу общенациональных сетей). Очевидный мерзавец, никем и ничем не оправдываемый в фильме злодей, бесспорный негодяй, который тем не менее должен по «творческому замыслу» выработать (по возможности у максимума телезрителей) активное желание ему подражать,— это, несомненно, неожиданный «поворот», «эмоциональная бомба». И то, что «Даллас» завоевал и прочно удерживает высший рейтинг (его смотрело в 80-х годах наибольшее число американцев всех возрастов и социальных положений), и то, что короткие рекламные вставки в «Даллас» стоили рекламодателям дороже, чем вставки в любую другую телепередачу (минута, «вырванная» для рекламы из «Далласа», оценивалась в 500 тысяч долларов),— все это говорит о том, что в условиях буржуазного общества коммерческие интересы и идеологические могут находиться (и реально порой находятся) хотя и не в антагонистическом, однако в достаточно остром противоречии.

Имеется в виду следующее: с коммерческой точки зрения при всех идеологических выгодах моральной дезориентации массовой аудитории невыгодно перед ней выдавать мерзавца за положительного героя. Для слишком большой части аудитории по сей день представляется, что белое должно быть белым, а черное — черным (и «маскульт», кстати сказать, учит подобным истинам).

Кроме того, еще достаточно влиятельна в современной Америке критика, следящая за тем, чтобы моральных извращений в духовной продукции не было. С различных сторон их «встречает в штыки» и консервативная и прогрессивная критика.

Хозяева фирмы рискнули и — победили, как коммерчески, так и идеологически.

Похоже, что в данном случае риск был точно выверен: сфера массовых коммуникаций расшатывала как консервативные морализаторские, так и прогрессивные нравственно-этические установки достаточно давно. Этапным «открытием» в этом смысле было (в 30-х годах нашего века) амплуа так называемой «плохой-хорошей» девушки; поведение у нее было крайне фривольным, вызывающим, даже аморальным, а «на самом деле» она была «невинна и чиста». Герой «Далласа» довел противоречие «внешнего» поведения и — «вопреки» этому поведению — кажущейся положительной «сущности» до апогея. Никакими моральными доводами не оправдываемый убийца, притягательный в силу личного обаяния, явился в качестве художественного, а в конечном счете — идеологического «оправдания» вседозволенности, «оправдания» средствами тем более убедительными, что они не предлагают ни единого внятного тезиса, не проповедуют, не мыслят, а «лишь» высокоэмоционально «показывают».

Разумеется, при создании подобных явлений боссы средств массовой коммуникации и создатели «поп-произведений» идут на риск столкновения с общественностью. Сверх того, «поп-культура», ее творцы и хозяева зачастую конфликтуют с хозяевами и творцами «маскульта» (а также «сами с собой», поскольку одно и то же «ведомство» создает чаще всего и «маскульт», и «поп-культуру»).

И в результате напрашивается вывод, что для взаимодействия этих двух видов буржуазной культуры более типичен симбиоз.

Основную продукцию «главного» — сетевого — телевидения (Эн-би-си, Эй-би-си, Си-би-эс) составляют массовокультурные коммерческие серии [13]. Однако эта реальность не исключает, а включает в себя произведения «поп-культуры» в качестве «лидеров» «маскульта». И часто или иногда, в целом или в какой-то мере эти произведения-«лидеры» являются художественно значительными или по меньшей мере незаурядными. К ним относятся

и документальные передачи, и художественные ленты, имеющие порой яркий индивидуальный «облик» и высокую степень правдивости.

В 1983 г. Эй-би-си выпустила фильм, премьеры которого, без преувеличения можно сказать, ждала вся Америка, наслышавшись о нем из «упреждающих» сообщений по радио и в прессе. Люди разных мировоззрений ждали фильм с различными, порой противоположными чувствами, но ждали все. Фильм, названный «На следующий день», был оценен газетой «Бостон глоб» как «одна из самых мощных картин, когда-либо показанных по американскому телевидению».

...В очередной сводке новостей диктор как о чем-то будничном сообщает: войска НАТО применили ядерное оружие. Привычный ход жизни продолжается, но назад возврата уже нет. Еще несколько секунд — и на экране неторопливо поднимающиеся в воздух ракеты. Два малыша, застывшие на лужайке с раскрытыми от удивления ртами, смолкнувший стадион, переполненный болельщиками, мечущаяся от страха женщина, не понимающая, что происходит. И слова, произнесенные в ужасе стоящим рядом мужчиной: «Это же ракеты «Минитмен». Они летят в сторону России». Часы начали отсчет последних минут, оставшихся до гибели человечества.

Яркая, ослепляющая вспышка, за ней — шесть минут кошмара, когда в мгновение бесследно испаряются люди, горит бетон, взрываются здания. Земля превращена в огромный котел. А дальше — уже не жизнь. Те, кто выжил, завидуют умершим. И... обращение президента к нации: «Я заверяю вас, что Америка выжила, она не сдалась». «И это все, что он хотел сказать! — возмущается один из пострадавших от радиоактивного заражения, один из тех, кто в темном подвале у радиоприемника слушает президента,— так кто же нанес упреждающий удар?» «Разве это сейчас имеет значение?» — задумчиво говорит девушка в очках. А тот, не обращая внимания, продолжает: «Он обязательно сказал бы, если они были бы первыми...»

Этот художественный фильм, писал обозреватель «Нью-Йорк таймс» Энтони Льюис, «не открыл нам ничего нового, но сделал наше абстрактное представление о ядерном разрушении осязаемо конкретным, а от этого еще более ужасным. Это заставляет нас по-другому осознавать реальность». Хотя сценарий и базировался на официальном докладе о результатах ядерной войны, создатели фильма сочли нужным отметить, что в действительности последствия будут носить еще более катастрофический характер.

«Фильм разоблачил всю ложь утверждений об «ограниченной» ядерной войне» [14],— сказал конгрессмен Эдвард Марки, один из соавторов одобренной палатой представителей конгресса США резолюции о замораживании ядерных вооружений. Ленту смотрели десятки миллионов американцев. Показана она была и в ряде зарубежных стран. «Мы не должны допустить этого! — взывал фильм.— Мы не должны допустить ядерной войны — войны, в которой не будет победителей, лишь одни проигравшие!» Корреспондент ТАСС в Вашингтоне утверждает, что большинство из тех десятков миллионов, кто смотрел фильм, поверили, поняли: в ядерной войне победителей не будет [15].

Итак, Эй-би-си, гигантский международный телеконцерн, никогда не отличавшийся «левизной», создал и показал фильм, вызвавший негативную реакцию официального Вашингтона, поскольку произведение явно антивоенное, прогрессивное (и притом сделано на высоком художественном уровне), что позволило ему стать подлинным произведением действительно популярной культуры и заметно повлиять на массовое сознание.

Мы не разделяем мнения, что «боссы телесети Эй-би-си проклинают тот час, когда им пришла в голову мысль снять фильм «На следующий день»» [16]. Это слишком, так сказать, романтическая версия. Инфантильность хозяевам одного из крупнейших идеологических конгломератов капиталистического мира никогда не была свойственна.

Заметим, что через короткое время после выхода на телеэкраны фильма «На следующий день»

Эй-би-си выпустила заранее запланированную низкопробную массовокультурную вторую серию этой ленты. Смысл второй серии, по словам президента Эй-би-си Леонарда Голденсона, состоит в том, что в результате ядерной войны Соединенные Штаты оказались захваченными «Советами». Газета «Вашингтон таймс» сформулировала подтекст этого «продолжения» так: «Вместо того чтобы погибнуть, мы стали красными». Интенция подтекста состоит в следующем: чтобы не подчиниться «красным», способствуйте такому превосходству США над ними в вооружении, чтобы они и помыслить не могли напасть на нас!

То, что талантливое произведение популярной культуры получило низкопробное продолжение и к прогрессивному началу был присоединен реакционный финал, явилось, на наш взгляд, попыткой руководства Эй-би-си нащупать определенную тенденцию в современном манипулировании содержанием и формами подлинного искусства, популярной культуры и «маскульта», тенденцию их синтеза и своеобразной «перебалансировки». Цель этих поисков — дать телезрителям то, что их «устраивает», и вместе с тем сохранить идеологическую и коммерческую «управляемость» максимально широкой массовой аудитории.

Прием, к которому прибегла компания Эй-би-си, явился развитием традиции, характерной для популярной культуры. В рамках этой традиции не так давно Френсис Форд Коппола экранизировал роман Марио Пьюзо «Крестный отец» и создал произведение с заметными художественными находками, реалистически представленными индивидуальностями, психологически тонкими наблюдениями и внутренней ориентацией, отнюдь не чуждой прогрессивности. Затем тот же Коппола выпустил «Крестный отец-2», где были сохранены и продолжены сюжетная канва и судьбы героев, однако глубокое исследование психологии преступности и «родства» в современном американском обществе, имевшее место в первой серии, переродилось во второй в набор лихих убийств. Жизненная драма — если и не бесконечно многомерная, как

в целостном произведении подлинно высокого искусства, то во всяком случае имеющая разнообразные реалистические измерения (популярная культура) — стала плоским «маскультом». Вторая серия как бы «уравновесила» качества первой и, что еще существеннее, свела все произведение — в свете его финала — к вполне безобидному для буржуазного общества «добротному» явлению массовой культуры.

Работа Копполы — далеко не единственный, но, пожалуй, один из самых ярких примеров «оптимального» сочетания нерядовой художественной дерзости, взбудоражившей, заинтриговавшей массового зрителя и затем успокоившей его, постепенно переведя из пугающего, но и подлинно захватывающего внутреннего художественного ряда во внешний, успокаивающий ряд привычных, примитивно мотивированных насилий. «Оптимального» — и с коммерческой, и с идеологической точки зрения — для хозяев современной культурной индустрии.

Прием, задействованный Копполой, тут же был воспроизведен: почти сразу вслед за «Крестным отцом-2» на телеэкраны Америки вышел многочасовой сериал Эн-би-си «Гангстерские хроники» о действительно живших и «работавших» в США знаменитых гангстерах, коллегах Аль Капоне по преступному миру: Лаки Лучано, Лепке Бучалтере, Багси Сигеле, Датче Шульце и др. Персонажи телесерии не только занимались аферами и убивали, но и были образцовыми отцами семейств, нежными сыновьями, трогательными влюбленными.

На телевидении, поскольку оно имеет наиболее массовую аудиторию, постепенное низведение первоначального произведения популярной культуры до «маскульта» дает в настоящее время наивысший рейтинг и поэтому практикуется во всевозрастающем числе различных форм.

В начале сериала с большой изобретательностью, а порой и со значительной художественной силой ставятся некие действительно важные, «вечные» вопросы человеческой жизни. Создается впечатление, что произведение занято попыткой решить

эти вопросы. В этом смысле уровень претензий, первоначальной смелости и даже дерзости бывает высоким. По мере того как длится сериал, проблемность «размывается» и наконец просто подменяется. Так, первая серия телефильма «На следующий день» была акцентирована на проблеме противостояния угрозе всемирной ядерной катастрофы. Вторая же серия этого фильма подменила проблему и подставила... противостояние «красным».

В финале у меньшего числа произведений фактически звучит первоначально заданный вопрос, не только не решенный положительно и не только не углубленный, но чаще намеренно заболтанный, псевдоусложненный, затуманенный или намеренно упрощенный и, наконец, как в случае с показательным в этом смысле телефильмом «На следующий день», приведенный мало сказать к ложному — к чудовищному итогу: чтобы предотвратить ядерную катастрофу, необходимо вооружиться значительно лучше «красных»! Финал же абсолютного большинства «зрелищ» представляет собой превращение первоначально серьезной человеческой проблемы в пустяк. В зависимости от жанра телепроизведения этот пустяк оборачивается либо «романтической» грустью (мелодрама), либо хэппи эндом (комедия), а еще чаще — кисло-сладкими смесями радостного удовлетворения и сытой печали, дозируемыми в процессе создания, а в процессе потребления производящими ощущение многозначительности и одновременно для одних зрителей легкости и беспретенциозности, для других — пустоты.

Попытки магнатов американского телевидения нащупать некоторые возможности манипулирования массовым сознанием, более эффективные, чем избитая массовая культура, своим появлением обязаны тому, что массовый зритель идеологически и коммерчески все более «вяло» воспринимает последнюю.

Типичной является реакция массовой американской аудитории на псевдодокументальный телефильм «Мир с позиции силы», показанный в 1984 г. в США более чем 200 телестудиями только за одну провокационную «неделю за мир

с позиции силы». Фильм призван был доказать, что у Советского Союза есть якобы органически присущие ему «агрессивные», «экспансионистские» намерения, которые-де надо пресекать военной силой, преимущественно ядерными ракетами. На проталкивание фильма военно-промышленный комплекс отпустил почти миллион долларов. Однако реакция широкой аудитории показала, что лента не вышла из многочисленного числа тех, в отношении которых у большинства зрителей не остается никаких ощущений и воспоминаний. Социологические исследования показали, что лобовая телевизионная пропаганда, направленная против СССР и стран социалистического лагеря, в 80-х годах не является эффективной. Большинство американских телезрителей с трудом вспоминают только около 5% потока стряпни подобного рода.

Иное дело — «перевертывание» нравственно-этических и общемировоззренческих ценностей, доминировавших в начале произведения, в противоположные ценности. Оно оказалось в 80-х годах очень действенным, идеологически и коммерчески «плодотворным».

Есть и такая коммерческая и идеологическая тактика: одна и та же телекомпания на протяжении одного и того же сезона выпускает телефильмы противоположной нравственно-этической и мировоззренческой ориентации.

Телефильм Эн-би-си «Выбор», правдивая до мельчайших подробностей лента,— рассказ о судьбе Джин Донован, молодой монахини, которая решила посвятить свою жизнь — по мере сил — помощи обездоленным и больным. В конечном счете ее вместе с тремя монахинями, с которыми она ехала из аэропорта Сан-Сальвадор в миссию, насилуют и убивают национальные гвардейцы.

Джин Донован и трое, погибшие вместе с нею,— реальные лица. Джин Донован, Ита Форд, Мора Кларк и Дороти Кэйзл были убиты в Сальвадоре несколько лет назад. «Это им не сойдет с рук. Это им не сойдет с рук»,— повторял, стоя у канавы, где нашли тела четырех, тогдашний посол США в Сальвадоре Роберт Уайт.

Уайт, ставший противником оказания помощи кровавой хунте и за то уволенный с поста после прихода к власти администрации Рейгана, заблуждался. Это им сошло с рук.

Смысл картины, указывал критик «Ньюсдей», не может не дойти до телезрителя. После просмотра фильма хочется кричать во весь голос.

Заметим, что примерно в это же время Эн-би-си ставит — и высокохудожественно, и реалистично — четырехчасовой фильм по роману Эрнеста Хемингуэя «И восходит солнце». Уж не «полевела» ли Эн-би-си?

Ничуть не бывало! Перед нами коммерческо-идеологическая цепь, состоящая из разных звеньев. Одни обеспечивают приманку массового зрителя посредством прогрессивного набора ценностей, так сказать, бьют на чувства общечеловеческой справедливости, благородства, гуманизма и пр., другие ориентированы на «своего» зрителя или на «свое» в том же самом зрителе — на иные и в конечном счете противоположные ценности.

В тот же самый временной период и та же самая Эн-би-си показала фильм «Чрезвычайный репортаж»...

...В Чарлстоне (штат Южная Каролина) группа неизвестных лиц захватила четырех заложников. Группа неизвестных добивалась возможности выступить по каналам телекомпании Ар-би-эс. Об этом последовало сообщение Ар-би-эс в эфир, причем компании пришлось прервать, а затем отменить на значительное время свои регулярные передачи и транслировать сенсационные события. Дело в том, что в числе заложников оказались репортер и телеоператор местного отделения Ар-би-эс. Они приехали в порт Чарлстона делать материал о забастовке докеров всего за несколько минут до ожесточенной перестрелки между представителями береговой охраны США и группой неизвестных лиц, которые открыли огонь в ответ на требование убрать пришвартованный в неположенном месте катер.

В ходе перестрелки трое служащих береговой охраны были тяжело ранены, двух других терро-

ристы взяли заложниками. Вместе с ними под дулами автоматов на катер отправились репортер и телеоператор Ар-би-эс, заснявшие события в порту. Террористы сообщили, что в обмен на доступ к телеаудитории они согласны отпустить заложников, оставив на борту катера лишь сотрудников Ар-би-эс.

После консультации с ФБР руководство телекомпании в Нью-Йорке согласилось на это; в ходе прямого репортажа с катера террористы заявили о том, что на его борту находится ядерная бомба, сделанная из приготовленного на государственном предприятии плутония. Бомба, предупредили они, будет взорвана, если Вашингтон откажется удовлетворить их требования. Официальный представитель министерства энергетики, в ведении которого находится производство атомного и водородного оружия в США, наотрез отрицал не только возможность изготовления самодельного ядерного устройства, но и факт исчезновения плутония с подведомственного министерству предприятия.

Скоро, однако, стало очевидно, что по крайней мере вторая часть этого официального заявления была откровенной ложью. Одному из корреспондентов Ар-би-эс удалось узнать, что пропажа действительно имела место и была обнаружена еще в январе.

События заставили президента США прервать свой отдых в Кэмп-Дэвиде и срочно вернуться в Белый дом. К этому времени выяснилось, что и утверждения министерства энергетики, будто на борту катера в Чарлстоне не может быть никакой бомбы, и, следовательно, заявления террористов — блеф, по меньшей мере сомнительны: во время репортажа один из террористов представился как физик-ядерщик. И ФБР, пользуясь видеопленкой Ар-би-эс, установило, что он действительно входит в число ведущих специалистов в этой области.

Упорствуя вопреки очевидному в утверждениях, что никакой угрозы Чарлстону не существует, Белый дом тем не менее отдал распоряжение о частичной эвакуации города. «Пробки» на улицах города и ведущих из Чарлстона дорогах скоро

привели к массовой панике. Несколько человек были ранены, один убит.

Время между тем продолжало приближаться к установленному террористами сроку взрыва. Когда до взрыва осталось около часа, Белый дом официально объявил, что принимает все условия террористов.

Заявление, однако, было сделано только для отвода глаз с целью притупить бдительность террористов на время штурма катера. И его «экипаж» был действительно застигнут врасплох.

Гранаты со слезоточивым газом, солдаты в противогазах, ведущие огонь из автоматов, сраженные их очередями террористы — все это транслировали с борта катера на всю страну: оператор Ар-би-эс не выключал своей камеры. Остались живы только он, репортер и террористка. Трое террористов были убиты солдатами штурмового отряда.

Еще продолжалась перестрелка, а в порт уже прибыла «Группа по чрезвычайным ядерным ситуациям», созданная несколько лет назад Пентагоном. Мало кто в стране до сих пор даже подозревал о ее существовании. Во время работы группы над специальным устройством, которым была оборудована бомба для того, чтобы исключить возможность ее обезвреживания, передача прервалась. Над Чарлстоном взметнулось грибовидное облако. Его сняла камера другой группы Ар-би-эс, которая находилась на борту авианосца ВМС США, стоящего в нескольких милях от эпицентра взрыва. Но и на этом расстоянии он сеял смерть. Один из членов второй съемочной группы погиб, остальные, как и экипаж судна, были облучены.

Камера продолжала снимать горящий город. Эвакуироваться успели далеко не все: около двух тысяч жителей Чарлстона погибли, более 20 тысяч получили страшные ожоги...

К счастью, трагедия Хиросимы и Нагасаки в действительности не повторилась: в США нет телекомпании Ар-би-эс, описанные события происходили только на экранах американских телевизоров.

Премьере телефильма «Чрезвычайный репортаж» предшествовало предупреждение: «Данная передача является реалистичным изображением событий, которые в действительности не имеют места. Ничто из того, что вы сейчас увидите, на самом деле не происходит».

Предупреждение повторялось на экране несколько раз в течение передачи. Но очень многие пропустили его и восприняли все всерьез. На протяжении двух часов трансляции фильма в отделениях Эн-би-си по всей стране без умолку звонили телефоны. Звонили те, чьи родные и близкие живут в Чарлстоне, звонили даже те, кто видел предупреждение, но не мог до конца поверить в него, настолько поистине реалистично был сделан фильм.

Одно из отделений Эн-би-си отказалось показывать фильм, чтобы не вызвать паники, а в самом Чарлстоне на экране все время была надпись: «Это художественный фильм». Телевидение фактически воспроизвело на более высоком уровне то, что 45 лет назад проделал с Америкой своим знаменитым «документальным» радиорепортажем по «Войне миров» Герберта Уэллса его однофамилец Орсон Уэллс.

«Фильм снят необычайно искусно, сюжет прекрасно написан, режиссура высшего качества»,— отдал должное конкурентам президент отдела новостей телекомпании Си-би-эс Ван Гордон Сотер. «Но,— продолжал он,— делать программу, в которой стерта грань между вымыслом и реальностью,— плохая услуга обществу».

Плохую услугу обществу Эн-би-си, однако, оказало отнюдь не только этим. «Чрезвычайный репортаж» явился высокохудожественной клеветой в адрес антиядерного движения в США.

«Хватит! Пора остановить это безумие!» — говорит герой фильма о гонке ядерных вооружений. Герои фильма — борцы за мир, но при этом все они — террористы. Чего же эти пацифисты-террористы требуют от администрации США? Доставить на борт катера взрывные устройства всех ядерных бомб и боеголовок, размещенных в районе Чарлстона, предоставить им возможность

беспрепятственно выйти из порта, чтобы затопить эти детонаторы в океане и сделать тем самым первый конкретный шаг на пути к разоружению, причем шаг односторонний. Что ж, цель благородная. Но вот что опять-таки настораживает: как сообщается в ходе «Чрезвычайного репортажа», Советский Союз во время чарлстонского кризиса привел свои ядерные силы в состояние боевой готовности, ожидая «оголения» важной линии обороны США вдоль побережья Южной Каролины. Именно линии обороны.

Подтекст — тайный смысл картины — становится, таким образом, вполне ясен, как ясны и цели ее создателей: сторонников мира и разоружения Эн-би-си представила террористами, людьми, которым нельзя сочувствовать, которых нужно уничтожать, пока они не уничтожили весь мир. Таким образом, возможности современного телеискусства Эн-би-си использовала для создания грязной агитки в духе официальной пропаганды [17].

В подобном же духе та же Эн-би-си сделала в 1984 г. «Третью мировую войну» — блистательно снятый технически телефильм с «идеей», что в этой войне виноваты «русские», ибо они (по сценарию ленты) первыми потянулись к ядерной кнопке.

Итак, одна и та же телекомпания в одном временном континууме проповедует с экрана прямо противоположные этические принципы. Это не может не вести потребителя к этическому релятивизму, который в свою очередь смыкается с аморализмом. Вместе с тем, смешивая разнонаправленные ценностные ориентации, телевидение безопасно и, более того, с идеологической пользой и экономической выгодой для монополистического капитализма помещает в аморальный контекст прогрессивные произведения.

Наиболее ярким примером подобного завоевания общественного престижа и повышения уровня прибылей явился в 80-х годах показ — в окружении массовокультурной и антисоветской продукции — таких прогрессивных лент, как художественный фильм «Минута до ядерной катастрофы», сделанный телекомпанией Эйч-би-оу; документаль-

ный «В ядерной тени», созданный независимым автором Вивьен Вердон-Роэ и показанный по каналам некоммерческих телестанций; поставленный двумястами пятьюдесятью продюсерами, режиссерами и операторами полуторачасовой остроантивоенный документальный фильм «В наших руках».

Границы телеэкранной дозволенности всегда были и являются тесными для произведений, в которых есть приближение к последовательной критике классовых основ государственно-монополистического капитализма. Давид Халберстам, видный американский социолог, в этой связи писал: «С точки зрения политики телевидение явилось силой слишком мощной и слишком быстрой, слишком непосредственно обращавшейся к слишком большой аудитории, чтобы можно было позволить ему известный «налет свободы», который был присущ радио и прессе» [18].

О «налете свободы», который якобы имели пресса и радио, разговор особый. Однако правдой в суждении Халберстама является то, что творческая свобода на телевидении ограничивается в большей мере, чем в каких-либо других средствах массовой коммуникации. Прогрессивная и высокохудожественная продукция своим появлением на телеэкранах, с одной стороны, обязана стремлениям хозяев телеиндустрии получить свою долю прибылей со всех классов, слоев и социальных групп. Телевидение США, по справедливому выражению Уолтера Липпмана,— «проститутка торговли». С другой стороны, появление продукции, обладающей высокими художественными качествами и значительными мировоззренческими и особенно нравственно-этическими достоинствами,— результат той борьбы, которую ведут в Соединенных Штатах повсеместно (в том числе и в средствах массовой информации) прогрессивные демократические силы.

Со своей стороны государственно-монополистический капитализм воздействует на телепродукцию в совершенно определенном направлении — в направлении «маскульта», растущей монополизации телеиндустрии. Происходит все большее сращивание

традиционного, сетевого телебизнеса с кинобизнесом, книгоиздательским и журнально-газетным делом, индустрией пластинок, кабельным и спутниковым телевидением. Развитие индустрии видеокассет также приручено телесетями. Кстати сказать, это сделано посредством государственной Федеральной комиссии по связи, что еще раз



Рис. 10. Телесериал «Корни» — весьма правдоподобная подмена мелодрамой трагического положения африканцев в США в прошлом

показало совпадение манипуляторских интересов американской государственной машины и монополий.

Однако фактическим свидетельством того, что даже могущественная телеиндустрия не в силах

остановить постепенный, но абсолютно неуклонный рост общественного сознания, является все более заметное смещение акцента американского телевидения в общем и целом от вульгарной лжи и примитивного эскапизма массовой культуры к полуправде «поп-культуры».

С одной стороны, телевидение правильно отражает конкретную ситуацию, например информирует о разгуле насилия в стране, о росте преступности, разнузданности подростков и т. д. С другой стороны, оно делает об этом же фильм, художественность которого заставляет зрителя ощутить своеобразное внутреннее сомнение в том, что происходящее действительно реально.

Общая направленность идеологического манипулирования массовым сознанием в США, таким образом, есть направленность к утончению, углублению, повышению «качества» манипулирования. Государственно-монополистический капитализм адаптируется к противоречивому развертыванию научно-технической революции в условиях буржуазного общества с характерными для него острыми антагонистическими противоречиями, к социальным ситуациям, в рамках которых уровень сознания и самосознания широких масс, при всех колебаниях этого уровня, поднимается. Искусство манипулирования «всеми», в том числе теми, кто воспринимает даже «наилучший», «продвинутый» «маскульт» самое большее снисходительно,— искусство такого манипулирования растет вместе с заметным увеличением числа «требовательных» потребителей. Соответственно объем произведений индивидуализированной и правдоподобной популярной культуры в общем балансе американской буржуазной культуры увеличивается.

Глава IV

Высшее из искусств и — лучший из наркотиков

Индустрия музыки и танцев, о которой пойдет речь в этой главе, казалось бы, не должна и не может рассматриваться в одном ряду с телевидением и кино. Сопоставлять, сравнивать эти виды искусства становится возможным, если учесть, что все они — формы духовной культуры, и эти формы имеют соответствующие «поп-разновидности». Последние в таком случае безусловно могут быть поставлены в ряд сравнения.

Это, с нашей точки зрения, важно, поскольку дает возможность значительно более объемно рассмотреть «поп-культуру» — феномен чрезвычайно многоликий.

К идеологической борьбе, через призму которой мы рассматривали средства массовой коммуникации, танцы во всяком случае, как может представиться многим из читателей, имеют весьма отдаленное отношение. Подчеркнем, что с точки зрения как раз идеологической борьбы, напротив, рассмотрение музыки и связанных с нею популярных танцев является особенно существенным по ряду причин. В США 80-х годов потеря действенности многих традиционных духовных ценностей влечет за собой поиск тех фактически еще неизвестных установок, ориентаций, мотивов жизненной деятельности, которые восприняло бы массовое сознание. Буржуазные идеологи ищут ценности, способные увлечь, объединить массы, ценности, которые не скомпрометированы в глазах миллионов американцев вьетнамской войной, Уотергейтом и тому подобными разрушительными для американских «идеалов» коллизиями новейшей истории.

От музыкальной индустрии в значительной мере зависит своеобразный аналог духовной интеграции — настроенческая эмоциональная интеграция (с этой точки зрения музыкальную индустрию можно назвать, как это в США часто

и делается, «промышленностью настроения»). Музыка используется в качестве все более масштабного и мощного, а главное, все более остро необходимого правящим кругам средства воздействия на массы. Музыкальный образ несет в себе некий тонус, некое «общее настроение». Благодаря музыке «я» и «ты» становятся «мы» прежде, чем сознание успеет удивиться и поставить заслон из тех убеждений, установок, ориентаций, ценностей, доминантой формирования которых является разум. Разум еще не успевает спохватиться, а чувства уже говорят: «Да, да!» Это знали и этим пользовались манипуляторы всех времен.

В современных Соединенных Штатах перед лицом множества буржуазных ценностей музыкальному типу интеграции правящие круги уделяют все более заметное внимание и во все более разнообразных формах. Сегодня повышение интереса правящей элиты США к музыкальной индустрии проявляется в виде субсидий национального правительства, общеамериканских программ обучения игре на музыкальных инструментах и танцам в школах всех типов, финансирования гастролей музыкальных и танцевальных групп по всей стране. Аналогичные акции совершают правительства отдельных штатов, власти региональных зон и городов. Расширяются инвестиции так называемых благотворительных фондов (Рокфеллера, Форда, Карнеги и др.). Наблюдается «крен» в деятельности колоссальной индустрии развлечений в музыкально-танцевальную сторону. Наконец, заметно растущее внимание к сфере музыки и танца со стороны тех сфер бизнеса, которые ранее к художественной культуре вообще и к танцу и музыке в частности никакого отношения не имели. Между бизнесом и сферой музыки и танца намечается даже своеобразное разделение функций: корпорации индустрии развлечений субсидируют «маскульт» и бóльшую часть «поп-культуры», промышленные конгломераты, не причастные к производству художественной культуры, опекают меньшую часть «поп-культуры» и... подлинное искусство.

Так, самые значительные субсидии в 70-х годах

в симфоническую музыку — она занимала первое место по объему дотаций от гигантов американской индустрии — вложили: «Американ телефон энд телеграф», «Американ Аэролайнз», крупнейшая корпорация фотооборудования «Истмэн Кодак», супергиганты «Интернэшнл Бизнес мэшинз», «Эксон» и «Макдональд гамбургерз». Последний финансирует бесплатные публичные концерты музыкальной классики в Кеннеди-центре [1]. Казалось бы, что «Рубленым бифштексам» [2] до Антонио Вивальди? Может быть, Вивальди рекламирует бифштексы? Нет. Дело в другом.

Отметим, что факты финансовых вложений в искусство не ведут к его экономическому благополучию. Деятели искусства в самой богатой капиталистической стране в подавляющем большинстве исключительно бедны. Одна из самых замечательных танцовщиц США, Мэри Хиксон, в течение 1976 г. за 20 недель работы выступила перед более чем 64 тысячами зрителей, что с учетом американской специфики означает большой успех, однако ее реальный заработок оказался таким, что она получила пособие по безработице. Пример типичен. Другое дело, когда «звезда» индустрии развлечений работает в системе массовой коммуникации; такого рода занятость, пока она имеет место, обеспечивает артисту (коллективу) преуспеяние. Подачки шести вкладчиков, финансирующих американскую художественную культуру (национальное правительство, правительство штата, местные муниципальные власти, сфера бизнеса, благотворительные частные фонды и отдельные меценаты-«пожертвователи»), как неоднократно выяснялось в ходе внутриполитической борьбы, недостаточны. Они служат целям «продажи» личных качеств владчика, а не вытаскиванию искусства «из долговой ямы» [3]. Социологически установлено, что связь с искусством, прежде всего с высоким искусством, и в особенности с музыкой, меняет в глазах простого обывателя облик, образ (имидж, как выражаются американцы) корпорации в лучшую, более гуманную сторону. А от этого в значительной мере зависит сбыт продукции.

И не только в мире бизнеса, но и в сфере политики. Кажется, впервые это стало очевидным 8 марта 1963 г., когда Ричард Никсон выступил по американскому сетевому телевидению. Напомним, что за три года до этого он проиграл телевизионные дебаты Джону Кеннеди. И вот Никсону (а вернее, его политическим консультантам) пришла в голову оригинальная мысль — предстать перед широкой аудиторией в новом, неожиданном образе. Без всякого предисловия Никсон сел за рояль, сыграл две пьесы Шопена, одну пьесу собственного сочинения, встал и... ушел. Выступление произвело нужный эффект, способствовало увеличению популярности Никсона. «Оказалось, что мистер Никсон — композитор и пианист!.. Вместо всегдашнего гладкого и велеречивого законника Никсона мы увидели музыканта! Если бы хоть что-нибудь в этом роде было показано во время предвыборной кампании Никсон — Кеннеди, результат выборов мог быть совершенно иным!» [4] А через несколько лет это выступление (оно прокручивалось много раз в записи) еще сослужило Никсону службу на удачных для него президентских выборах 1968 г.

Облик, имидж Дж. Картера лепился тоже не без «музыкального сопровождения». Правительственная пресса акцентировала внимание читателей на том, что президент Картер стал абсолютным завсегдатаем Национального центра искусств имени Кеннеди [5] и у президента музыка в его кабинете играет целый день. Моцарт, Лист, Гайдн...[6]

Джерри Браун — губернатор штата Калифорния «музыкально оформил» свой имидж так: прибытие Брауна на очередное место его выступления сопровождалось «поп-музыкой», он фотографировался в обнимку с «рок-звездами».

Уже со второй половины 60-х годов в Америке пропагандируется точка зрения, согласно которой, поскольку музыка, песня, танец с незапамятных времен помогали «доброжелательности», их «следует утверждать не только в качестве отдыха, но и как глубоко радостные и важные виды деятельности», которые способны даже и «отчаявшемуся челове-

ку — посредством захватывающего художественного творчества — показать путь к возврату в социальный фарватер» [7].

Манипуляторы уповают на природу самой музыки. Музыке доступны наименее конкретные и одновременно наиболее широкие обобщения социальных и психических явлений, нравственных качеств, черт характера и эмоциональных состояний человека.

Ф. Энгельс, вдумываясь в то, какое искусство может составить «центральный пункт для больших собраний», пришел к выводу, что «это может только музыка, ибо лишь она одна допускает сотрудничество большой массы людей» [8]. Природа музыки делает ее особенно опасной для власть предержащих, потенциальным носителем «взрывных» эмоций и идей и вместе с тем таким видом искусства, который может лучше любого другого трансформировать фрустрации — массовое и индивидуальное разрушение надежд, напряжение, недовольство, тревогу — в широчайший набор эстетических форм, являющихся клапанами для эмоциональной разрядки потребителей, с тем чтобы стихийный протест не перерос в социальное движение, представляющее угрозу для существующего строя.

Обратимся к началу XX в. В то время развитие культурной индустрии с целью манипулирования общественным сознанием и отвлечения масс от социальных проблем, а также выкачки из них сверхприбылей приняло небывалую дотоле форму массового танцевального бума. Тысячи танцевальных залов заработали по всей стране — возникла беспрецедентная по своим масштабам для всей предыдущей истории Америки танцемания. Ситуация в стране характеризовалась, в частности, отчаянным положением мелкой буржуазии, стремительно нищавшей в пользу все более узкой группы магнатов, богатевших на военных поставках. Перенесенные в США тех лет кубинскими танцовщиками и размноженные звукозаписывающими корпорациями мелодии и ритмы испанского и аргентинского танго, заимствованный из Англии и переработанный негритянскими исполнителями

шимми, «свои» американские тустеп, фокстрот и чарльстон дали возможность сотням тысяч людей перевести ощущение того, что почва уходит из-под ног, во внешнее движение, внутренний хаос и панику — в оргиастическую пластику.

Именно тогда Бенни Гудмэн, Гленн Миллер, Харри Джеймс и целый ряд других, менее знаменитых «белых» композиторов стали создавать произведения в расчете на восприятие широкой аудитории и трансляцию по радио, все значительнее отрывая джаз от его первоначальных истоков. Собственно, ритм-энд-блюз «черной» Америки уже был оторван от подлинной африканской музыки. «Белые» композиторы и исполнители — порой при всем уважении к американской «черной» музыке — еще увеличили этот разрыв. Они вводили в свои джазовые композиции элементы различных культур (испанской, английской, эфиопской и пр.), вырванные из породивших их пространства и времени.

«Пропитывая» все большие аудитории этой оторванной от корней, никому, собственно, не принадлежавшей и принадлежавшей поэтому всем все более популярной музыкой, радио медленно, исподволь, вопреки интересам радиокорпораций, не располагавших акциями фирм грамзаписи, подготовило «великий пластиночный бум». И на рубеже двух первых десятилетий XX в. он вспыхнул. Возник и стал вызывать дикие восторги свинг. Танцевальным коррелятом этой музыки явился джиттер-бэггинг, интересный с той точки зрения, что он был усовершенствован в танцзалах Гарлема, где исполнители совершали взлеты, немыслимые прыжки, повороты и т. д. Акробатизм в танце впервые становится примером для массового подражания.

Уже в 30-х годах дельцам в сфере музыки стало очевидно, что в джазе доминируют слабоуправляемые процессы: с одной стороны, «размывание» его сущности и соответственно коммерциализация, превращение в «маскульт», а с другой — своеобразная элитаризация, причем разрыв между этими «джазами» растет. Когда это выявилось,

руководство радиовещания — фаворита средств массовых коммуникаций данного периода — впервые абсолютно осознанно и целенаправленно стало при помощи специалистов (социальные психологи, социологи, специалисты по массовой коммуникации, культурологи и соответственно опросы, анкеты, телефонные и другие интервью, зондаж общественного мнения и т. д.) искать, какого типа музыка и какого рода аудиториям слушателей могла бы понравиться. Две крупнейшие монополии 30-х годов, обслуживавшие радиоиндустрию,— «Американское общество композиторов, авторов и издателей» (АСКАП) и «Корпорация радиовещательной музыки» — последовательно прощупывали музыкальные наклонности и вкусы: национальные «сверхмассовые», региональные, городские, сельские, «большинства» и меньшинства в отношении к музыке классической, народной, популярной...

Нельзя сказать, что знание того, какую музыку и танец кому предлагать, далось сфере «регулирования общественного сознания», как любят осторожно называть ее в американских академических кругах, быстро и легко. Напротив, настойчивые, многократные, а затем и регулярные, разнообразные по характеру, но единые по цели, все лучше оснащаемые и оплачиваемые исследования аудитории привели лишь к тому, что послевоенное поколение имело дело с уже широко развитой, однако все еще слабо, нечетко понимающей интересы большинства своих возможных потребителей музыкально-танцевальной сферой индустрии развлечений. Эта нечеткость понимания проявилась в растерянной «паузе», возникшей в начале 50-х годов, когда засилье в коммерческой музыкально-танцевальной эстраде слащаво-сентиментального «маскульта» мелодраматических певцов еще устраивало взрослых, но заметно начало раздражать молодежь — основную часть аудитории, наиболее массовую и важную как коммерчески, так и политически. Вместе с тем молодежь уже не трогал все более усложняющийся для восприятия джаз, его кажущиеся бесконечными и запутанными импровизации, септаккорды, нонаккорды... Джаз

становился из относительно популярной культуры все более узкогрупповой, элитарной субкультурой. Популярная доступная негритянская музыка — блюзы, спиричуэлс, госпелс — была в «расовых записях» для «цветных», в радиопередачах для «цветных», в гетто и на общеамериканский уровень выхода тогда не имела. Точнее, выход был, но в коммерческом варианте.

Ситуация ждала своего разрешения. Самой активной силой в стране была белая молодежь, а среди нее — «молчаливые», «битники», стремившиеся (это было установлено эмпирической социологией) к некоей мировоззренческой «подлинности», в том числе и к подлинности духовно-культурной. Ни одна из корпораций индустрии развлечения, равно как и никакое из средств массовой коммуникации, не могла обратиться к последовательно прогрессивной культуре. Использовать же текущую массовую культуру для завоевания массового сознания, по преимуществу молодежного, было невозможно по причинам, изложенным выше. Наиболее удобной в этой ситуации становилась популярная культура.

Как это выглядело практически? В «нейтральной зоне» между национальным и региональным фольклором, с одной стороны, и «маскультом» — с другой, бытовали два музыкальных течения. Одно — кантри-энд-вестерн — представляло собой «современную» музыку фермеров и ковбоев. Другое — ритм-энд-блюз — являлось, собственно говоря, активно ритмизованной ипостасью «черного» блюза, который, равно как и кантри-вестерн, достаточно бережно относился к своему прошлому (в данном случае — к лирическим песням американских негров, от которых он произошел), чтобы аромат подлинности в нем также был ощутим. Словом, соединились две культуры, популярные каждая в своей социальной группе. Два стиля дали третий, и это первоначально в значительной мере творческое слияние было названо «рок-н-ролл».

Поколение «молчаливого протеста» получило музыку, которая была им принята; корпорации получили клапан, который помогал регулировать выход эмоций молодежи,— музыкальные «позыв-

ные» популярной культуры, способной влиять на тех, на кого в духовном плане дотоле воздействовать не удавалось ничем.

Дальше происходят следующие события.

«Отца» рок-н-ролла Алана Фрида... помещают в тюрьму по ложному обвинению во взяточничестве. «Попутно» — обвинение в «черном расизме». Главный пункт «попутного» обвинения — пропаганда негритянского ритм-энд-блюза. Однако ритм-энд-блюз не был запрещен; «взяточничество» было явным наветом, предлогом для приговора. В чем дело? В чем действительная причина того, что Чака Берри, «первого поэта» рок-н-ролла, удаляют со сцены в тюрьму. Рок-н-роллы Джерри Ли Льюиса, одного из самых талантливых создателей этого жанра, запрещают. Великолепного исполнителя рок-н-роллов Литтл Ричарда вынуждают прекратить выступления.

Иная судьба у Элвиса Пресли, «белого» исполнителя рок-н-ролла, ставшего «суперзвездой», «королем» западной эстрады. Может быть, акции против создателей и исполнителей первых рок-н-роллов связаны с нежеланием белой Америки уступить неграм популярность, славу?

Действительно, в те годы, когда преследовались Литтл Ричард, Ч. Берри, Д. Ли Льюис, А. Фрид (1956—1959 гг.), филадельфийская группа «белых» музыкантов под управлением Дика Кларка уже обеспечила подросткам танцы под рок-н-ролл по телевидению. В сущности политика руководства индустрии развлечений по отношению к новой музыке воспроизводила аналогичную стратегию, выработанную еще по отношению к джазу: использование «белым» джазом достижений «черного» на фоне подавления последнего, замалчивания его средствами национальной массовой коммуникации. Там, где можно было вообще обойтись без рок-н-ролла, его в принципе заменяли выступлениями певцов с пошлым сентиментальным репертуаром. Там, где по коммерческой и идеологической ситуации не ответить на «ожидания» аудиторией некой музыкальной подлинности было невозможно, предлагался стерильный, так называемый пласти-

ковый рок, пресный, вялый, анемичный, «классический» в худшем смысле слова, слабая калька с черной музыки,— словом, рок, массовокультурный по определению.

Первоначально рок-н-ролл был музыкальной субкультурой, популярной в малых социальных группах. Он служил развлечению на свадьбах, где и «наработал» некую существенную для нашей темы особенность воздействия, которую можно было бы назвать «пребыванием в состоянии». Джаз, если это подлинный джаз, а не его «массовизированная» ипостась [10], тоже предлагает «пребывание в состоянии». Музыкант уходит (и уводит) аудиторию в состояние прохождения неких внутренних драматических коллизий, неся тему одиночества своего как исполнителя (ибо главное в джазе — это соло) и человека вообще.

Свойственный джазу акцент на драматичности происходящего рок-н-ролл значительно ослабил, равно как и акцент на индивидуальности. В рок-н-ролле главное — прорыв из индивидуальности в общее состояние и общее пребывание в определенном состоянии. Это мощный носитель некоего эмоционального заряда, явление, которое несомненно концентрирует массовую эмоциональную активность. Популярная культура часто концентрирует массовую активность. В этом одно из существенных ее отличий от «маскульта». Последний приглушает социальную активность, не давая ей вырваться и «своевольничать»; в рамках же «поп-культуры» допускается и стимулируется подобный «прорыв», поскольку руководство индустрии культуры отдает себе отчет, что от одних эмоций основы буржуазного общества не пошатнутся.

«Черный» рок-н-ролл в самом начале был связан с живыми традициями негритянского ритм-энд-блюза и фермерско-ковбойского кантри-вестерн. В яркой индивидуальной форме и неповторимой манере исполнения, присущей его первым авторам, рок-н-ролл выражал состояние негра в американском городе. Подлинного выхода из этого состояния рок-н-ролл, конечно, не давал. Он лишь как бы ставил проблемы — эмоционально.

«Поп-культурные» попытки осмыслить человеческую жизнь, прочувствовать глубину реальных проблем — непоследовательные, путаные, не давшие ощутимого социального результата — тем не менее есть не что иное, как отражение борьбы с застоем буржуазного общества художественными средствами. Вместе с тем «поп-культурные» произведения зачастую достигают определенного художественного уровня. Это и понятно: когда художник пытается честно поднять важную жизненную проблему, сама эта попытка, пусть анархистская, ограниченная, тем не менее уже в силу своей честности может решительно мобилизовать талант.

Так, на рубеже 50-х и 60-х годов слепой «черный» музыкант Рей Чарльз сделал популярным так называемый «соул». «Соул» — особый тип музыкальных произведений, глубоко передающих душевную жизнь, душевные муки негра перед лицом превратностей его судьбы в Америке. «Соул» Рея Чарльза был подлинно высоким искусством, в котором с поразительной болью воспроизводились в современном звучании глубокие афро-американские музыкальные традиции. К середине 60-х годов музыкальная монополия «Мотаун» наладила выпуск популяризованного «соул»: эклектически синтезировала последний с ходовыми ритмами, частично выхолостила содержание, как музыкальное, так и словесное,— словом, ощутимо отдалила «соул» от его корней. Иначе говоря, высокую музыкальную культуру, бережно созданную талантливым Чарльзом, она превратила в «поп-культуру» — стиль «мотаун». «Мотаун» еще имел кое-какие оригинальные качества. В 70-х годах он лег в основу стиля «диско», гладкого, обтекаемого, стопроцентно коммерческо-массовокультурного. Принудительные «опосредования» стиля «соул» массовой культурой в те же годы привели еще к двум коммерческим монстрам — стилю «середина дороги» (миддл-офзе-роэд) (иначе говоря, «ни рыба ни мясо») и к придурковатому «року жевательной резинки», или «детскому року» (бабл-гам-рок).

Подлинный «соул» выпускался относительно небольшими тиражами пластинок, мотауновская

«соул-поп-культура» середины 60-х годов — большими тиражами, бабл-гам-рок и миддл-оф-зе-роэд — оголтелый и вместе с тем беспомощный «маскульт» — огромными тиражами.

Возьмем другой пример. Рок-музыка появилась в 50-х годах и сначала завоевала пластинки, крутящиеся со скоростями 78 и 45 оборотов в минуту, оттеснив «серьезную» музыку (любую) на диски, движущиеся со скоростью $33^{1}/_{3}$ оборота в минуту. Затем рок-музыка завоевала и эти диски, долгоиграющие, и, наконец, стала выпускаться альбомами по нескольку дисков в каждом. Затем она заполонила улицу и жилище транзисторными приемниками и магнитофонами, далее — карманными магнитофонами «уокмен», обеспечивающими замкнутую психоакустическую среду, и в конце концов разлилась в беспрецедентно массовый стиль и в музыке, и в танце, и в образе одежды, поведения и бытия — в «дисколихорадку» и соответствующую «видео-рок-магнитофонную» лихорадку. По мере того как проходили эти этапы, рок-музыка перешла от состояния узкогруппового субкультурного явления к широкому «поп-массовому» спектру экспериментов (с 1962—1963 гг. и до конца десятилетия). Тем самым рок-музыка воспроизвела генезис джаза, только в более широких масштабах. И наконец, подобно происшедшему с джазом, на следующем этапе своей эволюции (конец 60-х — 70-е годы) рок-музыка в одной своей части стала настойчиво и упорно элитаризоваться, входить во все более далекие от массовых вкусов музыкальные тонкости, тогда как в другой своей части, наибольшей по объему выпускаемой продукции, превратилась в «маскульт».

Символом происшедшего процесса «массовизации» адекватной культуры «поп-культурой», а последней — «маскультом» стала смена лозунгов: от проповедуемого авторами и ценителями юного рока «Скажи все, как есть» («Телл ит лайк ит из») к заключительному (70-е годы) лозунгу супермассовой индустрии рока «Продай все, как есть» («Селл ит лайк ит из»). В смене одного понятия («скажи» — телл на «продай» — селл), как в зерне,

заключены процесс и результат превращения популярной культуры в «маскульт».

Однако этот вывод — верный по существу — сделан, так сказать, на основе осознания тенденции. В реальности же путь к данному результату был очень сложен, очень сложным было и взаимодействие в той же рок-музыке явлений подлинного искусства, «поп-культуры» и «маскульта».

«Лицо» американской буржуазной культуры 60-х годов — популярная культура, те явления, которые сами буржуазные культурологи определили как «жемчужины в грязной луже массовой культуры». Прежде всего это «поп-музыка», а в ней — «Битлз».

«Если вы захотите вспомнить настроения США 60-х годов, у вас в ушах зазвучит музыка «Битлз»,— говаривал Аарон Копленд [11]. Действительно, «Битлз» при том, что, как известно, они были английской группой, более чем кто-либо явились музыкальным отражением наиболее заметных общественных «эмоций» США 60-х годов.

Слияние негритянской народной музыки с народной музыкой Великобритании; гармония упрощена, синтезирована с гармонией европейских средних веков и начала Ренессанса; простые терции и сексты взамен элитарно-джазовых сложных септаккордов и нонаккордов; неподдельная искренность содержания и исполнения. «Битлз» сообщили эмоционально-интеллектуальную упорядоченность и даже, так сказать, порядочность грубо визжащему серийному рок-н-роллу. Джон Леннон был объективен, когда сказал: «Подлинный блюз и кантри-вестерн я услышал еще задолго до того, как познакомился с серийным рок-н-роллом. Услышал и впитал».

Поиски молодежью США 60-х годов подлинности и искренности в жизни и музыкальные поиски «Битлз» совпали. Буржуазно-демократическое молодежное движение сформировало популярную контркультуру. «Битлз» дали этой культуре музыкальное выражение, ставшее популярной культурой со всеми ее свойствами, которые мы попытались наметить выше. Творчество «Битлз»

составило основное музыкальное ядро молодежной контркультуры.

В 1967 г. «Битлз» создали песню, ставшую гимном хиппи. Песня называлась «Она уходит из дома».

В среду в пять часов утра, как только начался день,
Тихо притворив дверь своей спальни,
Она ушла из дома...
Чтобы стать свободной...
Она покидает этот дом, где была одинока
Столь долгие годы.

В этой песне все правда: отчужденность между молодежью и старшим поколением в странах Запада в период войны во Вьетнаме, болезненное ощущение несвободы, вопросы о смысле своего бытия, острое чувство одиночества — настроения и проблемы, реально волновавшие массы социально-активной молодежи середины 60-х годов.

Неправдой является только одна строчка: «Чтобы стать свободной...» Только одна, но самая главная. Ибо из действительного конфликта предлагался ложный выход. Из точно и высокохудожественно описанной ситуации — дверь в тупик. Глубокое одиночество и отчуждение молодежи, переданное столь верно мелодически, ритмически, темпово, темброво, голосами и инструментами высокоталантливых авторов и исполнителей, послужило тому, чтобы мощно, как это может популярная музыка, посодействовать иллюзии, будто стать хиппи — значит стать свободным.

В приведенном примере важны не субъективные взгляды создателей песни, а то, ка́к эта рефлексия была использована буржуазной культурой и идеологией. В борьбе с буржуазно-демократическим движением молодежи,— движением, которое ярко сочетало интуитивную прогрессивность с незрелостью, сфера идеологии правящих классов предопределила быть творчеству «Битлз» того времени «поп-культурой». То есть быть полуправдивой — правдой отрицания окружающего мира с присущим ему отчуждением личности и глубоким ее одиночеством и неправдой «освобождения» личности путем, предлагаемым хиппи.

Общеизвестно, что «Битлз» бережно относились к музыкальным традициям прошлого и при этом были ярко индивидуальны. Однако их творчество распространялось первоначально далеко не так триумфально, как может показаться задним числом. Их победу предварил зондаж настроений молодежи, проведенный менеджерами, подозревавшими, что творчество «Битлз» начала 60-х годов соответствует ценностям хотя далеко не всей, но зато очень социально-активной части молодого поколения, перспективной в качестве лидеров широких молодежных масс. Первую свою пластинку «Битлз» выпустили в октябре 1962 г. В течение оставшихся месяцев 1962 и почти всего 1963 года американская индустрия пластинок выпустила «на пробу» несколько наиболее дешевых одинарных пластинок «Битлз» — синглов. Результаты опросов по итогам распространения синглов, этой дотоле неизвестной для американцев группы, показали, что пластинки «Битлз» покупаются довольно значительной по масштабам аудиторией молодежи, поскольку они выразили в песнях некое витающее в воздухе ощущение духа времени [12]. После этого одна из крупнейших американских корпораций грамзаписи, «Капитал», закупила все права на «Битлз».

При этом «Капитал» посчитала нелишним провести головокружительную по цифре затрат и по широте охвата населения США кампанию по рекламированию «Битлз». «Битломания» началась с последних месяцев 1963 г., когда боссам американской культурной индустрии стало, по конкретным социологическим сводкам, очевидно, что абсолютно недвусмысленно «прощупываемый» в широкой массовой аудитории контингент потребителей стремительно растет в ответ на остроиндивидуализированные произведения «Битлз».

Разумеется, «Битлз» создавали и произведения массовой культуры. В разное время у них были разные непрезентабельные поделки. Создавали они и подлинно высокие произведения современной эстрадной песни. Например, песня «Леди Мадонна» 1968 г.— замечательная, как бы веселая мелодия с явным влиянием бережно и вместе с тем ориги-

нально транспонированной традиционной народной английской музыки. Песня представляет собой череду риторических вопросов:

Леди Мадонна, люди говорят —
Вы безумно любите своих ребят,
Леди Мадонна, можно Вас спросить,
Как Вам удается их прокормить?
Ведь им надо покупать продукты,
Надо одевать и обувать,
Нужно снова думать завтра утром,
Где же деньги взять...

Важнейшие вопросы бытия искусно закамуфлированы здесь «под» вопросы быта, жизненная трагедия замаскирована как бы веселой мелодией, из которой она проступает еще рельефнее. Обернувшиеся горькой клоунадой, насущнейшие вопросы бытия, заданные героине песни словесно, воспроизводятся и музыкой; их дублирует, по меньшей мере на них намекает, построение песни, ее исполнение — все работает на единую экзистенциальную проблему, на единое, целостное эмоциональное ощущение. Решения не дается; поставлена проблема, однако так точно и так емко, что в ее полноте и определенности, в том, как она преподносится, содержится ответ.

Примеры можно было бы множить. Новелла Джона Леннона середины 60-х годов «Дайте миру шанс» стала своего рода музыкальным символом массового движения против войны США во Вьетнаме. В музыке, в словах, в инструментовке, в интонировании, в самом образе, который нес Леннон и «Битлз», на уровне высокого искусства воспроизводилась важнейшая для масс американцев проблема Вьетнама в качестве конкретной проблемы свободы выбора, жизни и смерти: быть «патриотом», «смельчаком» и убийцей или не быть ни тем, ни другим, ни третьим.

Творчество «Битлз» приобрело у тысячи групп подражателей (в особенности «дословны» «Абби Роуд» и «Рейн», которые созданы в 70-х годах единственно для того, чтобы воспроизводить песни «под Битлз») вторичный, третичный и т. д. характер. Казалось бы, «Рейн» и «Абби Роуд», «Манкиз» и десятки других подражательных групп работают вполне в стиле «Битлз». Однако это — «маскульт»,

и прежде всего потому, что подделки оторваны от той смыслобытийной проблематики, которая порождала произведения чутких к реальности «Битлз».

Подделки, как и оригинальные работы, обращены к молодежи. Но «Битлз» пытались всерьез, искренне исследовать своими песенными методами проблемы, волнующие, травмирующие западную молодежь. Как английские, так и американские коммунисты закономерно усматривали в этой связи в творчестве «Битлз» прогрессивность. Упомянутые позднейшие подражатели, обращаясь к массовой аудитории, и прежде всего к постаревшим ценителям творчества «Битлз», уводят «потребителей» от сегодняшних, не менее жгучих, чем в 60-х годах, проблем бытия.

Живое тело культуры — и буржуазная культура не является исключением — если и подлежит аналитическому членению, то с безусловным ущербом для реального целого. Творчество «Битлз», «Роллинг стоунз», Боба Дилана, Дженнис Джоплин, Джимми Хендрикса и ряда других высокоталантливых музыкантов англо-американского мира многогранно: грани подлинного искусства соприкасаются с гранями и «поп-культуры», и «маскульта».

Для 60-х годов характерен поначалу субкультурный процесс ориентализации эстрадной музыки. Европейские рокмены брали уроки у какого-либо действительно хорошего восточного музыканта и вместе с соответствующим поведением, не стремясь к рекламе, распространяли среди «своих». Очень быстро, уже к середине 60-х годов, медитативные сидения в позе лотоса, оцепенения типа самадхи и пр. стали распространяться среди молодежи США массово. Стали появляться музыкальные ансамбли, где рыжие англосаксы в хоти называли себя махаришами, выходили в цветах и т. д. «Битлз» это заметили и манифестировали. Параллельно с «Битлз» то же самое сделала группа «Пинк Флойд».

Ориентализация была уже давно опробована джазом: соответствующие формы поведения, отказ музыканта от нот в пользу медитации с инструментом в руках, наслаивание музыкального рисунка

до десяти — двадцати и более наложений в восточном стиле и другие приемы. С заметным ростом в США числа эстрадно-музыкальных групп из Африки и Азии (в те же 60-е годы) эта линия стала развиваться как повседневная, как еще один, на этот раз «ориентированный на восток», забытый со времен джаза способ вливания новой крови в музыкальный «маскульт».

Другим «способом» были специальные искажения. Искажения были следствием — в период первых рок-н-роллов — исполнительской незрелости, а также несовершенства усилителей музыки. В 60-х годах с развитием профессионализма у исполнителей и с появлением хороших усилителей искажения в «культуре рока» стали специально создаваемым, любимым компонентом музицирования.

Совершенная электроника все громче и качественнее создавала искажения, все качественнее и громче воспроизводила элементы восточной музыки, что дало возможность эксплуатировать в рок-музыке «восточную тему». Это была игра если не в народность, то в самодеятельность, «как бы» народность. Однако эти же по существу массовокультурные приемы паразитирования на чужих традициях, как показала практика, иногда помогали созданию и высокохудожественного популярного произведения, которое эстетически, нравственно и интеллектуально приближалось к уровню подлинного искусства.

В американской молодежной музыке 60-х годов в опосредованном виде нашли отражение пережитки классовой борьбы в США, в ходе которой подлинно прогрессивные установки и ориентации не удалось отделить от мелкобуржуазных и буржуазных и противопоставить последним в качестве реальной монолитной силы. В итоге правящие круги постепенно нашли возможности использовать создавшееся положение, придать ему характер своеобразной игры в культуре, «артизировать» классовую борьбу.

Думается, здесь кроется основная причина того, что в 60-х годах, как никогда дотоле, широко развились своеобразные проявления «поп-массовой»

культуры, органично соединившие в себе индивидуальное лицо живой драматической правды молодежи, сознание которой проснулось для того, чтобы заглянуть во внутренний мир человека и увидеть трагедии окружающего мира, с массовокультурным использованием явившегося миропонимания, кощунственным и дерзким. Например, ненависть к духовным ценностям «взрослой» Америки, которая предстала в качестве оплота милитаризма, расизма и социальной несправедливости,— ненависть, охватившая, как никогда прежде, широкие слои молодежи; одновременно возникла молодежная музыка, в которой соединились черты «маскульта» и популярной культуры, «Будущее отвратительно, родители отвратительны, работа отвратительна... Не дожить бы до старости! — пел ведущий музыкант рок-группы «Ху» Пит Таушенд, хроникер жизни подростков.— Надеюсь, я умру прежде, чем состарюсь!»

«Я ни в чем не могу найти удовлетворения». Это ощущение, точное, драматическое и соответствующее ситуации, в которой оказалась молодежь, принадлежит, бесспорно, к популярно-культурным (в определенном выше смысле), индивидуально добытым истинам. Реализация же этого ощущения является по своим формам абсолютно массовокультурной.

Например, «решение», которое предлагает группа «Роллинг стоунз»: «Вывернуть большой булыжник (стоун) и запустить им в окно собственных родителей». Само название группы отражает типичный для 60-х годов конгломерат популярной и массовой культур. «Роллинг стоунз» значит «вращающиеся камни» или «перекати-поле» во всем обилии смыслов: здесь и отчуждение, одиночество, оторванность, маргинальность; здесь и отчуждение, ненависть и угроза. Все это, бесспорно, созвучно реальной действительности, популярно выражает подлинную фрустрацию широких слоев молодежи и, таким образом, принадлежит популярной культуре. При этом используются чрезмерные шумовые эффекты, характерные для «маскульта» с его наркотизирующим оранием.

«Пусть дети поиграют!» Эта идеологическая формула правящих кругов США, которые под давлением внешнеполитической и внутриполитической ситуации 60-х годов, роста классовой борьбы оказались на несколько лет, до середины 70-х гг. вынужденными отчасти перейти на позиции буржуазного либерализма, дала возможность манипуляторам сознанием плавно перевести основные интеллектуальные и эмоциональные силы «взбунтовавшейся» американской молодежи из сферы политической в область художественной культуры. Почти не дав прогрессивным силам в конечном счете каких-либо политических побед, 60-е годы оказались довольно плодотворными в художественной культуре. Далее реакционным правящим кругам США оставалось только аккуратно довести до победного конца бесспорно выигрышную для них стратегию и постепенно минимизировать либерализм в художественной культуре, что и было сделано в 70-х годах.

Вот как это выглядело.

«Бурные 60-е»: социально активные рок-музыканты отказываются выступать за деньги — только бесплатно. Это становится формой протеста против торгашеской морали, всегда господствовавшей в среде буржуазии. Так, на Международном фестивале рок-музыки в Монтерее (Калифорния, 1967 г.) ни один музыкант не брал гонораров.

Создается целый ряд разновидностей рок-музыки с попытками полно и честно, искренне и чрезвычайно личностно выразить в музыке для широчайших массовых аудиторий ту частичную истину, которая казалась верной для определенной социальной группы молодежи.

Вот примеры этих истин в виде своеобразных формул.

«Надо жить подлинно высокими и благородными духовными ценностями». Развивается арт-рок — попытки синтеза рока с высокой классической музыкой. Например, в композиции «Битлз» «День жизни» (1967 г.) впервые в рок-музыке мотивированно зазвучал симфонический оркестр, и это было не эклектикой, как в «маскульте», а содержательно

оправданным и поэтому органичным творческим синтезом. В дальнейшем в стиле арт-рока стали работать группы «Эмерсон, Лейк энд Палмер», «Джетро Талл», «Йес» и др. Мотивировки обращения к высокой классике становятся чем дальше, тем слабее. Композиторы начинают темы и цитаты из произведений старинной музыки все менее бережно сживлять с роком и все более подчинять року. Возникает та эклектика, которая является «маскультом». В качестве популярной культуры артрок свое существование к середине 70-х годов прекратил.

«Надо жить высокой, подлинной, общечеловеческой любовью». «Сверхклассовый» пацифизм хиппи, считавших, что необходимо «вставить цветок в ствол любого ружья» [13], стимулировал развитие соответствующей «поп-музыки». Во второй половине 60-х годов создается так называемый «калифорнийский рок», ориентированный на эксперименты по использованию живого человеческого голоса как «гуманнейшего» из музыкальных инструментов. Лидеры этого направления «поп-музыкальной» культуры — калифорнийская группа «Бич бойз» — создают чрезвычайно искренние многоголосые вокальные рок-произведения. Ключевая для группы композиция «Прекрасные вибрации» отражала мечты хиппи о неких абстрактно-прекрасных человеческих отношениях.

«Надо всерьез, всем человеческим существом вглядеться в наш внутренний мир и в мир, который нас окружает». Это формула фолк-рока — направления музыкальной популярной культуры, созданного также в 60-х годах Бобом Диланом. Дилан, которого до середины 60-х годов много лет называли в США «фолк-поэтом номер один», неожиданно для сторонников подлинной народной песни в 1965 г. выступил на нью-портском фолк-фестивале в сопровождении электроинструментов и рок-группы. Ценители народной музыки в своем большинстве отнеслись к нему как к перебежчику в лагерь коммерческой культуры. Он потерял несколько тысяч поклонников. Но к нему повернулись миллионы людей.

Дилан на основе весьма продуманных мотивировок, чрезвычайно органично, оправданно, честно и искренне привил друг к другу фольклор и рок. Поскольку то было время, когда в силу определенных коллизий классовой борьбы в США оказалась возможной открытая широкая популяризация демократических ценностей, Дилан, представив последние в их современном воспроизведении, был прав. Созданный им фолк-рок был не просто и не только остро чувствующим (это изначально присуще прогрессивному, так называемому «честному» року), но и думающим остро, как никогда.

Острозлободневные социальные и политические песни Дилана явились высокохудожественной попыткой так или иначе разрешить проблемы, травмирующие социально активных лидеров масс молодежи. По мере дальнейшей популяризации, идущей под давлением руководства индустрии развлечений, т. е. по существу под нажимом правящих кругов, фолк-рок, бывший в 60-х годах популярной культурой, «разжижается» до кантри-рока, который представляет собой вместо подступа к причинам социальных травм, напряжений и фрустрации (фолк-рок Дилана) бегство в «прекрасное» одиночество в сельской тиши.

К середине 70-х годов, после поражения буржуазно-демократических молодежных движений, развивается «отход» молодежи из крупных городов в мелкие и в еще большей мере — в сельскохозяйственные регионы США. К середине 70-х годов отток населения в сельские районы достиг самой высокой цифры за столетие. Люди с головой уходили в семейные и дружеские отношения, почти повсеместно царила идея спокойной жизни в «сельской тиши». Отражением происшедшего стало растворение музыкальной «поп-культуры», в частности фолк-рока, в кантри-рок-масс-мюзик.

Собственно, кантри-мюзик — «музыка бренчания» была известна в США давно, с конца XIX в., когда ее «нашли» в народных стилях музыки региона Аппалачских гор. После второй мировой войны, да и то очень постепенно, она стала вбирать в себя урбанистические влияния. В качестве части нацио-

нального музыкального фольклора стиль кантри питал популярную музыку.

Для популярной культуры является характерным «вписывание» вопроса, который ставится в песне (а в «поп-культуре» наличие такого вопроса обязательно), в контекст драмы (судьбы, трагедии) человека в мире. «Поп-культура» пытается по меньшей мере прикоснуться к человеческой драме. «Маскульт» изымает потребителя из контекста драмы, последовательно предлагает эскапизм, уход от острых социальных проблем.

В данном ракурсе рассмотрения кантри-рок, в отличие от фолк-рока с формулой «Вглядись в бытие и в свое «Я»», фактически иллюстрировал «формулу» «Нет проблем!». Нет проблем — отправляйся в глушь и знай, что там тебе будет не только спокойно и легко, но и комфортно. Только там и может быть комфортно. Словом, это была (и по сей день остается) песенная робинзонада. Но «Робинзон» был «поп-культурой», поскольку содержал обличения буржуазной цивилизации перед лицом проблем человеческого бытия в мире; кантри-рок явился «маскультом», ибо он вне обличений.

Подчеркнем, что конкретный образец кантри-рока может содержать в себе определенную проблемность, равно как реальный образец фолк-рока не исключает долю эскапизма. Мы говорим о «фолк-роковости» и о «кантри-роковости» как о качествах, специфических для соответствующих жанров. В какой мере эти качества воплощены в образцах — это вопрос, выходящий за рамки данного, преимущественно теоретического рассмотрения. Точно так же «поп-культурность» и «массовокультурность» рассматриваются нами как качества: последнее чаще и в большем объеме присуще массовокультурной продукции, первое — объемней и чаще свойственно «поп-культуре».

Если при переходе от подлинного искусства к «поп-культуре» ощущается размывание проблемы, то при превращении «поп-культуры» в «маскульт» проблема вообще перестает существовать. Уедешь в деревню — и дело с концом. Там свежий воздух. Нервы поправишь. Там ждет тебя теплое жилье

и честный труд, верные друзья и та единственная, чистая, как голубизна неба...

Самой модной кантри-мюзик-певицей в США середины 70-х годов стала Эмилу Харрис — «чистое сопрано»,— «обручившая» стиль кантри с рок-н-роллом а'ля 50-е годы. «Рок 50-х» при этом был оторван от доминанты протеста, коей он жил, а кантри был отрезан от человеческих (народных) душевных драм, из которых родился этот стиль. Более Э. Харрис прославился в конце 70-х — начале 80-х годов, пожалуй, только Рикки Скеггз. Харрис внесла в созданную ею «смесь» сильный акцент беспроблемного, внутренне не мотивированного стремления к «чистоте и строгости» нравов. Этот внешний пуризм, по сути показной, был резко усилен Скеггзом и явился компонентом синтеза с едва ли не самым отчаянным и лихим, какой только можно себе представить, рок-н-роллом.

Это не значит, что «поп-культура» «изначального» стиля кантри перестала существовать. Наряду с прославившим Скеггза диском 1984 г. «Никого не обманывайте в родном городе» до сих пор, например, широко известный в США кантри-певец Бак Уайт представляет, как пишет пресса, этот «почтенный старомодный стиль, уходящий корнями в старинные сельские песни и танцы» [14] (альбом Уайта «Чувства старой семьи» дает яркое представление о «поп-культуре» данного типа).

«Поп-культура» и «маскульт» не «отмирают», но пульсируют во взаимосвязи друг с другом, заимствуя элементы друг у друга в зависимости от положения творца в коллизиях текущей классовой борьбы и в зависимости от характера, фазы и результатов последней.

Неизменным является одно: массовая культура паразитирует на популярной культуре, в то время как последняя перерабатывает фольклор и подлинное высокое искусство в произведения, соответствующие актуальной проблематике именно сегодняшнего дня и «доступные» сегодня широкой аудитории.

Нельзя сказать, что предыдущие «годы исканий» прошли впустую. Они научили руководство индуст-

рии культуры тому, что наибольший успех ждет их продукцию где-то на скрещении далеких друг от друга музыкальных, эстетических, духовных ценностей, по мере надобности то приближаемых к своим корням (во времена напора прогрессивных движений), то удаляемых и даже отрываемых от корней (во все остальные времена).

Уже в 70-х годах чувствовалось, что уроки «бурных 60-х годов», да и уроки всей предыдущей истории, не только учтены, но и превращены руководителями индустрии культуры в акции. Как только появлялось какое-то направление в музыке и танце, велись нужной продолжительности, охвата и глубины серия социологического тестирования массовой аудитории, а также демографические и бихевиористические исследования. Если исследования давали идеологически и коммерчески положительный результат, тогда в сопровождении броской рекламы выпускались диски и начинался «парад лучших вещей» сезона — хитов. Теперь некоторые «хит-альбомы» продаются в количестве до 10 миллионов штук и в результате приносят порядка 100 миллионов долларов валового дохода. В настоящее время индустрия пластинок перегнала и радио-, и кинопромышленность как по объему продукции, так и по общему годовому доходу.

В прошлом остались помимо упомянутых десятки разновидностей рок-музыки и танца, сотни социологических экспериментов, нацеленных на продажу максимального количества минимально содержательных дисков наибольшему количеству потребителей. А идеологическая сторона произведений эволюционировала в совершенно определенную сторону — к отказу даже от намеков на социальный протест.

Многие направления рок-музыки последних лет отталкиваются от «подпольного (андеграунд) рока конца 60-х годов. Сюда кроме упомянутого арт-рока входили джаз-рок, «тяжелый» рок (хард-рок, основатели — группа «Лед Зеппелин»), «космический» (космик-рок, основатели — группа «Пинк Флойд»), авангард-рок, соул-рок. По замыслу создателей «подпольный» рок должен был противо-

стоять коммерциализации рок-музыки. Между тем уже в 70-х годах «подпольный» рок сам стал коммерческим, поскольку в содержательном плане не шел дальше создания неких неопределенных галлюциногенных ощущений, его все менее занимали реальные проблемы реального человека и все более — своеобразная «психоделическая музыкотерапия» [15].

В 70-х годах появляются и направления, сознательно, открыто уводящие массовую аудиторию от реальной жизни. Широкое распространение в США получает театрализованный рок. Он, подобно кантри-року, имел свою, на этот раз уже абсолютно откровенно реакционную, «философию», нашедшую выражение в формуле: «Если нет возможности улучшить жизнь на Земле самим, то, возможно, помогут «пришельцы»». Впрочем, в спектакле «Марсианские пауки», созданном Давидом Боуи и его группой, некий оттенок самоиронии еще чувствовался. Через несколько лет этот живой оттенок пропадает и торжествует стопроцентно массовокультурный, реакционный и эскапистский «сверкающий» (глиттер) рок, где нет ни иронии, ни самоиронии — только фантастические наряды, расшитые блестками. Появляются «Бонни М». Типичная для их репертуара песня «Бэби, не хочешь ли потанцевать?»: «Я сумасшедшая, как дурочка, а папочка очень холоден, очень холоден, очень холоден...» Поклонники «Бонни» лихо отплясывали под стилизованный негритянский спиричуэл «Иногда я чувствую себя сиротой», и никто не задумывался над полным трагизма текстом этого религиозного гимна.

Отрыв культурных феноменов от их корней и помещение искалеченных таким образом явлений в противоположный по ценностным ориентациям контекст выходят на поверхность индустрии новейшей музыки и танца и в конце 70-х годов разливаются стилем диско. Идеология диско: «Мы поем о любви — вы танцуйте, мы поем о мире — вы танцуйте, мы поем о войне — вы танцуйте, поем о политике — танцуйте...» В условиях «поправения» американского общества сторонники стиля диско организовали для широких масс молодежи времяпрепровождение, в процессе которого они забывают о своей неустроен-

ности в жизни, о своих заботах, социальных проблемах.

В 70-х годах возникла и развилась целая «маскультиндустрия» диско, которая сумела создать



Рис. 11. Чувство одиночества прорывается наружу, агрессивность «исходит» движениями танца. Эскапизм, характерный для американской молодежи 80-х годов,— в значительной мере результат воздействия на нее «дискокультуры»

замкнутую эстетическую и психологическую среду. Специализированная техника — стереофоника, квадрофоника, лазеры, голограммы, пластически выразительные танцы (мы говорим о ведущих дискотеках США типа нью-йоркской «Студии-54»), исполнителями которых выступают такие «звезды», как Лайза Минелли, Джонни Траволта, Майкл Джексон... Прыжок, поворот на 540 градусов в воздухе и мягкое падение на одно колено; одновременно, как молния, скольжение на спину... Все в нарастающем темпе и в увеличивающейся громкости музыки. В середине — идол танцующих, во всяком случае на сегодняшний вечер, вокруг — по пяти тысяч танцоров, которые толкутся перед бронтозавроподобными ораторскими трибунами, а над ними — диск-жокей, который манипулирует огромными толпами людей, стремящихся победить на безжалостных танцевальных дискомарафонах. После множества раундов число людей с номерами на спинах стремительно падает: 20—10—5—2—1. Победить, пишут «знатоки»,— значит победить в изобретательности, грации, ловкости, подвижности, физической силе. «Если вы проходите через это испытание один-два раза в неделю, вы скоро станете как беговая лошадь» [16].

Дискотека отличается от обыкновенного дансинга созданием такой замкнутой среды, в которой культивируется комфорт. Разумеется, в «Студии-54» этот комфорт на одном уровне, а в провинциальных дискотеках — на другом, но везде звук, цвет, свет — все, что́ делается и ка́к делается в дискотеке, призвано освободить человека от постоянного дефицита в общении «из души в душу», от ощущения, что он никому на свете не нужен, от мыслей о труднопреодолимых и непреодолимых жизненных препятствиях, от сомнений и тревоги, от одиночества и отчуждения, от ощущения жизни как обмана многих надежд, от чувства безысходности, крушения, страха. Здесь все располагает к пластическому и — шире — поведенческому самовыражению. Здесь царит иллюзия самозабвенного освобождения от внутренней несвободы, господствует дух слияния всех со всеми и каждого с каждым, абсолютно до-

минирует ощущение эмоционального, всяческого «кайфа».

«Чем же это кончится? — спрашивает сам себя западный обозреватель последних дискотек.— Может быть, мы полетим на Андромеду или в другую галактику, и нимфы будут преподносить нам напитки из лунных настоев, и мы будем лететь на крыльях фантазии, и чувства будут расплываться в незримых вибрациях ангельских крыльев? Тогда не нужно будет надевать пальто и идти домой»[17].

Вот тут-то — главное, тут-то и кроется истинная драма. С одной стороны дискотека, с другой — жизнь. Они противостоят друг другу непримиримо. Здесь, на улице, наркогенные качества дискотеки оборачиваются чувством хождения в одиночку по лезвию жизненных проблем, неврозом возвращения в реальность. Да, конечно, у человека теперь есть мощный жизненный стимул: через неделю снова сюда, в дискотеку, а пока тренироваться, тренинг — залог успеха... Снова, как во времена чарльстона, в моде инструкторы танцев. Но они дорого «берут». И все дороже. Где достать денег? Другая проблема — достать денег опять же на дискотеку: туда надо являться одетым «с иголочки», если, конечно, вы хотите этому стилю (образу жизни, танцу, поведению, музыке, среде) «соответствовать».

Выражением в современной массовой культуре духовных ценностей и материальных возможностей необеспеченной мелкой буржуазии и люмпенов явился (с 1976 г.) стиль (поведения, образа жизни, танца, музыки и т. д.), противоположный диско, а именно панк.

Мы уже говорили, что культура в целом и «поп-культура» и «маскульт» в частности эволюционируют во взаимном напряжении «противоположностей». Стиль диско поддержан и развит индустрией развлечений США как избавляющий человека от «комплексов», маргинала от маргинальности. Панкизм[18] явился, напротив, манифестированием маргинальности. Грязное пальто, надетое на голое тело, многочисленные аксессуары морального и физического падения: отсутствие голоса, внешности, вкуса, здоровья. Джонни Роттен («Гнилой») во главе «Секс

пистоллз», основатель панкизма, на остатках своего голоса не столько поет, сколько кричит (не столько играя, сколько лупя по гитаре):

Я не знаю, что я хочу,
Но я знаю, как это получить,—
Я хочу уничтожить прохожего,
Я хочу анархии.

Формула идеологии панков вместилась в одно слово — «уничтожить!». Манифестирование самих себя, социально и психологически травмированных маргиналов, отчетливее всего выразилось в «танце», который был придуман панками: подскакивание вверх, без правил и без па, просто подскакивание. В этом простом выявлении себя, изможденного, с гнилыми зубами, в намеренно отвратительной одежде и т. д., самовыявление люмпена, иначе говоря, «крайнего» маргинала, достигло предела.

Панкизм первоначально был групповой субкультурой, которую индустрия развлечений возвела на уровень «поп-культуры» совершенно сознательно. Правда, изначально панкизм появился в среде рок-музыкантов, в американской группе конца 60-х годов «Вельвет андеграунд», как протест против буржуазности, сытости, комфорта. Однако к середине 70-х годов бывший «подпольный вельвет» был подхвачен «Гнилым» Роттеном, получил коммерческую поддержку, буржуазная пресса стала на разные голоса ругать и восхищаться, привлекать внимание: «отчаянное поведение», «отвратительные поступки и... голоса», «дилетантизм на сцене», «сознательное провоцирование аудитории» и т. д. [19] Детройтские панки — группа «Игги энд де Стуггиз» — были прославлены прессой: «режут себя стеклом во время представления»; участились утверждения о «революционности», «антикапиталистичности» панкизма [20]. И к концу 70-х годов данная — рекламная по существу — шумиха дала очевидный результат. Панкизм распространился. В него окунулась часть, и значительная часть, молодежи, которая в силу прежде всего экономических причин массовой культурой диско не была охвачена либо, напротив, ею пресыщена и хотела чего-то «поострее».

При этом закономерность, по которой «маскульт» развивается так, что требует наращивания разнообразного одновременного воздействия на эмоции, привела к тому, что допущенный руководителями индустрии культуры на уровень «поп-культуры» панкизм стал — тут же — арсеналом для подпитки своими ценностями и установками стиля диско. В дискотеках появились молодые люди, костюмированные «под панков», со стоящими торчком на голове волосами (под нелепую прическу «Гнилого»), с той лишь разницей, что теперь такая прическа делалась у модного парикмахера... Если в «поп-культуре» рок-музыки всегда (за исключением первых лет ее существования) ценились и даже порой культивировались инструментальные искажения, то в распространившемся на рубеже 80-х годов панк-роке стала процветать намеренная фальшивость вокала. Словом, из увядавшей было массовой культуры диско возник новый активный «маскульт».

Во второй половине 70-х годов манипуляторы из сферы культурной индустрии уже не пассивно ждут, когда начнет «сходить» очередной «маскульт». Они заранее, последовательно и со знанием дела, опираясь на социально-психологический, социологический, демографический и прочий зондаж, высиживают в своем «инкубаторе» новую курицу, которая снесет им золотые яйца, новую «поп-культуру», которая, будучи внедрена в массы, даст экономические и идеологические результаты еще более масштабные. На эту роль в начале 80-х годов была подготовлена кристаллизованная панкизмом так называемая «нью-вэйв» (новая волна).

В рок-музыке повторилось то, что в свое время произошло с джазом. Большая часть рок-музыки превратилась к 80-м годам в несвежий «маскульт»; последний донашивал сам себя, имея в качестве примера и образца панк, игра в который (как и в диско) потеряла в настоящее время новизну и остроту. Меньшую же часть рок-музыки (сюда индустрия развлечений отнесла «Лед Зеппелин», «Роллинг стоунз», «Эмерсон, Лейк энд Палмер» и т. д.— словом, массовизированный «подпольный рок») руководители индустрии культуры предусмотрительно опре-

делили в качестве «корифеев» старого рока и отвели на запасные пути, констатировав, что «корифеи» потеряли контакт с массовой аудиторией, стали интересоваться немассовыми ценностями — философией, экзотическими религиями, психиатрией и т. п. Элитаризация, спонтанная для данных музыкантов, внимательно контролируется сферой индустрии развлечений. «Ушедшие» четко осознаются последней как разведчики нового, как, может быть, наиболее талантливые «накопители» будущей групповой субкультуры, которую уж теперь безошибочно и тут же (после соответствующего зондажа аудитории) руководство индустрии культуры совместно с авторами разовьет в «поп-культуру», а затем последнюю превратит в «маскульт». Было бы что превращать!

«Новая волна» явилась новейшим примером подобной операции. «Нью-вэйв» возникла в среде творчески ищущих рок-музыкантов и — параллельно — в среде панк-музыкантов из стремления тех и других к созданию так называемого честного рока. Основанием к этому стремлению явилось пробуждение во второй половине 70-х годов художественного самосознания нового поколения молодежи. В свою очередь социально-экономическими детерминантами подъема художественного самосознания явились обострение общего экономического кризиса (толчком к которому стал энергетический кризис середины 70-х годов), заметное общее ухудшение социально-экономического положения масс, углубление экологического кризиса, рост масштабов безработицы, соответственно увеличение накала борьбы трудящихся за свои права и подъем массового политического сознания.

Творчески восприимчивая часть молодежи нового поколения все чаще стала вспоминать остро политический рок 60-х годов. Песня Леннона «Дайте миру шанс» явилась в те годы для «поколения 60-х» музыкальным символом массового движения молодежи США против войны во Вьетнаме, песня Джимми Хендрикса «Звездно-полосатое знамя» стала тогда символом протеста против расизма в США [21], песня «Роллинг стоунз» «Человек, сражаю-

щийся на улице» — прямым призывом к вооруженной борьбе масс молодежи за свои права.

В памяти молодежи конца 70-х годов всплыли гражданские акции «старых честных рокеров»: Джордж Харрисон устраивал концерты, все деньги от которых шли в фонд помощи пострадавшим в Бангладеш, «хулиганы» «Роллинг стоунз» — в фонд помощи пострадавшим от землетрясения в Никарагуа, «Лед Зеппелин» — в фонд помощи жертвам атомной бомбы, Боб Дилан и Джон Леннон — сиротам, престарелым и инвалидам.

И вот, как бы перекликаясь с Миком Джеггером («Роллинг стоунз»), который пел:

Происходят убийства — мы в ответе,
И эта ответственность перейдет к нашим детям,

«ЮБИ-40»[22] — из новейших групп — поет:

На курке палец солдата,
Но наводим винтовку мы...
Я гражданин своей страны,
Но — не горжусь этим...[23]

Идут рок-фестивали под лозунгами: «Рок против безработицы», «Рок против ядерной войны» (отдельно собирается фестиваль «Рок против нейтронной бомбы»), «Рок против расизма». В самой рок-музыке происходит отказ от сложностей музыкального языка, от элитарности; развивается жесткий ритм, характерный для периода создания «тяжелого рока», тему ведет суровое, сухое пение без студийных трюков, не прерываемое пространными элитарными импровизациями; происходит отказ от мистики, символизма, отказ от растерянности и уныния. Под энергичный аккомпанемент рок вышел к остросоциальному, злободневному политическому тексту.

Не подлежит ни малейшему сомнению, что в отличие от 60-х годов с самого начала энергетического кризиса в США в 70-х годах и сопутствующих явлений все объективные социально-экономические, социально-политические и психологические процессы по мере появления учитывались правящими кругами и соответственно руководством культурной индустрии. Принципиальной «новости» для них происходящие события не несли; опыт использования аналогичных — с точки зрения правящих

кругов — катаклизмов был свежим и тем более поучительным, что в прошлом было упущено время, совершен ряд коммерческих и идеологических просчетов, и ныне наглядная, отрефлектированная стратегия «боя», его картина в целом, «недочеты» и «упущения» — все это позволило манипуляторам избежать ошибок, во всяком случае прежних.

Практически сразу протест пропагандируется так называемой «позитивной» рекламой, тем самым политически ангажируется и возводится в достоинство... популярной культуры.

Ею явился... синтез панк-стиля и «новой волны», т. е. нечто едва ли не противоположное интересам тех, кто волной политической и социально-нравственной активности намеревался «промыть» рок от пятен «маскульта». В либерально-буржуазной прессе еще не затихло эхо утверждений «новой волны» в качестве наиболее обнадеживающего, «несомненно прогрессивного» течения чувств и мыслей молодого поколения, как панк-рок и панки стали и в поведении и в словесных выражениях... подражать фашистам. Путь от выкрикивания со сцены неразборчивых ругательств до имитаторства — всерьез — фашизма был пройден настолько стремительно за 1976—1977 гг., что в этом нельзя не увидеть некое пусть неконкретное, но направляющее влияние. Панкам дали возможность распоясаться. А распоясавшаяся люмпен-стихия, как известно в том числе и руководству индустрии культуры, автоматически ведет к вседозволенности.

Итак, вместо того чтобы ограничивать, подавлять культуру протеста, ее — де-факто — соединили в один контекст с околофашистским панкизмом. В магазинах стали продавать регалии панк-одежды с фашистскими аксессуарами (соответствующие цвета, покрой, знаки отличия и пр.).

«Получилось» так, что неофашизм панков и разнесшиеся в конце 70-х годов по всему западному миру антивоенные, потрясшие сердца песни Джорджа Харрисона «Спасите мир» и «Бангладеш» — это в конечном счете две стороны одной медали. И эта «медаль» — «нью-вэйв». Не слишком ли это напоминает широко резрекламированный в США



Рис. 1

Из рассматриваемых в книге особенностей популярной культуры мы выбрали — для того чтобы их проиллюстрировать — те, которые легче всего проявляются изобразительно. В представленных ниже качествах «поп-культура» и обща с «маскультом», и дает возможность увидеть «свое», особенное.

Первая особенность — репродуцирование. Первая не по своей значимости, а потому, что прежде других бросается в глаза, легче расшифровывается. Все более слабое воспроизведение первоначального образца, нисходящая серийность давным-давно известны применительно к «маскульту». Зримая формула этого качества — картина Энди Уорхола (рис. 1) — многократное, с небольшими вариациями изображение Мэрилин Монро. Менее известно, что «поп-культуре» это качество тоже свойственно, но выражается оно принципиально иначе, чем в «маскульте».



Рис. 2

Кэри Грант (рис. 2) — знаменитый американский киноактер, всегда игравший сильных личностей и героев-любовников, копирует Чаплина. Это — «маскульт». А вот Джекки Глиссон — знаменитый клоун. Он тоже подражает Чаплину, но делает это совсем не «дословно», очень оригинально и талантливо. Однако здесь есть одна особенность. Из всего круга образов, которые создал Чаплин, клоун Джекки выбрал и разработал до совершенства только один-единственный образ — человека, который просто (подчеркнем — просто) радуется тому, что жив. Он забавляет окружающих своей радостью, например, тем, что кладет себе на лицо листок и — пробивает его своим дыханием (рис. 3). Это — «поп-версия» жизни.



Рис. 3



Рис. 4

«Манкиз» (рис. 4) — «поп-музыкальная» группа, своей специальной задачей поставила доскональное воспроизведение манеры «Битлз». Налицо повторение первоначального образца.

Сын Джона Леннона — Джулиан Леннон (рис. 5), талантливый певец, лирик,— с таким чувством передает в своих песнях ощущение одиночества, что боль пронзает сердца слушателей. Однако, для того чтобы взойти на уровень мировоззренческой правды, которую несет подлинное искусство, необходимо подняться в своем творчестве до высокого идейного содержания. В лучших произведениях «Битлз» 60-х годов воплощалось прогрессивное мировоззрение, которое выходило за рамки официальной буржуазной идеологии тех лет. Младший Леннон в этом смысле еще не выработал свой почерк.



Рис. 5



Рис. 6

Другой заметной особенностью и «поп-культуры» и «маскульта» является то, что они несут в себе ощущения агрессивности, страха и отвращения. Взаимосвязь этих ощущений воспроизводит, в частности, так называемая «эстетика безобразия». На «массовокультурном» уровне (рис. 6) актриса, заведомо и «нарочно» безобразная, соответственно гримируемая и одетая, провоцируется ведущим на то, чтобы «нести» с эстрады такой же мерзкий, как она, к тому же бездарный «черный юмор».

На уровне «поп-культуры» это, например, автопортрет известного американского художника Ивана Олбрича (рис. 7) или картина Роберта Арнесона «Полковник Нюк укололся» (рис. 8).

Рис. 7





Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10

В этом же спектре «работают» монстры: от самых простых — «Дядя Бросающий В Дрожь» и «Кузен Жуткий» (рис. 9), массовая культура,— до таких, которые имеют яркое индивидуальное лицо (рис. 10). Майкл Джексон на высоком профессиональном уровне исполняет главную роль в фильме «Триллер». Массовой культурой (стандартной и шаблонной) это зрелище не назовешь. Это оригинальная, со «своим», хотя довольно мрачным, лицом «поп-культура».

Ту же черту «поп-культуры» — введение в общественное сознание эмоций ужаса, отвращения и агрессии — иллюстрирует следующий снимок (рис. 11). Белый дом, над ним облако термоядерного взрыва, и вверху написано: «Приготовьтесь к Дню После...», а ниже — крупно: «Остаться в живых». Еще ниже и поправее — карточка, на которой написано: «Остаться в живых и спастись», «Журнал для тех, кто уцелеет». Это — подписка на новый ежемесячник, который начинает выходить в Америке. На бланке напечатано: «Да, я хочу подписаться на этот журнал и тем спасти время, деньги и, может быть, даже жизнь». После этих слов потенциальный подписчик должен поставить свое «да». Идут

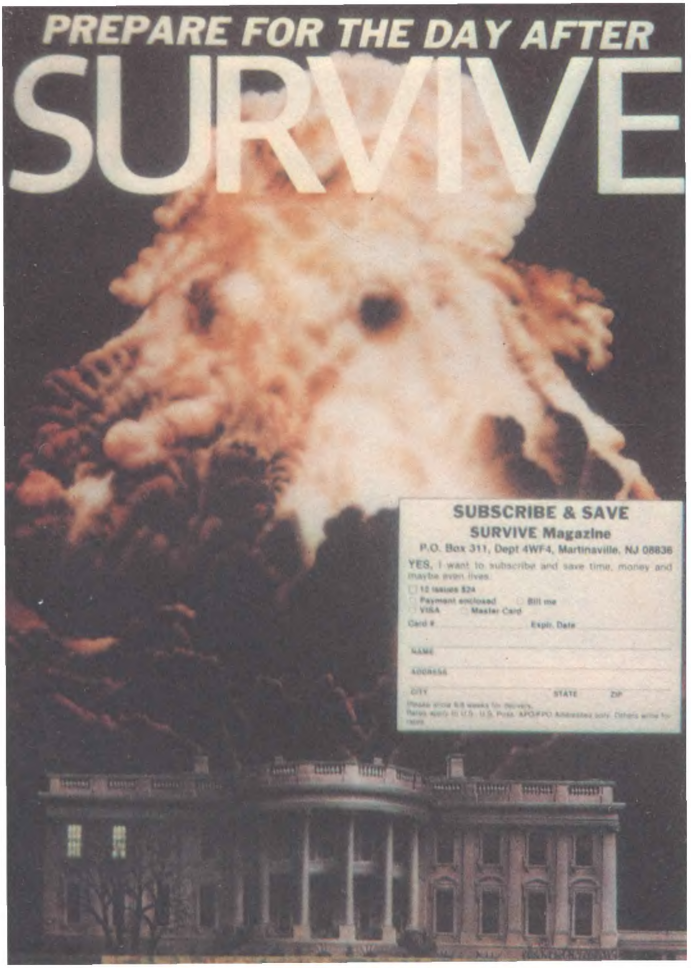


Рис. 11

данные подписчика, данные журнала, и среди них пункт «Экспир. дэйт», что означает «день истекания подписки», и это же можно перевести как «день «издыхания» человека». Перед нами игра слов и игра намеренная: «День, когда кончится ваша подписка, будет одновременно и днем вашего издыхания» — иного смысла здесь нет. Ежемесячник, еще только собираясь выйти в свет, уже словесно и изобразительно манипулирует сознанием, обращаясь к страху человека перед термоядерной войной и к желанию спастись. Манипуляция идет всерьез и как бы не всерьез. Где кончается «черный юмор» и начинается трагедия? Где кончается смех и начинается смерть? Где еще реклама, а где уже угроза, подлинная и жуткая? Это — «поп-культура». Разве во все можно играть? Разве любыми ценностями можно жонглировать?!



Рис. 12



Рис. 13

Следующее свойство «поп-культуры»: она всему придает характер одновременно поразительно реальный и столь же поразительно нереальный, причудливо сплетая искусство и действительность, приближая последнюю к первому, и не без пользы для правящих кругов. Она, так сказать, «артизирует» реальность. Вот первая, еще довольно робкая «артизация». 1945 год (рис. 12). Крышку пианино украшает, «декорирует» Л. Бокалл — голливудская кинозвезда, за пианино — вице-президент Г. Трумэн (вскоре ставший президентом США). Он играет военнослужащим.

По мере приближения к сегодняшнему дню «артизация» все глубже и шире проникает в политику и в бизнес. «Артизация» 1985 года (рис. 13). Реклама ромашкового красителя для волос — явная реминисценция на «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли. Высокое Возрождение спускают до «ромашкового» искусственного красителя, краситель «поднимают» до Высокого Возрождения. Такова «артизация» в массовой культуре.

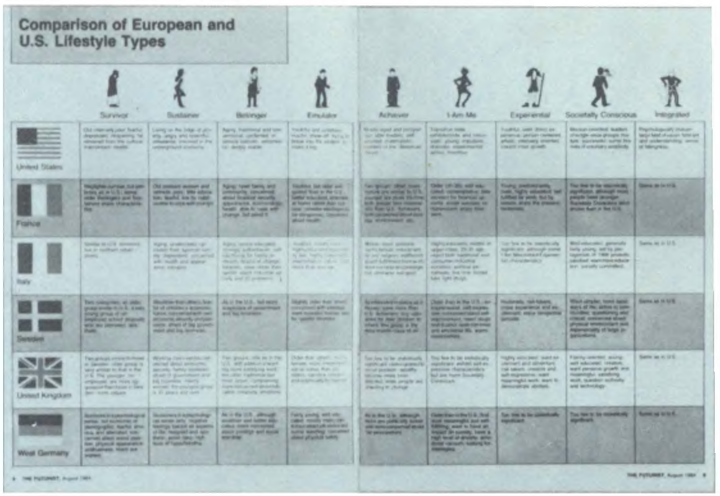


Рис. 14

На уровне «поп-культуры» это делается иначе. Например, довольно часты монтажи фотографий ведущих политических деятелей США со знаменитыми «поп-звездами». Само по себе это совмещение было бы не чем иным, как «артизированным маскультом». Однако последнее время подобные снимки все чаще дополняются более или менее научными выкладками, «доказывающими», что старшее поколение — в лице политиков и младшее — в лице юных звезд американского «поп-искусства» в отличие от прошлых 60-х и 70-х годов не конфликтуют. Традиционно далекие от «поп-искусства» американские политики демонстрируют свою принадлежность одновременно и к этому «демократическому искусству», и к воплощающей последнее «творческой молодежи Америки», и к «отцам», а вместе с ними — к «зрелости», а вместе с нею — к «большой политике». В подтверждение этой современной «близости» старшего и младшего поколений, «искусства» и политики американские психологи помещают, например, в непосредственной близости друг от друга (рис. 14) — в близости, знаменующей якобы положительную психологическую взаимосвязь, «психотипы» «поп-звезды» и политического деятеля.



Рис. 15

Гомогенизация, совмещение в едином контексте, казалось бы, несовместимых качеств,— следующая черта «поп-культуры». Искусственно, но при этом искусно соединяются характеристики, которые принято считать полярными.

Хотя Мона Лиза (Джоконда) с усами (рис. 15) была нарисована не в середине 80-х годов, а в 1919 г. и не американским, а французским художником М. Дюшампом, она не случайно является сейчас одной из самых модных и почитаемых художественной элитой в США. Игра на духовных ценностях, смешение их в единое месиво очень характерны для «поп-культуры» и сегодня. И вот голливудская «звезда» Сюзанн Страсберг предлагает «синтез» из себя и Моны Лизы (рис. 16).



Рис. 16



Рис. 17

Один из самых известных художников поп-арта, Джаспер Джонс, в 1984 г. создал картину «Блуждание мыслей» (рис. 17). Рядом с Моной Лизой, справа, швейцарский сигнал тревоги — предупреждение об оползнях, два кувшина и что-то еще, непонятное и озадачивающее, на багровом, зеленом и желтом в свою очередь немотивированном фоне. Об этой картине художественная критика «авторитетно» писала: «Мы и должны все время задавать себе вопрос: что́ же это мы видим перед собой?» Это «товар» для тех, кто «перерос» (или считает, что перерос) «маскульт». Индивидуальная манера, нешаблонность — все это есть. Но зачем это «все»?



Рис. 18

Казалось бы, безобидная игра — на самом деле воспитание ценностного релятивизма. Особенно опасного, когда речь идет о судьбах людей и целых народов. На снимке (рис. 18) за двумя эсэсовцами, в белом круге, один из шефов гестапо — Клаус Барбье (в штатском). Рядом с этим снимком в журнале помещена реклама лучшей на сегодняшний день в Америке кошачьей пищи под названием «Счастливый кот» (хэппи кэт) (рис. 19). От лица котенка рассказывается, как он стал счастливым, когда «мама» (то бишь хозяйка) однажды принесла ему и распечатала коробку «Хэппи кэт». Реклама заканчивается словами: «Сделайте вашего котенка счастливым». А рядом между тем рассказывается и показы-



Рис. 19

вается в снимках история кровавых злодеяний Барбье, сгубившего не одну тысячу человеческих жизней, недавно арестованного после многих лет поисков и ожидающего суда. Соединение «наилучшей пищи для котят» и Клауса Барбье на двух рядом находящихся полосах — фактически в единый контекст — отнюдь не является случайным, напротив, оно типично для манипуляторской культуры. Сочетание противоположных качеств есть явление социально-психологически значимое: психологи установили, что трагическое и серьезное в контексте нетрагическом теряют трагизм.


JAMAICA
Jamaica is culture
We're more than beach. We're a country.

Puc. 20


JAMAICA
WE'RE MORE THAN A BEACH. WE'RE A COUNTRY.

Puc. 21

Другой пример. В американской буржуазно-либеральной прессе в середине 80-х годов появилась тема борьбы за национальную независимость Ямайки. Однако посмотрим, какими средствами эта борьба велась и каких целей в действительности достигала. В одном из журналов была помещена статья о Ямайке и серия фотографий. Под первым снимком (рис. 20) подпись: «Ямайка — это культура». Затем короткий рассказ о ее национальном вкладе в мировую культуру и в конце текста фотография с подписью «Мы более чем пляж; мы — страна» (рис. 21). «Поп-культура» отличается тем, что она говорит одно, а получается совсем другое; говорит, что Ямайка — культура, страна, а не только пляж для богатых туристов, прежде всего для американцев, в то время как финальное изображение и то, к чему клонится все повествование на трех страницах о Ямайке, упрямо толкают нас к выводу о том, что Ямайка — пляж, пляж, а не страна, пляж! В отличие от «маскульта» популярная культура не уклоняется от жизненно важных проблем, обращается к ним, но в конце концов выворачивает их наизнанку.



Рис. 22

Самая опасная особенность «поп-культуры» — правдоподобие.

По следам кровавой истории банды девушек-убийц, руководимых Чарльзом Мэнсоном, телесеть Америки Си-би-эс сделала двухсерийный — «под документальный» — фильм, который имел общенациональный успех. Одна из важнейших причин популярности этой ленты состояла в передаче ею того, что́ было (и того, ка́к это было) достоверно и правдиво. Это вызвало интерес и вместе с тем доверие аудитории к раскрытию средствами искусства причин серии сенсационных убийств. Однако никаких подлинных причин этих преступлений показано не было. Лента стремилась натуралистическими подробностями убедить зрителей в том, что Мэнсон — выродок, параноик, объятый жаждой насилия и жаждой власти, опасный маньяк, кровожадный монстр, дьявол в образе человеческом. Соответственно в «сатанинском» духе характеризовались и сообщницы Мэнсона. Подчеркивалась, в частности, их «сверхчеловеческая» уверенность в себе. Комментарий к данному кадру из фильма (рис. 22), помещенный в одном из американских журналов, поддерживает «версию» фильма: «Обратите внимание на то, как уверенно, спокойно и с юмором держатся обвиняемые».



Рис. 23

Если «маскульт» — для убедительности — прибегает к отдельным реалистическим деталям, то «поп-культура», ведя потребителя в конечном счете ко лжи, последовательно стремится казаться правдивой, искренней, реалистичной. В этом существенная специфика манипуляции сознанием средствами «поп-культуры». В «поп-живописи» это называется «гиперреализм». Вот аэротрейлер (рис. 23). В нем все — «правда». Однако это не фотография, а картина. Фантастическая выдумка художника, сделанная так, чтобы она казалась реальной. Так «реальна» галлюцинация. Так «реальна» популярная культура.

конца 70-х годов вышеописанный телевизионный фильм Эн-би-си «Чрезвычайный репортаж», где последовательные борцы за мир, «оказывается», являются «на самом деле» не кем иным, как... «коммунистующими» террористами, между которыми и фашистами разницы — в глазах ныне правящей реакции — нет.

Существует много достаточно недвусмысленных фактов, свидетельствующих о том, что наше предположение далеко не безосновательно.

«Новая волна» ввела в моду стиль реггей, импортированный с Ямайки. «Страшные локоны», туземная прическа а'ля Ямайка, главная идея — бороться с расизмом надо везде, где он существует. Для песен реггей характерна ярко выраженная латиноамериканская ритмика. Их содержание — осуждение расовой дискриминации и апартеида. Основная музыкальная характеристика реггей — драматизированный вокал. Как писали культурологи, «эта музыка кричит и проклинает».

При синтезе реггей с «нью-вэйв» и создании нового вида рока — реггей-рока эмоциональность и поначалу тематика и ценностные ориентации первых сохранялись. Однако за несколько месяцев реггей-рок приобретает в качестве мировоззренческой доминанты... культ возвращения негров в Африку. Возможно ли столь быстрое совершение столь законченного сальто без опытной, страхующе-направляющей руки «тренера»?

Это далеко не все. «Нью-вэйв» проявила поразительную широту диапазона интеллектуальности песен и исполнительских стилей преподнесения этих песен. В рамках течения оказались, продуцированные активными сторонниками последнего, произведения композиционно сложные, профессионально отточенные, но все менее и менее содержательные. Процесс падения содержательности песен, их интеллектуальной глубины, становясь все более заметным, к настоящему времени стал очевидным.

Вместе с тем к музыке «нью-вэйв», вызывавшей прежде уважение своими качествами, добавился и, более того, явно претендует быть доминантой пустой, бессодержательный тяжелый бит, примитивный

и оглушающий. Вроде бы заимствован хард-рок в стиле ранних «Лед Зеппелин», но с ограниченной инструментовкой, упрощенными аранжировками и незначительным текстом. Будучи удручающим, это впечатление, казалось бы, не ведет ни к каким теоретическим выводам, кроме одного: «нью-вэйв» коммерциализуется. Но не будем торопиться с выводами.

Дело не в том, что «нью-вэйв» коммерциализуется (это бесспорно), а в том, как это происходит. В рамках «новой волны» сведены воедино взаимоисключающие, принципиально противостоящие друг другу ценности, политически прогрессивные и реакционные, высокохудожественные и низкопробные, глубоко содержательные и примитивные. Принципиальность — и тут же измена ей... В русле «нью-вэйв» оказались течения, которые фактически предлагают широкий музыкальный «ассортимент» — от сложнейшего элитарного рока до дебильного рока «жевательной резинки» (бабл-гам); хотите попроще — получите, хотите посложнее — пожалуйста.

Практика «все на продажу»: в коммерческом смысле это прибыли, в идеологическом — управляемость. «Новая волна» продемонстрировала и тем самым распропагандировала безграничную снисходительность в решении вопроса, который изначально прокламировался той же «нью-вэйв» как коренной, принципиальный. Нравственный и политический компромисс явился по существу платой субкультуры за допущение ее в ранг популярной культуры. «Новая волна», как и все предыдущие «волны» буржуазной культуры, не могла обойтись без поддержки буржуазии, а последняя чрезвычайно охотно поддерживает субсидиями, рекламой, возможностью пользоваться средствами массовой информации и т. д. начинания масс, если инициаторы этих начинаний идут на политические и идеологические компромиссы. В конце 70-х годов от деятелей культуры потребовались бóльшие идеологические компромиссы, чем те, которыми были вынуждены удовлетвориться в 60-х годах правящие круги.

Каждый отдельный участник «новой волны» как леволиберального движения действовал свободно.

Но путем помещения такого исполнителя в описанную выше ситуацию носитель прогрессивных ценностей оказывался *вне* «новой волны». Вы предаете движение, отодвигаетесь от него, или оно предает, отодвигается от вас — в данном случае для индустрии развлечений, по-видимому, было несущественно. Во всяком случае явно более важным для манипуляторов из сферы культурной индустрии было то, что уйти от компромисса, от платы (а такой платой была сама изоляция исполнителя и сама компрометация его как участника нравственно-идеологически всеядного течения) не удалось ни одному прогрессивному «ньювэйвовцу».

Но мало того, эта плата оказалась не окончательной. Прогрессивные участники «нью-вэйв» практически попали в ловушку. Причисление исполнителей, несущих различные нравственные ценности, к одной и той же «новой волне» в значительной мере снизило идеологическую ценность творчества. Ибо если два исполнителя с противоположными идеологическими ориентациями не возражают против того, чтобы их считали членами одного и того же идеологического движения, то это значит, что утверждения ни того, ни другого аудитория не будет принимать всерьез.

Именно это и требуется в настоящее время правящим кругам. Не важно, рассуждают они, что́ говорят, пишут, рисуют, ставят на сцене, поют и т. д. Важно, чтобы массовая аудитория не сочла это чем-то серьезным, не прониклась этими идеями и не пошла за ними.

Создание из субкультуры популярной культуры и тут же ее превращение в «маскульт» посредством введения в определенный нивелирующий контекст является одним из характерных процессов современной американской культуры, в полной мере используемым владельцами средств массовых коммуникаций, особенно в области «популярно-массовой» музыкальной культуры США — самой массовой из всех видов национальной культуры.

Результатом оказывается воспитание у американской широчайшей аудитории привычки играть в любые духовные ценности. Потенциальная социаль-

но-классовая активность превращается в эмоциональные игры, и порой с серьезнейшими мировоззренчес-



Рис. 12. Ненависть ко всему «антизападному», «чужому и чуждому» — кредо группы «Кисс». Эти настроения особенно опасны в наше время, когда мир на Земле зависит от того, смогут ли народы мира прийти к взаимопониманию

кими явлениями. Сами явления трансформируются в средствах массовой коммуникации в «сюжеты».

При этом руководство индустрии культуры учло характерные особенности современного американского массового самосознания. Для последнего специфично то, что изначальное социально-психологическое стремление «иметь собственное лицо» изменилось. Для массы американцев самобытность США состоит в настоящее время прежде всего в *масштабности,* которая придается здесь любым заимствованиям. Основателями большинства «поп-музыкальных» направлений являются ведь не американские группы и авторы, а английские: «Битлз», «Роллинг стоунз», «Лед Зеппелин» — основатели «тяжелого рока», «Пинк Флойд» — основатели «космического рока», Джон Боуи — создатель театрализованного рока, Джонни Роттен — «изобретатель» панк-рока... Список огромен и фактически определяет основную массу «поп-музыкальных» феноменов, «взращенных» в Англии, как в инкубаторе, оплаченных и массовизированных и в Англии, и в США, но в последних и более капитально, и более дерзновенно.

То, что американцы в своем большинстве принимают данный способ «работы» с чужими ценностями, оказалось удобным для индустрии культуры. Регулярное паразитирование американского «маскульта» на английской «поп-культуре» объясняется удобством для американских манипуляторов сознанием следующего обстоятельства: инородное вообще, а английское в частности и в особенности воспринимается массовой аудиторией в США как то, что ближе к американским ценностям, чем что-либо иное, но как не американские ценности. Английское воспринимается как «чужое — враждебное — интересное — несколько и свое». Пересечение продукцией духовного производства Атлантики (из Великобритании в США) само по себе, кстати сказать, есть определенное движение «поп-культуры» к «маскульту». То же и с духовными ценностями других регионов и стран.

Таким образом, американской «поп-культуре» свойственны «заимствования» из любой культурной

традиции. Она делает эти заимствования «грандиозными» и обрушивает их на массы потребителей эмоциональной бомбой с глобальной начинкой, играет с чужими и со «своими» ценностями и эту игру выдает за демократическую свободу выбора.

Музыка и танцы, как мы видели, опосредованно связаны с политикой, идеологией, классовыми интересами. Эта связь реально существует, она себя рано или поздно обнаруживает, и она с готовностью эксплуатируется правящей элитой капиталистического общества.

Глава V Популярные «религии Нового века»

До сих пор речь шла о «поп-культурном» уровне в различных видах искусства. Но «поп-культура» более широкий феномен, чем «поп-искусство». Он захватывает и другие формы общественного сознания. Попытаемся показать это на примере религии, точнее, на примере ее современных модификаций и превращений. Мы будем ссылаться на те религиозные и мистические течения, которые, как грибы после дождя, плодятся в современной Америке и которые часто именуют «религиями Нового века».

Выше уже приводилась мысль Л. Фидлера о том, что «поп-культура» — это нечто накрепко связанное с массовыми коммуникациями. Поэтому нам интересно рассмотреть тенденции развития не самих по себе религиозных движений и сект, а формы их пропаганды, методы «улавливания душ», стремление не отстать от века, который называют не только веком атома и космоса, нейлона и кибернетики, но и веком массовых коммуникаций.

Озабоченная падением влияния традиционных религий, монополистическая буржуазия с готовностью поддерживает и субсидирует нетрадиционные религиозные культы, порой экзотические, необычные, часто пользующиеся псевдонаучной терминологией и подделывающиеся под «современные» движения. Пропагандисты новых культов применяют сложную технику внушения. Подобная тактика порой приносит свои результаты, и под влияние «новейших» культов подпадают сотни и сотни тысяч людей, причем людей подчас образованных, считающих себя вполне «современными».

Нетрадиционные религии широко используют средства массовой информации для пропаганды своих учений, для привлечения новых членов. Однако тут они иногда сталкиваются с определенными

трудностями. Дело в том, что отношение прессы, радио, телевидения к ним далеко не однозначно; в большинстве своем они как раз поддерживают традиционные религии и часто подозрительно относятся к новым культам. Но эти трудности оказались вполне преодолимыми. Новые религиозные движения, располагая значительными денежными фондами, стали сами покупать издательства, телевизионные корпорации, создавать собственную прессу. Так, секта Муна основала влиятельную газету — «Вашингтон таймс».

Отметим, что религиозные течения, ранее твердо стоявшие на позициях «идейной чистоты» доктрины, активно осваивают идеи, сложившиеся на чуждой им почве. Взаимопроникновение религиозных идей через «границы» конфессий, еще недавно считавшиеся среди богословов неприкосновенными (в частности, христианских — православных, католических и протестантских), глобальные схемы культуры, разрабатываемые в рамках движения за объединение церквей — нынешнего экуменизма [1],— все эти процессы говорят о характерном своеобразии религиозных течений XX в. в США. Но пожалуй, наиболее ярким проявлением этого своеобразия явился «расцвет» все более популярных и массовых «религий Нового века» (они именуются также «нетрадиционными», «неканоническими», «внеконфессиональными» учениями, движениями, «путями», «семинарами», «неформальными церквами», «храмами», «народными» религиями, верованиями и «культами», неомистикой и т. д.). Речь идет о многочисленных религиозных и квазирелигиозных организациях и группах, которые за минувшие 15—20 лет возникли и действуют в США и в ряде стран Западной Европы вне исторически сложившихся религий, церквей и течений. США явились центром распространения большинства этих «культов».

Здесь имеет место, пожалуй, наиболее широкий в мире спектр объединений, начиная от групп, которые собираются 1—2 раза в неделю, и кончая жесткими деспотическими организациями полумонашеского типа. Акценты «работы» этих организаций пестры. В одних «движениях» особое внимание

уделяется лечению алкоголиков и наркоманов. Другие группы особый упор делают на занятиях физическими и санитарно-гигиеническими упражнениями — коллективным бегом трусцой, ездой на велосипеде, экспериментах с биополями и т. п. (Мы имеем в виду пока внешний аспект «культов».) В третьих на переднем плане — оккультные процедуры. Последователи «культа» занимаются спиритизмом, пытаются войти в контакт с мировым «космическим разумом», рассуждают о возможных визитах инопланетян.

Здесь и шарлатанские «учения» Джеймса Джонса и Муна, и дзен-буддизм, и «Движение Харе Кришна», опирающиеся на многовековой религиозный и нравственно-психологический опыт Востока — от христианской веры в творца, отделенного от своего творения, до индуистской веры во всепроникающую безличную силу [2].

Уже к концу 70-х годов в США было около восьми тысяч видов культовой «терапии», состоящих из обрывков психоанализа, восточных религий, сексуальных экспериментов, поведенческих игр и тех или иных религиозных, квазирелигиозных, мистических, психотехнических «методик». Их распространение шло и в значительной мере продолжает идти, по выражению американского футуролога А. Тоффлера, «подобно торговле товарами в розницу» [3].

«Религиозный плюрализм», «внерелигиозный бум», «внедогматическое Возрождение», «неомистический Ренессанс» — так в американской специальной литературе, а также и в массовой печати называют современные тенденции к внеконфессиональным поискам обновления религиозных верований.

Советские исследователи показали, что новые культы, являясь проводниками в широких общественных масштабах прежде всего мистики и иррационализма, зачастую прямо или опосредованно служат правым политическим силам и неоконсерватизму [4]. Показано также, что культы определенным образом «вбирают» в себя социально-критические настроения, вытравляют даже намеки на необходи-

мость преобразования существующих классово антагонистических буржуазных отношений. В этом смысле нетрадиционные религии во многом перехватили у традиционных инициативу в идеологической борьбе.

В советской научно-атеистической литературе проанализированы исторические корни «религий Нового века», определено основное содержание, которое они несут, общее и «особенное» в них, разработаны классификации нетрадиционных вероучений и установлены социально-классовые причины распространения «учений» в массовом сознании [5]. Не повторяя уже написанного, попробуем разобраться в вопросе о том, благодаря каким факторам современные «культы» становятся популярными, массовыми.

С этой целью рассмотрим те «образы» внеконфессиональных религий, которые распространяются в массовой прессе и литературе западных стран и США. Разумеется, рассматриваемые «отражения» будут отвечать существу «учений» лишь частично. В этом смысле они могут служить объяснению сути «культов» лишь как «сырой» подсобный материал [6]. Но нам нужна не суть «культов» (как уже говорилось выше, она описана), а то, какими имиджами они к себе привлекают массовую аудиторию. «Современные» культы привлекают ныне прежде всего психотехникой. «Преподнесение» вероучений на уровне популярной и массовой культуры дает возможность рассмотреть, с чем сталкивается широкая аудитория каждодневно, в полном объеме выявить черты «поп-культурности» «культов», их специфическое «оружие» как мощнейшую форму идеологического воздействия.

Одним из наиболее популярных образцов внеконфессиональных движений США второй половины XX в. является так называемый «Путь Бхагавана». Имидж этого движения воплощен в его «основателе».

Бхагаван [7] Шри Раджнеш объявил себя богом, который живет «вне времени и пространства в состоянии непрерывного счастья». В действительности он живет в Орегоне, на Западном побережье

Америки. У него длинная борода, детская улыбка, он страдает аллергией на шерсть, шампунь и духи.

Трудно сосчитать, сколько Раджнеш имеет последователей. Утверждается, что в мире их сейчас более 300 тысяч. Их число растет. Последователей Раджнеша можно узнать по особым костюмам одного из трех цветов — красного, розового или оранжевого, чаще последнего.

«Путь Бхагавана» сочетает в себе несколько восточных и европейских традиций. Помимо буддизма, дзена и позитивизма образца 50-х годов XX в. «Путь» включает «группы встреч», «энергетическое перерождение», «сессии по сексуальным знаниям», танцы, лежание часами в совершенно неподвижной позе, молитву шепотом: на вдохе «со-хам» (санскрит: «Он, то есть Дух Вселенной, есть Я»), на выдохе «хам-сас» («Я есть Ты»), тайные ритуалы, цель которых — «задействовать» человека как тело. Согласно «концепции» Шри, люди сейчас слишком сосредоточиваются на своем сознании и недостаточно — на теле. «Вы должны изгнать мысли и устремить все внимание на то, что́ делаете в данный момент,— говорит Раджнеш,— и, главное, кто вы в данный момент».

«Оранжевый Путь» якобы доступен любому человеку. Однако сутки, которые проводит человек в доме-коммуне этой организации, стоят ему более 100 долларов «за услуги». Курс обучения «Пути Бхагавана» — свыше 5 тысяч долларов в год. Очень большие суммы испрашиваются у «желающих» приехать в Орегон, где живет Бхагаван, или в поселение монастырского типа ашрам, где он любит бывать со своими 27 роллс-ройсами и костюмами, которые шьет для него в Париже один из самых модных в мире модельеров — Ив Сен-Лоран.

Некоторые особенности учения можно узнать при разговоре с приближенными Раджнеша, святыми отцами-саньясами. Если вы их спросите, что́ они думают о несправедливости в обществе, они говорят: «Любой человек может это изменить, ведь люди обладают способностью восходить до очень высокого уровня». Если вас ограбили или до полусмерти избила полиция, военные полили напалмом ваших

близких — это ваша «злая карма». Боитесь термоядерной бомбы? Не бойтесь! Бхагаван передал «широким массам общественности», что организация создала проект подземного города под холмами Орегона, так что «обращенным» гарантируется будущее после ядерной катастрофы.

Вы страдаете от голода? На грани смерти от постоянного недоедания ваши дети? Бхагаван хмурится. Но вот его лоб разглаживается, он рассказывает притчу: «Один человек пошел к еврейскому священнику в большом го́ре и сказал: «Рабби, у меня жена и семеро детей. Мне нечем их кормить. Что делать?» — «Делать? — воскликнул рабби.— Разве ты недостаточно уже наделал!»»

Шутка. Однако она производит довольно странное впечатление в качестве ответа на насущные проблемы жизни [8].

Мы воспроизвели «подачу» материала о Раджнеше в популярной литературе, с тем чтобы «массовокультурные» черты преподнесения культа стали очевидными. Предлагаемый в подобном духе имидж внушает массовой аудитории ту слегка ироническую и снисходительную заинтересованность, которая является основой формирования эмоционального приятия описываемого явления. Этот же тон создает у потребителя ощущение полной безопасности от воздействия «культа». Какие бы «страсти» ни рассказывались (показывались), читатель (зритель), будучи захвачен эмоционально, получает дополнительное удовлетворение от того, что может выбрать: быть участником или остаться пассивным наблюдателем.

В последние годы самого Раджнеша преследуют крупные и мелкие неприятности: он пойман на неблаговидных финансовых махинациях, уличен в моральной нечистоплотности. Но это не помешало его секте сохранить свое влияние.

Возьмем другой пример — описание в прессе «движения», которое называется по имени своего создателя — «Эрхардовские семинарские тренировки».

Все члены «семинаров» подписали инструкции — никому о «тренировках» не сообщать. Гэвин Лит-

таур, бывший член одного из многочисленных отделений этой организации, рассказал:

«В большом зале модного отеля собралось около трехсот человек. Тут же, почти мгновенно, на них обрушили оскорбления. Несколько человек бросали в собравшихся камни, оскорбляли...

При этом строжайшая дисциплина, запрещено выйти в туалет, гипнотическое давление от тех, кто уже «пришел к богу»,— все это последовательно ведет к тому, что новички «теряют себя»: некоторые даже плачут, кто-то падает в обморок. Одна женщина все время говорила: «Я должна уйти — меня сейчас стошнит». «Тренер» не разрешил ей уйти, только сказал: «Хочешь — делай это здесь». И ее вырвало...»

Смысл этой процедуры в том, чтобы довести людей до состояния, когда все их обычные представления опрокидываются. В этот момент должно наступить якобы определенное «прозрение». Ибо возможности сознания, памяти, «умственные записи», как говорит Эрхард, мешают людям воспринимать правду о самих себе, об окружающих, о жизни.

Несколько лет назад, когда Эрхард занимался продажей подержанных автомобилей и звался Джек Розенберг, он увлекся жизнью Вернера Гейзенберга. Гейзенберг, лауреат Нобелевской премии 1932 г. за выдающиеся физические открытия (труды по квантовой механике, единой теории поля), в своих попытках философских обобщений был сторонником учения, которое называется «энергетизм». Он утверждал, что не материя, а энергия есть основа всего существующего.

Второй и важнейшей фигурой, которой увлекся Розенберг, был Людвиг Эрхард, недавно умерший бывший председатель Христианско-демократического союза, бывший федеральный канцлер ФРГ. Политически-религиозное влияние от Л. Эрхарда и философское объективно-идеалистическое от В. Гейзенберга слились у Розенберга. Около десяти лет назад он бросил семью, переехал в Калифорнию, некоторое время торговал энциклопедиями, затем переменил фамилию на Эрхард и начал создавать

концепцию, а затем «культуру» своего имени. Сейчас он один из богачей Америки.

«Эрхард слишком дорого продает свои соображения и слишком часто пишет глупости,— заключает журналист.— Но если вы способны к отбору «путного», а также если у вас устойчивая психика, болезненные эффекты быстро пройдут и можно кое-что почерпнуть» [9].

Лежащий на поверхности прием создания имиджа — разжигание любопытства за счет недоговоренности. Частым в популяризации является также подача лидера «течения» как обладателя некой истины. Часто предлагается образ твердой организации, которая способна читателю, слушателю, зрителю помочь преодолеть сомнения и одиночество; нередко в явной или неявной форме средства массовой коммуникации обещают оптимальную модель поведения в тех или иных стрессовых ситуациях (при условии усвоения описанного «учения»). Само оно и массовая информация о нем при частой их очевидной конфронтации выносят на первый план легко усматриваемый, даже когда он закамуфлирован журналистскими рассуждениями, некий ударный сюжет. Сюжет может быть выражен в негативной форме (запугивание скорым «концом света», подчеркивание всепроникающего влияния дьявола и т. д.). Част и «позитив» — призыв к созданию подлинной «мировой семьи», лозунги «морального обновления», «самореализации личности» [10] и т. п.

Главная приманка «семинаров Эрхарда» — и «в оригинале», и в переложении средствами массовой коммуникации (в последнем случае в чуть иронической и слегка критической форме) информация о возможности достичь с помощью «тренировок» такого индивидуального состояния, при котором вы (читатель, зритель, слушатель) становитесь мощным социально-активным борцом против социальной несправедливости, нищеты, голода в мире и т. п. От лица тех или иных «антидогматических» «религий Нового века» обещаются: мистическая трансформация личности («просветление» и т. п.); предоставление возможности овладеть «тайным сакральным учением»; научение «единственно»

верной ориентации в мировой системе «добра и зла»; овладение «космическим сознанием» (или «психической энергией» космоса); космическая спиритуальная эволюция... Эти и подобные сюжеты-приманки в той или иной совокупности, в различной интерпретации и с разнообразными конфессиональными чертами присутствуют во всех многочисленных нетрадиционных религиозных движениях и отраженным светом воспроизводятся средствами массовой коммуникации [11].

Создание имиджа, который уравновешенному благополучному человеку кажется заведомо негативным, также может быть приманкой для людей с неустойчивой психикой и для «неблагополучного» контингента (кстати сказать, основного для внеконфессиональных религий). Расшифровка воздействия «негативного имиджа» на определенную часть населения особенно характерна для неомистики. Приведем в качестве примера один из критических и вместе с тем своеобразно рекламных текстов.

«...Вы можете увидеть «муни» продающими цветы и сладости в подземных переходах, около лавочек, на углах улиц, у магазинов... На многих автобусных остановках и железнодорожних станциях вы можете встретить этих веселых юношей и девушек. Зачастую они приглашают покупателей к себе в гости. Однако никто из них никогда и ни за что вам не скажет, что они последователи Сан Мианг Муна...»

Давид В., бывший «муни», рассказал: «Сначала была совершенно случайная встреча с человеком, который по виду мог сойти за студента. Затем — приглашение вместе пообедать. Наконец — приглашение посетить его ранчо».

Давид и его друг приехали провести каникулы в Сан-Франциско, ждали в аэропорту получения багажа, с удовольствием думая о возможности побывать в деревне.

«Нам в голову не приходило, что здесь возможна какая-то опасность. Как только мы попали на ранчо, примерно в ста милях от Сан-Франциско, наш хозяин сказал, что очень занят лекциями, организацией каких-то дел. Мы были гостями и слушали:

все было разумно, немного в стиле хиппи, но мы не видели в этом вреда. Дружеские чувства хозяина к нам, еще нескольких молодых людей и девушек, которые находились здесь, не только были очевидны, но и становились все сильнее. На второй день произошло все-таки удивительное: каждый раз, когда я что-то произносил, все аплодировали, говорили, какой я умный, одаренный, отличный человек, посылали мне самые приятные записки, сладости. Сколько помню, я не произносил ничего особенного. И никак особенно тоже не говорил. Но конечно, после такого приема я становился все более откровенным. Наконец, я рассказал им о своей жизни в таких подробностях, какие не открывал даже родителям, даже друзьям. Эти незнакомые в сущности люди полностью меня раскрыли...»

Эта техника обработки человеческого сознания называется «бомбардировка любовью». По результативности это воздействие на человека является более быстрым и эффективным, считает профессор Маргарет Сингер, «чем даже удары палкой по голове и пытка».

Позднее, став «муни», Давид, по его словам, сам участвовал в «бомбардировке любовью», говорил приятные вещи, дарил небольшие, милые подарки, «стимулировал» новичков, рассказывал нечто свое личное, интимное, улыбался, шутил...

«Действительно, была составлена программа лекций, времени было в обрез, его вообще не оставалось, чтобы обдумать, почему, собственно, все здесь собрались, для чего?

Мне не давали ни минуты остаться одному. Но все вроде очень неназойливо, по-дружески.

...Не знаю, как передать. Оглядываясь назад, не могу сейчас понять, не могу вспомнить... мы о чем-то все разговаривали. Я только помню — чувствовал, что вязну все глубже... Эти странные люди — ласковые, веселые... но почему-то находились все время рядом. Я чувствовал на себе не только внимание, не просто... а как бы какое-то... давление. Ласковое, веселое, но оно было... Точно было! Кажется, поднимись, уходи! Но, собственно, почему? Что здесь такое? Обсуждения, обеды, ужины,

завтраки вместе, какие-то мелкие совместные дела — все идет так быстро!»

После того как Давид пробыл на вилле несколько недель, он впервые услышал имя Мун. «Меня стали вводить в это учение. Вводили быстро... Спать почти не давали. «Муни» верят, что сон — очень опасен. Духи сна — агенты сатаны. Можно «отключаться» на несколько минут, тогда духи сна не успевают овладеть психикой полностью. Общая продолжительность «отключений» не должна, однако, быть больше трех часов в сутки. Психика все время находилась как бы между сном и явью.

Другой способ воздействия на психику — еда. Ее кто-то готовил очень вкусно. Но она была предельно однообразна. Кондитерские изделия, каши, картошка — одни крахмалы. Крахмалы и бессонница подавляли способность логически мыслить. Стирали память. Остальное довершала каждодневная деятельность. С раннего утра до ночи я бегал по улицам Сан-Франциско и завлекал людей в ранчо. (Он использовал, кстати, ту же технику, которая была применена к нему самому.)

Мне было трудно сосредоточиться, так как я был физически и психически на грани обморока, но я был прекрасным агитатором... За это время я привел четырех людей, которые стали «муни»...» [12].

Казалось бы, очевидное критическое описание казарменного типа «организации», где 18 часов работы на Муна, жизнь на фоне систематического недосыпания и в обстановке «промывания мозгов» с недопущением последовательного мышления, идет явно и только в ущерб вербовке сторонников этого учения. В каком-то смысле это так. Однако исключительность явления, связанная с тем, что о нем широковещательно сообщено, оказывается фактором более весомым для проталкивания положительной оценки этого явления, чем то, ка́к о нем сообщается.

Впрочем, более всего здесь «учения» помогают сами себе. Как «Церковь унификации» Муна, так и менее мощные, но типологически ей подобные внеконфессиональные религии, пропагандируя себя по каналам массовой коммуникации, адресуются определенному контингенту — людям, так или иначе

выбитым из привычной жизненной колеи (недоучившиеся студенты, неприкаянные хиппи, обиженные дети, бродяги, хронические алкоголики и наркоманы, потерявшие надежду избавиться от своих пороков). Зачастую это люди, попавшие в экстремальные жизненные ситуации или ощущающие себя в таковой. Внутренняя готовность прийти под «сильную руку» Отца (Матери) ради «святого» дела у этих людей больше, чем у других.

За мнимой идеологической «нейтральностью» нетрадиционных культов стоит, как правило, консерватизм и антикоммунизм. Взять ту же «Церковь унификации». Балаганные, опереточные ритуалы мунитов не могут скрыть чисто служебную, порой просто полицейскую функцию, которую выполняет их организация. Установлены ее связи с ЦРУ (и дотации, которые она получает от него) и южнокорейской разведкой, прямые задания которых она выполняет. Помимо пропагандистских целей ЦРУ использует «Церковь унификации» для прямого шпионажа и даже диверсий. Сам Мун прямо заявляет, что его важнейшая цель — спасти планету от безбожных учений, и прежде всего от коммунизма. Отметим также, что Мун и его приближенные являются собственниками ряда крупных предприятий в США, Японии, Южной Корее, Латинской Америке.

Важно отметить, что общий социально-психологический климат американской жизни способствует росту религиозных и мистических экспериментов. США — до сих пор страна практически всеобщей (по некоторым данным, это относится к 94% населения) веры в бога. Вплоть до настоящего времени американец-атеист — нечто для общественного сознания непривычное и подозрительное. Хотя, как декларируется, религия — «личное дело каждого» и никто не имеет права навязывать религию другому, каждый «нормальный» американец обязательно должен принадлежать к какой-нибудь религии. Секуляризационные процессы идут в США не столько за счет ухода людей от церквей, разрыва с религией, сколько за счет переосмысления и «размывания» (и в официальных церковных доктринах,

и в сознании массы верующих) системы традиционных догматических религиозных норм [13].

«Архаичный» догматизм подтачивается, и на его место приходит экзотический «культ» как «антидогматизм». Одна из закономерностей развития «поп-культуры», как уже отмечалось,— постоянное увеличение силы и широты воздействия на эмоции. Чем сильнее действие на эмоции, тем, при прочих равных условиях, больше и почитателей. Заимствование идей индуизма, брахманизма, буддизма, даосизма и каббалы дало возможность не просто подействовать на человеческие чувства, но, так сказать, распять человеческие чувства на кресте времени и пространства. Мы имеем в виду то, что, когда в «поп-культуру» (в нашем случае квазирелигиозную и оккультную «поп-культуру») вводятся элементы религий Древней Индии, Иудеи, Китая, Японии, этот симбиоз завоевывает массовое сознание не чем иным, как экзотикой «дальних стран» (ее иногда называют экзотикой пространства). То, что она же является экзотикой древности, для обыденного сознания европейца или американца, как правило, менее важно. Духовные ценности Японии, Индии, Иудеи и т.п. на уровне обыденного сознания «автоматически» предстают древними. Для массового сознания удаленность культур во времени входит в ощущение удаленности в пространстве. Когда же обращаются к духовным ценностям американским и европейским, на массовое сознание производит впечатление экзотика не столько пространства, сколько далекого прошлого времени, скажем очарование европейского средневековья, колониальной Америки...

Если определенное направление оккультизма выходит из моды, оно пытается вернуть и усилить свое влияние, обращаясь то к экзотике времени, то к экзотике пространства (собственно, происходит то же, что и в моде на одежду, где по мере роста усталости публики от элементов экзотики дальних стран модельеры усиливают «обаяние времен» и наоборот).

Гуру, свами, йоги, бхагаваны, махараджи, как и те эмоционально-психологические состояния,

которые эти лидеры не только обещают, но и действительно в какой-то степени «дают» новообращенным (транс, экстаз, медитация и тому подобные «просветления», «пробуждения» и «ви́дения»), не случайно стали ходким товаром на рынке массовой неорелигиозной культуры. Рабская жизнь, в которую втягивают «движения», представляется массе последователей «культа» не только терпимой, но и единственно возможной, потому что в отличие от ставших формальными для многих американцев догм традиционных религий «новые» предлагают включение человека в реальное «святое дело» в его будоражащей воображение, непривычной экзотической «оболочке» (хотя речь, как и в официальных религиях, в конечном счете идет о том же «спасении мира» и — параллельно — о «спасении» данного индивида). Влияние «новизны» (феномен «поп-культуры») таково, что на этой волне, например, в самом склонном к экзотике американском штате Калифорния при введении Джерри Брауна в должность губернатора штата звучали восточные религиозные песнопения, на пресс-конференциях губернатор сидел в «позе лотоса». Провозглашая программу своей деятельности на посту главы штата, Браун солидаризировался с известной установкой нетрадиционных религий, и в частности внеконфессионального движения «За развитие человеческих возможностей», заявив, что одной из его, как губернатора, целей является помощь согражданам в достижении ими большего самопознания.

Движение «За развитие человеческих возможностей» является одним из наиболее представительных среди «религий Нового века» 80-х годов. К нему так или иначе, по близости или по противоположности, имеют отношение все современные «пути» и «учения». Все они утверждают, что протестуют против капиталистической действительности, а точнее (и чаще всего), против обезличивающих ее факторов. Движение представляет собой пассивный протест, на деле весьма терпимый к основам буржуазной реальности. Массовую аудиторию он устраивает в той мере, в какой участники движения считают его «антидогматическим».

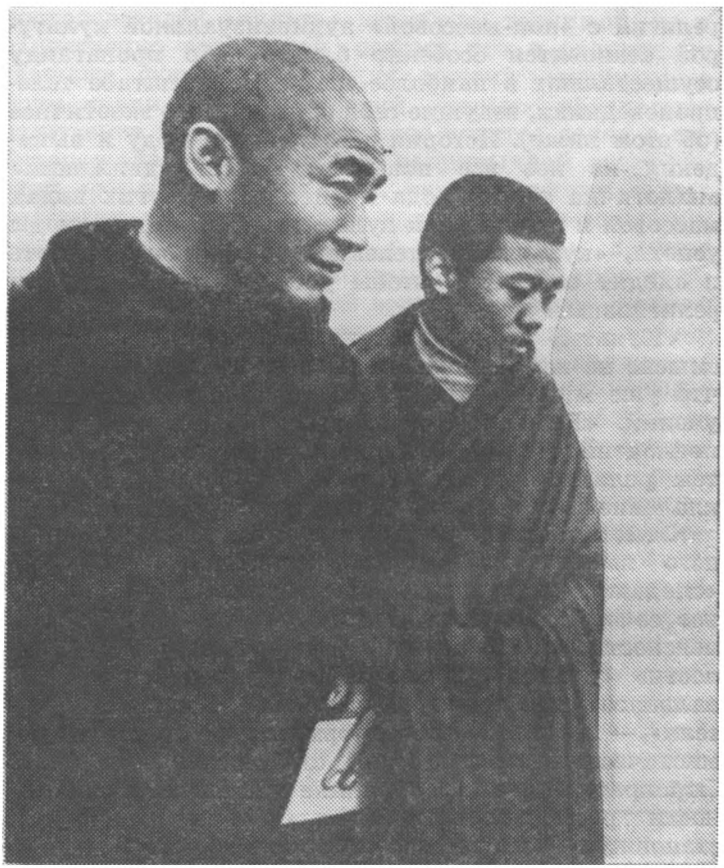
«Антидогматическая» борьба, а по существу приятие новых для данного региона, относительно и «пока» непривычных догм в добавление к традиционным поддерживается регулярными радио- и телепрограммами о новых нетрадиционных верованиях, которые собирают многомиллионную аудиторию. В этом аспекте аналогия нетрадиционных религий с «поп-массовой» аудиовизуальной культурой становится особенно близка, ибо пропаганду осуществляют в наиболее широком масштабе телепроповедники, ведущие себя один другого экзотичнее (об этом ниже). История вхождения в моду и выпадения из нее все новых и новых «движений» аналогична такого рода процессам в других видах массовой и популярной культуры. Пережив периоды успеха, «культы» постепенно теряют популярность и сходят со сцены, чтобы уступить место другим религиозным иллюзиям.

«Культы» Муна, Эрхарда или Раджнеша в этом смысле не несут ничего нового по сравнению с тем, что уже многократно имело место в истории вероучений. «Религии Нового века» стары, как старо поклонение человека сверхъестественному. Вместе с тем религиозный культ в чем-то напоминает поклонение современной эстрадной или кинозвезде.

Отметим интересную деталь: по мере постепенного выхода из «моды» «учения» своеобразно «сползают» на уровень «маскульта». Первоначальное сочетание «чуда», «загадочности», скрытности, неясности, скандальности, «необычности» и «гуманности» «учения», яркой индивидуальности и небанального поведения культового лидера, «учителя»,— все постепенно формализуется, структура мистической организации становится все более бюрократизированной, влияние и масштабы деятельности расширяются, «тайны» одна за другой становятся — посредством каналов массовой информации — достоянием масс людей — словом, «поп-мистический» «айсберг» постепенно «выходит на поверхность» и обретает все более очевидные формы массовой культуры.

Средства массовой информации рассматривают как курьез (но только ли это курьез?) распростране-

ние — параллельно «мунизму» — веяния, назвавшего себя «мунением». Последователи этого «течения» исходят из звукового сходства фамилии Мун с английским словом «мун», означающим «Луна».



Суть «муни» номер два состоит в том, что в дискотеках, где организаторы и посетители особо чувствительны к моде, во время танцев, для которых — сейчас будет понятно почему — специально выбирается зал с большими балконами,

в самый захватывающий момент танцоры выскакивают на балкон, поворачиваются спиной к Луне — для «мунения» избирается только ясная лунная ночь — и показывают Луне... голый зад. Иногда одновременно над балконом поднимается,



Рис. 13 и 14. «Доверенные» люди Бхагавана Раджнеша и их молодые «ученики». «Трансцендентная медитация» вводит — на уровне подсознания — в состояние якобы «сверхвидения», выключает сознание

как пишут западные наблюдатели, до пятидесяти задов[14].

Это не хулиганство, это — протест, утверждает А. Блекфорд — английский исследователь описанной массовой моды, распространенной прежде всего среди американской молодежи [15].

Обратим внимание на то, что при всей непохожести «муни», оголяющих зад, на «муни» — последователей Муна, медитирующих, недоедающих, недосыпающих, по 20 часов продающих конфеты и цветы, оба течения — без какой-либо связи друг с другом — «предлагают» способ «вырваться» из буржуазного общества.

В этой связи стало модным понятие агонии. Настроение агонии пронизало поры современного буржуазного общества, соответственно его идеологию и культуру, частью которых является религия. Это настроение (ощущение) проявляется во множестве даже и далеких друг от друга сфер духовного производства, формируя современный способ манипуляции массовым сознанием при посредстве беспрецедентной для капитализма игры в агонию.

Возьмем ли мы современное, все более бурное распространение астрологии, обратим ли внимание на рост веры в колдовство и в сатану, зафиксируем ли заметное расширение опытов с наркотиками, с состоянием экстаза, вглядимся ли мы в характер «Иисус-революции» с ее увлечением «магическими» состояниями «нисхождения святого духа», примем ли на себя труд проанализировать специфику нынешних американских ультрафундаменталистских организаций и сект, исследуем ли особенности восточных культов, которые становятся в США все более влиятельными, наконец, рассмотрим ли околонаучный оккультизм, занимающийся неопознанными летающими объектами, телепатией, телекинезом, спиритуализмом, церковь сциентологии,— мы увидим, что все ждут апокалипсиса, исходят из него, более того из уже наступающей социальной агонии.

При этом ложные антиномии типа «рациональное — надрациональное», «сциентизм — антисциентизм» в «антидогматических» «новых религиях»

играют роль «диалектических противоречий», якобы олицетворяя глубинные причины обесчеловечения и умирания жизни (одна сторона антиномии) и «борьбу» с ними (другая ее сторона). В центре всех «антиномий» кристаллизуется псевдоконфронтация, все чаще объявляемая «всеобъемлющей»: «агония» (социальная, групповая, индивидуальная) или «спасение». В рамках этой «альтернативы» и идет варьирование достаточно старых религиозных, квазирелигиозных и мистических форм и новых, подсказанных современным научно-техническим прогрессом содержаний, новых форм и старых содержаний.

Так, в 1984—1985 гг. в США стало популярным хождение по горящим угольям. В течение многих столетий в Древней Индии, в Древней Греции и на островах Фиджи огнехождение считалось проявлением в человеке божественной силы. Двадцатишестилетний Тони Роббинс доводит публику своими речами и, видимо, гипнозом до состояния, в котором слушатели вслед за Роббинсом, взявшись за руки, босиком переходят чуть притухший костер. Ход проповеди Роббинса прост: человек может «спастись» даже в огне агонии; если человек способен идти босым практически по огню, ужели он не «спасется»?!

Подобные «организации» размножаются. В «организации» Роббинса и в аналогичных сектах «перешли огонь» десятки тысяч американцев. Секта Роббинса считается самой респектабельной. Результаты «огнехождения» изучаются биохимиками. Вся эта «кампания» широко рекламируется средствами массовой информации под шапкой «Революция сознания» («Майнд революшн») [16].

Другой способ бегства от «агонии» во «спасение»: в 1984 г. в США стали популярными опыты с участием американского апостола «новой науки» (опять-таки «революционной») Ури Геллера, в сущности иллюзиониста, который якобы силой взгляда гнул металлические предметы. «Клиентам» предлагается мировоззрение, аналогичное мировоззрению «бесстрашных ног», как назвали в Америке Тони Роббинса. Вот его логика: можешь взглядом

гнуть металл — во всяком случае сможешь добиться жизненного успеха, ты всемогущ!

Эти и подобные оккультные рецепты, как стать хозяином жизни и тем самым — вот главное! — как «спастись» посреди «агонии», отвечают специфическому комплексу неполноценности, характерному для психологии маргинала.

Внешнее «онаучивание» является следующей чертой «поп-культурной» оккультности. Развиваясь параллельно развертыванию научно-технической революции, оно привело к развитию целой отрасли своеобразной оккультно-научной «поп-культуры» (сами наименования течений говорят об их производности от НТР: «сциентология», «культ летающих тарелок», «черные ящики»).

Основным в этой разновидности «поп-мистики» является смесь науки и мистики — сциентология (от латинского scienta — наука) — доктрина, созданная американским писателем-фантастом Л. Р. Хаббардом в 1960-х годах. Разум Хаббард уподобляет компьютеру, который работает точно и способен великолепно решать поступающие извне задачи. Однако в его деятельность вмешивается якобы «реактивный разум» (своего рода аналог фрейдовского «подсознания»). В периоды бессознательного состояния или сильного эмоционального возбуждения анализ не может идти правильно и начинает действовать «реактивный разум». Это, по Хаббарду, ведет к искажению жизненного опыта. «Реактивный разум» — своеобразный «враг» человека — генерирует индивидуальный негативный опыт в виде так называемых энграмм (термин Хаббарда), ответственных не только за неврозы и психозы человечества, но и, как полагают наиболее рьяные сторонники сциентологии, за заболевания людей раком. В соответствии с «теорией» энграмм Хаббард разработал терапию, конечной целью которой является создание расы совершенно освобожденных от энграмм людей. Эти индивиды по своим физическим и умственным данным будут якобы стоять выше нынешних настолько, насколько гомо сапиенс выше неандертальца[17].

«Увенчала» данную «теорию» идея прибора

«Е-метра» (электропсихометра для удаления энграмм). В целом концепцию и прибор (ладно бы небольшая группа последователей Хаббарда, а то тысячи и тысячи его поклонников) расценивают как веху в истории человечества, сравнимую разве что с открытием огня или изобретением колеса. Широкая аудитория была заинтригована весьма наукообразной «теорией» изгнания энграмм. Хаббард еще более «разогрел» публику практическими попытками создания человека «новой расы» — без энграмм. В начале 1961 г. в Сан-Франциско Хаббард пытался создать «человека новой расы», осуществляя эксперименты над неким Роном Хаузом. Попытка не дала результата. Тем не менее «взрыхленная» средствами массовой информации публика с восторгом приняла идею «Е-метра». Специалисты узнали в нем прибор... для измерения кожной гальванической реакции.

Сейчас сциентология превратилась в псевдорелигию. Околонаучные и околорелигиозные идеи сплетены здесь в сциентологическую религиозную «философию»: во Вселенной существуют, по этой модной у масс обывателей «идее», три великих «действователя» — Иегова, Сатана и Люцифер. В своем единстве они образуют «суперкосмическую целостность», именуемую богом. Человеческая жизнь производна от результатов состязания этих трех «гроссмейстеров». Люди — пешки в их игре, но пешки, могущие выбирать сторону, на которой играть. При этом не имеет значения, играть ли на стороне Сатаны и Люцифера или Иеговы, ибо ни один из них не «лучше» другого: одна сторона вселенского процесса черная, другая — белая, обе необходимы. Единственный «подлинный грех», истинное падение — это не суметь занять твердую позицию («белую» или «черную») и стать «серым» — сторонником компромиссов и нерешительности.

Причем с точки зрения этого косморелигиозного «поп-культурного» месива в настоящее время миром правят «серые»: президенты, премьер-министры, папа римский и т.п. Героем «белой» стороны объявляется Христос, «черной» — Гитлер. Если вы

находите, заявляют сциентологи, что кто-либо из современных либерально-буржуазных глав правительств предпочтительнее Гитлера, то либо вы сами из «серых», либо не уловили самого главного — того, что Иегова и Люцифер действуют не один против другого, а рука об руку с целью уничтожить «серых». Популяризируемая по каналам массовой информации сциентология получает сотни тысяч «сочувствующих» — поистине массовую аудиторию.

Еще большую рекламу получил в популярной культуре культ «пришельцев из космоса». Результаты опросов населения высокоразвитых капиталистических стран (проводившиеся неоднократно) показали, что в течение двух последних десятилетий десятки тысяч людей уверились, что сами видели «летающие тарелки», предполагаемые корабли пришельцев. Многие утверждают, что имели даже личные контакты с инопланетянами. Как и в случае со сциентологией, здесь мы имеем дело с новой разновидностью популярной культуры. Она представляет собой не только содержание прессы, кино, радио- и телепередач, но и стиль поведения, разнообразные общественные организации.

Вся «современная» «поп-мистика» — это в сущности отражение, причем неадекватное, НТР в популярной культуре. Причем это отражение получает свое организационное оформление. Возникает множество организаций, закрепляющих и транслирующих мистические представления и верования.

Примером такого рода организации является «Общество Этериуса». Общество насчитывает десятки тысяч членов во многих капиталистических странах и имеет свой тщательно разработанный и ставший популярным ритуал, приспособленный к образам космического века.

В отличие от сциентологии здесь Вселенная предстает полем битвы между непримиримыми силами Добра и Зла, олицетворенными обитателями окружающих Землю планет (кроме Меркурия, все же «лишенного» жизни). Этериус (пришелец с Венеры, симпатизирующий жителям Земли, хотя они считаются отставшими в духовном развитии от обитателей других планет) — своеобразный шеф

Земли. Задача Этериуса (и соответственно общества его имени, организованного неким Дж. Кингом, который мартовским утром 1954 г. впервые «внутренним слухом» «постиг» голос Этериуса) состоит в пробуждении землян к осознанию их ответственности перед Вселенной и необходимости осуществить «духовный скачок», который повысит интеллектуальный потенциал землян, «продвинет» земную цивилизацию в ряд Добра и противопоставит ее (пока беззащитную) силам космического Зла. «Общество Этериуса» выпускает газету «Голос космоса», в которой пропагандирует «космическое евангелие» — своеобразное астрологическое толкование библейских канонов (в одном из выпусков газеты сообщалось, например, что в догмате непорочного зачатия нет ничего сверхъестественного, ибо таким образом родились на Венере Христос, Будда, Кришна — «космические» наставники человечества). Характерным для этого типа «поп-мистики» является сочетание идеи спасения души и планетарного спиритизма (якобы души умерших находятся на других планетах или в иных галактиках) с языком, полным понятий астрономии, математики и космической механики.

Не менее ярко «отблески» научно-технической революции обнаружились в доктрине так называемых «черных ящиков». В электронике и связанных с нею областях знания этим термином принято обозначать системы, внутренняя структура которых неизвестна. Единственное, что можно сказать о такой системе, это то, что она работает, однако механизм ее действия остается в тайне. Сторонники «учения» о «черных ящиках» относятся к аппаратуре как к чему-то способному на чудеса (это сближает данное течение со сциентологией). В качестве «черных ящиков» «массовая культура» предлагает широким аудиториям «динамайзер» Альберта Абрамса, «аккумулятор космического оргона» Вильгельма Рейха — аппараты, якобы синтезирующие в себе некий богоподобный духовный процесс.

Мы назвали только некоторые направления популярной мистики, прямо производные от деформации научно-технической революции в условиях

общего кризиса капитализма. «Восточномистическое» направление, казалось бы противоположное европоцентристскому «оккультно-научному» движению, развивается между тем на той же основе.

Постулируемая множеством «культов» «мирная революция Духа» призвана «наводить мосты» между Западом и Востоком и между научным и «интуитивным» принципами бытия и познания. Она опирается на специфическую «теорию познания», в рамках которой человек путем «определенной психотехники» эволюционирует от низшего уровня познания и самопознания, называемого в йоге «инстинктивно-моторным», к высшему — «полному», или «совершенному». На этом последнем этапе индивид будто бы становится «бессмертным в пределах Солнечной системы».

Псевдовосточная «поп-мистика» разрабатывает и свою «теорию познания». Примером может служить широко распространенный в США так называемый субудизм (название течению дано прессой по имени его создателя — индонезийского монаха Пака Субу). Центральной мыслью субудизма является идея особой психической практики («латихан»), существо которой состоит в превращении человека в пассивно «принимающего в себя» метафизические силы Вселенной. «Латихан» начинается с длительной молчаливой медитации, ряд последовательных этапов которой якобы приводит человека постепенно, путем наращивания интеллектуальной силы ко «всесознанию». Субудизм взывает к интеллекту, который ищет выхода из тупиков окружающего бытия. Субудизм полагает, что в этих тупиках повинна научно-техническая революция в тех или иных своих проявлениях. «Клиентура» этой разновидности «поп-мистики» — люди «разочарованные» и довольно часто имеющие хорошее образование.

Параллельные направления псевдовосточной «поп-мистики» ориентированы на еще более широкую, но менее образованную аудиторию. Таковы, в частности, группы последователей культа Кришны. В отличие от субудизма, это течение «поп-мистики» объявляет разум в принципе бессильным перед бытием. Характерным для «кришнаизма» является

воспроизведение механизма заклинания, мантры с многократным повторением определенной фразы или восклицания, влекущими за собой самогипноз.

Идеи современной «поп-мистики» распространяются той частью культурной индустрии, которая специализируется на формировании верований, производных от реакции массового сознания на НТР. Например, журнал «Гэндэльф Гардиэн», являющийся в числе многих органом-проповедником «поп-мистики», пропагандирует себя как «крик нового поколения, ищущего альтернативу разрушительным силам современного мира». Для журнала характерен мнимонаучный оптимизм, и в этом смысле он является рупором целого направления «поп-мистики», которое мы рассмотрели, причем одним из самых громких. Он постоянно сообщает о том, что мир будет спасен благодаря тем или иным оккультным явлениям: то приобщению людей к «космическому оргону», то ко всеобщему оргиастическому эксперименту, то в результате нового пришествия Христа на космическом корабле или в итоге эволюции человеческого разума при посредстве сциентологической терапии.

Оккультно-религиозные движения дополнились нарастающей популярностью астрологии. Как и рассмотренные выше разновидности оккультной «поп-мистики», астрологическая мистика наиболее глубокие корни имеет в Америке XVIII в., но явный импульс к развитию современных форм получила в XX в. В 10—20-х годах некая Евангелина Адамс стала выпускать в Америке книгу за книгой по астрологии. В 1930 г. она провела по национальному радио астрологическое шоу — первое в истории страны, а к концу 30-х годов утвердила постоянную астрологическую рубрику и гороскопы в ряде американских газет. XVIII век пришел в гости к XX в. и — остался. Более того, количество суеверий возросло. Это стало очевидным после второй мировой войны: мода на «поп-оккультизм» начала расти с удивительной быстротой. Книги по астрологии стали регулярно входить в число наиболее читаемых массовой аудиторией. Увеличению их тиража способствовал ажиотаж вокруг «неопознан-

ных летающих объектов». К нему приплюсовались «гипнотические возвраты к прошлой жизни», «сатанинские богослужения» и трансцендентная медитация.

В конце 70-х годов ряд западных исследователей считали, что пик развития «поп-оккультизма» и «поп-религии» остался позади. Они якобы слились в огромной, многообразной молодежной контркультуре, и вся эта контркультура в целом, кипящая, как лава, затопив Париж, Беркли, Токио, отхлынула, улеглась, обуглилась и наконец остыла. Однако сейчас, в середине 80-х годов, ясно, что «спад» оккультно-религиозного «бума» был кажущимся, был, да и то не всегда, непоследовательным, чисто внешним «отказом» от недавнего прошлого. Отказ этот, идущий «на поверхности», по глубинной своей сути есть внутреннее наслаивание «нынешнего» на «прошлое». Современные оккультно-религиозные течения определенным образом учитывают новейшие научные достижения, вплетая их в контекст своего учения. Причем происходит поляризация этих течений по отношению к НТР.

Оккультизм включает в себя два направления: оптимистическое и предрекающее гибель всему живому. Аналогично этому современные оккультно-квазирелигиозные течения имеют, с одной стороны, оптимистические варианты (сциентология, культы «летающих тарелок», «черного ящика»), а с другой стороны, направления, пугающие перспективами всеобщей гибели, которая явится якобы следствием НТР.

О популярности этих теорий свидетельствует то, что среди их последователей мы находим крупных деятелей науки, литературы и искусства США. Так, покровителями апокалиптического направления стали: из известных «поп-музыкантов» — Джордж Харрисон и Поль Маккартни, а также Боб Дилан и Джон Мак-Гирр, затем Ален Гинзберг — поэт, сыгравший определяющую роль в распространении в стране восточного оккультизма, востоковед Аллан Уоттс, писатель Джером Сэлинджер, на авторитет которого опираются американские поклонники дзен-буддизма. Существует апокалиптическое по своим

установкам общество, члены которого время от времени якобы «вступают в контакты» с обитателями древней Атлантиды, душой этого общества является популярная в США актриса Жаклин Мюррей и т. д.

В современной буржуазной городской культуре теперь уже трудно найти не массовые и не популярные явления. Предметом массового внимания не стало лишь то небольшое число явлений, до которого средства информации еще не успели или пока не могут «дотянуться»: некоторая сверхсекретная информация, малоинтересные, рутинные и, наоборот, еще невышедшие на поверхность, сугубо предварительные исследования и т. п. За этим исключением, все явления, которые хоть в какой-то мере можно отнести к разряду нерядовых, пройдя механизм популяризации, предлагаются в настоящее время массовому потребителю.

Популярные мистические течения, которые были нами рассмотрены,— предмет широчайшей моды. Например, современные поклонники апокрифической чаши с «кровью Христа, истекшей из него на Голгофе» — «чаши Грааля» — собираются десятками тысяч для проведения магических праздников. Подобные события широко освещаются в прессе, транслируются по радио, снимаются кинооператорами, телевидением и вербуют новых сторонников и противников, так или иначе неравнодушных к ним людей.

«Поп-оккультизм» и квазирелигии 80-х годов концентрируются вокруг некоторых своих излюбленных «проблем». Прежде всего изо всех сил подогревается интерес к таинственным явлениям прошлой и настоящей истории человечества. Сюда входят теории и явления, которые подвергаются массовым сознанием сомнению: чудище Лох-Несса, Бермудский треугольник, погибшие континенты. Подобные «факты» не укладываются в принятые научные представления и (или) противоречат им. Вместе с тем они являются предметом массового интереса. Диапазон этой «поп-массовой» культуры соответственно простирается от «неопознанных летающих объектов» и древних астронавтов до якобы суще-

ствующих связей между современной физикой и восточным мистицизмом. Сюда же относятся квазирелигиозные идеи, касающиеся проблем здоровья, медицины, человеческого общения и ритуалов, которые связывают личность с «космической гармонией».

В фокусе внимания оккультно-квазирелигиозной «поп-культуры» находятся так называемые «пси-явления». Это — область, исследуемая экспериментальной парапсихологией, включая экстрасенсорное восприятие, психокинез и явления «выживания» (т.е. якобы существующие возможности жизни после смерти). «Экстрасенсомоторика» описывает явления, находящиеся вне обычных человеческих чувственных и мускульных процессов. Основное ядро составляют психотехнические методы воздействия на личность. Эти псевдометоды объединяет задача достичь определенного духовного состояния — наилучшего понимания самого себя и других людей. Здесь представлены и попытки изменения состояния сознания посредством биополевого воздействия, и сциентология.

Подходы к индивиду в этом комплексе разновидностей оккультных течений, как групповые, так и индивидуальные, часто представляют собой систематическое обучение под руководством «тренера» или гуру с использованием тибетского «тайноведения», йоги, дзена и суфизма. Встречаются «школы», где для обучения и затем «промывания мозгов» используется латиноамериканский мистицизм. Так, широкую популярность в последнее время приобрела школа Карлоса Кастанеды, латиноамериканского журналиста, книги которого стали бестселлерами.

Характерным для «учений» этого типа является «трансперсональный» опыт — опыт, в рамках которого сознание обычного человека как бы стирается ластиком (вспомните «тренировки» на «Пути Эрхарда» или «Пути Муна»). Человек как бы изменяется изнутри. При этом якобы имеют место «вдохновение, энтузиазм, мессианизм, мистицизм».

Широко популяризируются оккультно-религиозные «дисциплины». Эти «дисциплины» основаны,

как утверждают их создатели, на развитии естественных или приобретенных психических способностей к магии (к контролю над естественными и оккультными силами), к астрологии, предсказаниям, прозрениям.

Степень «серьезности» будет очевидна, если вспомнить, что в 1555 г. Мишель де Нотрдам, более известный под именем Нострадамус, лейб-медик Карла IX, прославился как автор «Столетий». Это была поэма, написанная рифмованными четверостишиями — французскими катренами. Она содержала предсказания грядущих событий европейской истории. Предсказания эти не оправдались. Через 430 лет, сегодня, творения медика, который и сам относился к ним не вполне серьезно, стали предметом «поп-массовых» увлечений.

К той же группе оккультных «дисциплин» относится анализ человеческого характера с помощью гороскопов, френологии, а также «науки» о влиянии чисел на жизнь человека — нумерологии. Заметную роль в этой группе играет целительство посредством стимулирования той или иной веры.

В 80-х годах продолжают существовать оккультные псевдорелигии, организованное проведение — в мистических целях — поклонения богу, служения некоему кумиру (идолу), службы и празднества в честь естественных сил природы, богов язычества, героев мифологии. Здесь же — ведьмовство в его современном варианте, сатанизм, неоязычество. Нынешние «колдуны» обоего пола часто говорят о том, что являются духовными потомками доисторических культов плодородия земли, культов поклонения богиням-прародительницам.

Средства массовых коммуникаций популяризируют «системы» обучения при помощи квазирелигиозных и оккультных «методов познания», которые якобы позволяют личности овладеть знанием метафизики, ее истин и глубинных принципов. Сюда относятся теософия, антропософия, учение Розенкрейцеров, гностицизм и т. п.

Выделение названных направлений, разумеется, огрубляет действительную картину современных нетрадиционных религиозных течений, поскольку

приходится проводить довольно зыбкую, условную границу между теснейшим образом взаимосвязанными и переплетенными оккультизмом, европейскими религиозными культами, азиатскими религиозными философиями, молодежной контркультурой, психотерапией и т. д. Многие «массовые» оккультно-религиозные движения входят сразу в несколько направлений; но важно дать картину хотя бы в первом приближении, что позволяет выделить характеристики данного типа «поп-массовой» культуры.

Во-первых, любое из «направлений», о которых шла речь, открывается «историей». Схема развертывания того или иного «учения» такова: «история», в центре последней — «чудо», далее биография, изложенная с элементами загадочности. «Учения» и «движения» прибегают к явному манипулированию тайнами, загадками, чудесами: первоначальное «чудо» «включает» эмоции потребителей; эти эмоции подогреваются загадочностью биографии «свидетеля чуда» — будущего создателя доктрины. Наконец, сама доктрина получает яркую эмоциональную окраску, производную от «чуда» и загадки. Невозможность доказать что-либо из «происшедшего», нежелание что-либо доказывать иначе как авторскими эмоциями и риторическими назиданиями создают психологическую возможность для развертывания «учения», которое ставит себя вне рациональных доказательств.

Во-вторых, усиливается организационная жесткость и закрытость мистических движений. Квазирелигии «выходят на поверхность», фактически пытаясь привлечь массовое сознание (прежде всего молодежи) при помощи флера романтики (прием, известный в истории со времен возникновения некоторых религиозных орденов, тех или иных массонских лож, отдельных сект, желающих «уйти с поверхности» и вместе с тем привлечь в свои ряды). Закрытость, структурная жесткость ни в коей мере не являются признаками того, что «поп-религии» находятся под давлением общественного мнения, оттеснены на периферию общества. Напротив, симптоматичным является превращение их «основателей» из никому не известных бедняков во всем известных

«лучших людей Америки». Это происходит как на уровне «идола» каждой из «культур», так и на уровне ее организации. Став популярной личностью, Эдди Паттерсон, основательница «Христианской науки», возвела последнюю в ранг влиятельного религиозного движения более чем с тремя тысячами филиалов по всей Америке, обладающего мощным воздействием на средства массовой информации.

Отметим стремление каждого подобного движения повышать «уровень респектабельности». Эта тенденция развития изначально узких движений существовала всегда, но углубилась в настоящем. Примечательно, что со временем она становится масштабнее. Достаточно сравнить размах, число филиалов, общественный престиж и бюджет самых «респектабельных» оккультно-религиозных «поп-течений» начала XX в. (скажем, «Христианской науки») с аналогичными показателями «Церкви унификации».

Нельзя не отметить эклектичность всех этих «учений» и «движений». Они обычно создаются путем новых комбинаций из старых концепций (это, собственно, характерно и для популярной и массовой культур в целом, особенно для перехода «поп-культа» в «маскульт»). «Маскульту», который получается в конечном счете при инфляции идей популярного мистического течения, присуще эклектическое месиво из противоположных нравственно-этических положений.

Известный деятель течения «Новая мысль» Элиот Фокс произносил в 20-х годах XX в. проповеди со сцены, предназначенной для эстрадных концертов (в Карнеги-Холл), а также с трибун ипподрома. «Новый мыслитель» Норман Пиль, широко популярный несколькими десятилетиями позже (в 30—50-х годах), поразил Америку книгами проповедей, полными житейских историй, лихой желтой журналистики, афоризмов и анекдотов. Он же консультировался с психиатрами и начал выходить при помощи газет, радио и, наконец, телевидения с собственной психиатрически-журналистско-проповедническо-анекдотической смесью на ежене-

дельную аудиторию более чем в 30 миллионов человек.

Возможно, самым последним, наиболее популярным явился проповедник Роберт Шуллер из штата Айова, ученик Пиля. Его «служба» транслируется по телевидению непосредственно из церкви и представляет собой «коктейль» того же типа, что преподносил тридцати миллионам Пиль, но аудитория у Шуллера еще более многочисленна. Шуллер «обошел» Пиля; свое сочетание религии, мистики, оккультизма, психиатрии, притч и неприличностей Шуллер превратил в театрализованное действо. Он выступает как профессиональный актер. Шуллер демонстрирует свое «искусство» в еженедельной концертной радиопрограмме, которая передается по всей стране.

Аналогичную эклектику ценностей мы видим в том, как подают массовому потребителю свои доктрины многочисленные мистические группы. Сама абсурдность и эксцентричность доктрин и ритуалов «поп-мистических» групп является основой, с одной стороны, их дробления на еще меньшие группки, а с другой — интеграции различных групп: в их безбрежном эклектизме им ничего не стоит добавить к своим верованиям какие-то «соседние» догмы и доктрины.

Какими бы разными ни были (или не казались таковыми) «поп-мистические» группы в своих постулатах и доктринах, в своем стремлении завлечь аудиторию, в своих методах пропаганды они оказываются чрезвычайно близкими и едиными. «Кредо» одной из новейших (середина 80-х годов) групп достаточно типично: «Танцуйте все время, когда вы идете к богу».

Результаты развития такого все себе позволяющего эклектизма заставляют вспомнить, как Алиса в Зазеркалье воскликнула: «Очень близко к дальше ехать некуда!»

Воздействие, которое современная популярная мистика оказывает на сознание масс людей,— «бархатный диктат», как его назвал один из современных прогрессивных западных культурологов. Этот «диктат» изощрен: манипуляторам, держащим

в тисках духовного гнета десятки и сотни тысяч американцев, удается протащить в их сознание мысль и ощущение, что они «абсолютно свободны» [18].

При этом важно подчеркнуть «маскировочную» идеологическую роль «религий Нового века», которые скрывают от массового сознания подлинные, классовые причины явлений, разрушительно действующих на человеческие судьбы в современном западном мире. В этом смысле новизна «религий Нового века» была бы не нова уже для Лукреция, который около 20 веков назад сказал:

> Непонимание причин заставляет людей легковерно
> Верить в каких-то богов и приписывать власть им над миром.

Вот эта «вера» в «неформальных» богов и это «приписывание» есть основной мировоззренческий результат воздействия на общественное сознание в США «религий Нового века» в их «поп-культурных» вариантах.

Таким образом, в условиях ослабления роли религии и ее функций по регулированию массового сознания в интересах господствующих классов в нее пытаются вдохнуть новую жизнь, прибегая к псевдонаучной терминологии, к экзотическим способам пропаганды. Делается все для того, чтобы околпачить околонаучного обывателя, привлечь его мнимонаучной болтовней, постараться «уловить» сознание и тех более образованных слоев населения, которые поднялись над примитивными религиозными верованиями, чтобы попасть в плен более изощренных. При этом используются типичные «массовокультурные» и «поп-культурные» приемы.

Однако социальный смысл всякой религии, в каких бы «самоновейших» обличьях она ни выступала,— неизменен. Религия расслабляет, пытается утешить, отвлекает от борьбы за социальные преобразования и в конечном счете укрепляет власть имущих.

Глава VI | Опасные игры

Манипулирование сознанием американца начинается с детского возраста. Дети психологически менее стабильны, чем взрослые. Ребенок, подросток, молодой человек (особенно подросток и молодой человек) зачастую объединяют в себе многие виды маргинальности (прежде всего социальную, образовательную и в какой-то мере трудовую маргинальность). В большинстве случаев более эмоциональные, чем взрослые, молодые люди, подростки и дети тем самым обладают определенным качеством, о котором Маркс говорил, что чувственная природа организма ребенка есть первая связь, которая соединяет его с миром [1]. Первая, и самая сильная.

Американские средства массовой информации повседневно штурмуют чувства ребенка, подростка, молодого человека. Активное использование возможностей «поп-культуры» позволяет неуклонно усиливать, делать все более мощным и всеобъемлющим воздействие на чувства подрастающего поколения. Американская детская художественная литература, настольные детские игры, киномультипликация для детей, детские телепередачи, детские вестерны и комиксы (как в экранном, так и в журнально-книжном варианте) фактически существуют, изобилуют «изобретениями» (они названы американскими культурологами «эмоциональной бомбой») и развиваются от одной «находки» к другой. Начнем с эволюции комикса (в данном аспекте).

Драматическое повествование, где характеры — современные, действие — нечто среднее между повествованием и актерской игрой и чрезвычайно част диалог,— так американское литературоведение определило комикс. Это — связное повество-

вание, идущее сериями в газетах, журналах, книгах, по телевидению и в кино, оно должно иметь «абсолютно неожиданную» концовку. Комиксы являются как бы спектаклями одного актера, в крайнем случае актера, разговаривающего с самим автором комикса. Произведение делается так, чтобы занять у читателя или зрителя не больше одной минуты времени [2].

Выходящие ежедневно или по воскресеньям, выпуски комиксов являются частью потребления более чем ста миллионов американцев, из них свыше двух третей — подростки и дети [3]. Первый комикс вышел в 1895 г.: в сан-францисском журнале «Экзаминер» появился короткий сюжет в картинках и с надписями о маленьких новорожденных медвежатах; этот и подобные безобидные звериные комиксы, медленно миновав вершину своего успеха у детей конца прошлого — начала нашего века, протянули свое существование до 1917 г., когда вместо зверей главными героями комиксов стали папа, мама и дети. Сила эмоционального воздействия нарастала. По сравнению с «медвежье-волчье-заячьими» комиксами в семейных драматизм был явно острее.

Но, что характерно и для массовой, и для популярной культуры, все казавшееся острым через несколько лет перестало давать «эффект», и в 1924—1927 гг. семейные комиксы от окончательной гибели спасла лишь «эмоциональная бомба» — взрывное рождение и распространение комиксов приключений. Первым и наиболее ярким был «Тарзан». В 30—40-х годах — новый «взрыв» — мистические комиксы и «комиксы ужасов». В 1942 г. к ним добавляются реалистические криминальные комиксы.

Этот спектр эмоциональных воздействий потребовал некоего стержня в виде супергероя. И в начале 40-х годов он был создан, герой, который выходит победителем из любых ситуаций. Это был последний шаг к тому, чтобы все дети Америки стали читать комиксы. В начале 60-х годов появилась огромная «тип-топ»-серия, представляющая собой варианты на тему супергероя с помесью

мистики, детектива, звериного и семейного сюжетов с прибавлением ужасов. Ставший в результате этого «звездой», сочинитель «тип-топ»-серии Стен Ли создал тип супермена, одаренного чудовищной силой и всяческими способностями, но при этом такого, который все время... нервничает. Появился своеобразный кентавр — неправдоподобный супермен с правдоподобным характером в фантастических обстоятельствах. Успех был сенсационен.

Не останавливаясь на достигнутом успехе, создатели комиксов, которые теперь стали объединяться в группы и штамповать «тип-топ»-произведения в несколько рук, добавили для пущей эмоциональности научно-фантастико-апокалиптический «заряд». Рассказы об экзотических планетах, погибших расах, поразительные парадоксы, зачаровывавшие приключения — все это соответствовало особенностям тех или иных возрастных групп подрастающего поколения. «Возрастная» социология, сделав в середине века рывок в своем развитии, стала поставлять «индустрии развлечений» все более точные и детализированные данные о том, какого типа сюжеты, темы, интриги и каким образом разработанные интересуют тот или иной возрастной «контингент».

Манипуляторы имели дело со все более растущей детско-подростково-молодежной аудиторией; эскапистская фантастическая литература, как в виде комиксов, так и сама по себе, стала издаваться значительными тиражами, дешево стоила и приобрела широчайшую популярность, прежде всего за счет искусно разыгрываемого апокалиптизма. Это произошло в начале 50-х годов, и с тех пор сюжетная игра, с одной стороны, на гибели от термоядерной бомбы, а с другой — на «отлете» в иные миры стала для комиксов обычным делом. И не потому, что детей, подростков, молодежь тянет к эскапизму и апокалиптизму. Молодежь, подростков и детей, как подтвердила на цифрах и фактах американская социология, привлекают «путешествия» и «крайние» (связанные с опасностью, героические) ситуации. Монополии индустрии развлечения «лишь» сместили акцент.

Как раз в эти 50-е годы в мир монополий впервые в истории США пришло осознание такого факта, что можно манипулировать потребителями, пользуясь точными данными общественных наук — социологии, социальной психологии и др. Один из крупнейших социологов и психологов в западном мире, Эрих Фромм, именно в эти годы в работе, названной «Человек — это не вещь», описал то, как буржуазное общество «нацеливается на рынок, где знание потребителя и манипулирование им становится чрезвычайно важным». Отсюда, писал Фромм, открывается дополнительный уровень управления сознанием; он характерен стремлением манипулировать служащим в процессе его рабочей деятельности. Дальше остается только один шаг, чтобы манипулировать «любым и каждым» [4].

Основанная на данных социологии манипуляция детьми, подростками и молодежью, в частности навязывание им того, что коммерчески и идеологически выгодно монополиям, под предлогом, что этого «хотят» сами дети, была преддверием аналогичной тактики со взрослыми аудиториями. В процессе «работы» с детской аудиторией в 50-х годах выяснилось: для того чтобы преуспеть в манипулировании массовым сознанием, необходимо очень точно чувствовать (знать), когда уже «пора» менять и обогащать приемы воздействия.

Действительно, уже в начале 50-х годов эксплуатировать чувство страха у массовой аудитории становилось все труднее, в основном потому, что этот тип «воздействия» на подрастающее поколение стал раздражать значительное множество родителей. Дальше идти, казалось бы, было некуда — «камеры пыток», «письма ужасов», «кошмары страхов»... Психиатр доктор Ф. Вертхам в середине 50-х годов впервые установил конкретное действие комиксов на детскую психику, в 1954 г. вышла его книга «Развращение невинных» с данными настолько серьезными, что сенату пришлось учредить специальный подкомитет по расследованию преступности малолетних читателей комиксов.

В 70-х годах количество комиксов — как в виде рисунков и книг, так и в виде фильмов — стало

сокращаться. Жанр, может быть, вовсе бы исчез, если бы не последний (по времени) козырь корпораций, которые кормились «тип-топом»,— это серии комиксов, запрещенных для широкой прессы, но печатаемых в обход этого запрета издательствами и выпускаемых массовыми тиражами. Речь идет о ставших в настоящее время широко популярными комиксах для подростков про детскую преступность, гомосексуализм и аборты.

Одновременно продолжала повышаться психологическая правдоподобность героев и некоторых ситуаций... Это наиболее перспективный способ продолжения жизни любой разновидности «поп-культуры». Условности комикса постепенно уходят (не все, разумеется). Супермен, которому «полагается» быть личностью «без страха и упрека», в 80-х годах все более психологически оправданно — соответственно обстоятельствам — сомневается, рефлектирует. Герой уже не схема, он имеет довольно сложные индивидуальные черты. Это свидетельство начавшегося в конце 60-х годов и в настоящее время все более заметного перехода от схематичности массовой культуры к сравнительной глубине популярной культуры.

Американские писатели пытаются сейчас сделать супермена похожим на героев древних мифов и легенд. Особенно сильно подражание библейскому Соломону и герою древнего англосаксонского эпоса Беовульфу. Казалось бы, это отклонение от тенденции к глубине, к правдоподобию. Отнюдь нет. Ведь миф — это древняя форма стремления человека к относительно правдоподобному объяснению его взаимоотношений с природой. И разумеется, миф ближе к правдоподобию и глубине образа, чем типичная для комикса прошлых времен легкомысленная досужая выдумка.

Движение к правдоподобию не означает движения к правде, правдоподобие — это смесь правды с вымыслом, оно отвечает знаменитой английской пословице «Чем больше правды, тем более лживо». Уровни правды и лжи различны в «поп-комиксах» и в «маскульт-комиксах». Последние консервативно

придерживаются старых примитивных стереотипов. Тем не менее заметным является повышение реализма деталей поведения, обстановки, некоторых черт характеров. В «поп-комиксах» заметно усиление реализма жизненной проблемы, коллизии и характеров в целом. Есть основания полагать, что манипуляторская культура, как таковая, изменяется в направлении ко все большему правдоподобию.

Это и понятно: в период развертывания научно-технической революции, на фоне обострения общего кризиса капитализма, при наличии глубокого падения — в глазах массы людей — множества буржуазных ценностей число тех, кто размышляет по поводу себя, окружающих, общества, мира и бытия в нем, растет. И вот уже в комиксе обнаруживаются — и справедливо обнаруживаются — определенные положительные черты. Известный итальянский детский писатель Джанни Родари заметил, что комикс в настоящее время отнюдь не всем и не всегда несет реакционные установки. Например, он положительно полезен для детей шести-семи лет. Для ребенка такого возраста комикс — это занятие «достаточно трудоемкое, требующее усиленной работы, чтобы узнавать и различать, что, с кем, где, когда и как произошло и происходит, и восполнять «стенограмму» сюжета, которую воспроизводит комикс, до полной картины,— занятие, требующее усиленной работы мысли и фантазии, независимо от уровня и содержания самого комикса». Воображение ребенка, подчеркнул Родари, «не остается пассивным, комикс его все время подстегивает, заставляет анализировать и синтезировать, классифицировать и делать вывод». Главный интерес ребенка к комиксу, заключает Родари, определяется не содержанием последнего. Ребенку «доставляет больше удовольствия сама работа воображения, нежели знакомство с приключениями персонажа, игра собственного ума, нежели сюжет» [5].

Ни в коей мере не пытаясь опровергнуть тонкое замечание Д. Родари, мы хотели бы подчеркнуть, что те, кто отвечает за производство комиксов,

исходят из возможностей продажи этой продукции отнюдь не только шести-семилетним детям. И хотя эту продукцию нельзя расценивать однозначно, тем более что общий уровень комиксов имеет тенденцию к повышению, в частности к развитию в них элементов реализма, к углублению образов, традиционный для них культ силы, отдающие национализмом стереотипы — все это, безусловно, искажает детское мировоззрение, привнося в него то, что социологи Ариэль Дорфман и Арман Маттелart назвали «империалистической идеологией» [6]. В данном случае речь идет о лучших — диснеевских — комиксах. Что же говорить о худших!

Самый извинительный из всех человеческих недостатков, как подчеркнул в своей «Исповеди» К. Маркс,— это легковерие [7]. Тем более этот недостаток извинителен молодежи, подросткам и детям: подрастающему поколению, как правило, свойственно относительное легковерие. Искажение предстающей перед этой аудиторией картины мира путем стереотипов, исполненных присущим подавляющему большинству комиксов своеобразным «империализмом» и вульгарно мотивированным насилием,— это не лучший вклад в американское будущее.

Наиболее распространенным видом массовой и популярной продукции для детей является детская литература. В ней «поп-культурный» уровень представлен более широко. Для этого уровня характерно заигрывание с гуманистическими ценностями. Интересно проследить, как эволюционировал этот вид духовного производства, который (во всяком случае до распространения телевидения) больше других влиял на мировоззрение подрастающего поколения Америки.

Принято считать, что как детская популярная литература, так и соответствующий «маскульт» в США начались совсем не с американских детских книг, а с так называемой «Хорошенькой маленькой карманной книги», написанной в Англии в 1742 г. Джоном Ньюбери, которого в те годы называли гением, поскольку его книга расходилась так,

словно все английские дети только и ждали ее появления. В середине XVIII в. американцы незаконно издали «Хорошенькую книгу», и она начала эру популярной детской литературы в Америке, потому что никакая из книг дотоле не совмещала так удачно для своих юных читателей две задачи: удивить и научить. Но не будем впадать в иллюзии: научить в то время и в этом месте значило поучать. Самой популярной детской литературой стали тоненькие морально-религиозные книжки, где писатели Америки повторяли удачный опыт английского «гения» и использовали религиозные чудеса, чтобы сделать поучительные нравственно-этические выводы для тех малышей, которые уже способны читать.

Во второй половине XVIII в. создание произведений, в которых чудеса веры, кончавшиеся нудными (разумеется, на наш современный взгляд) поучениями, внезапно прекратилось и стало издаваться огромное количество развлекательных детских книжек по географии, истории и естественным наукам. Этот вид литературы создали два человека: Самюэль Грисвольд Гудрич, написавший более сотни таких книжек, и Джекоб Абботт, еще более популярный, поскольку он создал первый в Америке с восторгом принятый детьми образ «хорошего мальчика» — любознательного. Этот малыш (звали его Ралло) заметно развивается от книги к книге и в смысле образования, и в моральном смысле. Позднее Абботт написал серию книг — и назвал ее «Франкония» — о нескольких детях в глухой, заброшенной деревне, которые развиваются подобно Ралло. Короче говоря, во всяком случае до 60-х годов XIX в. та детская популярная литература, которая была прообразом современной, представляла собой веселые и сентиментальные инструкции по самовоспитанию и самодисциплине.

В 60—70-х годах прошлого века к этой литературе прибавились и ее затмили сотни авантюрных книг о рискованных приключениях, в особенности маленьких девочек. Самую массовую детскую аудиторию, судя по тому, как их раскупали, восхи-

щали книги Сюзан Богарт Уорнер и Марии Камминге, интересные тем, что были прямо противоположны первым популярным детским книгам в Америке. Те проповедовали, исходя из представления об изначальной греховности человека, даже ребенка, эти исходили из представления о детях как не только негреховных, но, наоборот, абсолютно невинных; дети потому и могут заниматься всякими авантюрами, что «на самом-то деле» совершенно безгрешны. Между этими двумя полюсами начала развиваться все более популярная детская литература [8].

Развлекательность детской литературы теперь начинает расти гораздо быстрее, чем моральная сторона, нравоучительность. В эти годы среди писателей распространилось мнение, что убедить не только взрослых, но даже и детей прямой проповедью уже невозможно [9]. Поэтому в моду вошли истории бедных, а чаще вовсе нищих, бездомных детишек, трогательные и сентиментальные сверхпопулярные повествования об «обтрепанном Дике», о Гарри Кастельмоне — нищем мальчике, о вызывающей слезы бездомной Элизе Денсмор и т. д. Подобных книг было множество, мы назвали только те, которые были у всех «на устах». Развилась детская «поп-литература», которая соединила не только развлечения и мораль, но и слезоточивую халтуру с подлинно трагическими жизнеописаниями; впрочем, никакой социальной критики ни в одной из этих книг не было и в помине.

Эти детские книги можно назвать массовой литературой, и вот почему. Одно из наиболее распространенных значений понятия «манипуляция» — это умение отвлечь внимание читателей, слушателей, зрителей от того, что должно быть скрыто (от латинского manipulus — горсть), мошенническая проделка. В своей книге «Человек-манипулятор» известный американский психотерапевт Эверетт Шостром справедливо подчеркнул: человек не рождается манипулятором. Напротив, это то, чему его учат. Учат и развивают тенденцию — быть манипулируемым и самому манипулировать другими [10].

Едва ли не важнейшая черта манипуляции состоит в том, что последняя воспитывает ощущение взаимозаменяемости одного (человека, образа жизни, понимания, поведения и т. д., одной идеи) другим, другой, другими. Манипуляция ослабляет ощущение уникальности того, с чем мы имеем дело, с чем и с кем взаимосвязаны и общаемся. Как мировоззренческая основа морали и поведения «взаимозаменяемость» является воплощением капиталистического рынка, которому присуще предлагать потребителям реальную действительность в виде «мира вещей», где одна «вещь» заменима на другую и где последняя всегда «лучше», чем предыдущие.

Теперь вернемся к литературе «для юного американца». В детской литературе США прошлого века, о которой мы сейчас говорим, большинство характеров, описаний, сюжетов и деталей, моралей и авантюр легко заменялись на другие. В этом смысле детские книжки данного направления напоминали конструкцию, сделанную из металлических деталей. Новые складывались из раздробленных элементов прежних детских книг, правда, с каждым десятилетием сюжет заметно обострялся и поучения становились все менее лобовыми. Таким образом, к концу прошлого — началу нашего века развилась целая сфера детской литературы, не такой нудной, как протестантские детские книжки XVII в., но и явно не дотягивавшей до настоящей детской литературы — произведений Гарриет Бичер-Стоу, Джона Таунсенда Троубриджа, Луизы Мэй Олкотт, которые ни в коем случае нельзя считать (это будет неправильно) массово читаемыми ни в те, ни в наши времена [11].

В распоряжении названных знаменитых авторов, которых дети в своей массе все же не читали, даже были очень неплохие детские журналы. Они назывались «Наш молодой народ», «Прибрежный журнал», «Товарищ юности», «Полностью проснувшийся», самый главный журнал — «Святой Николай». «Святой Николай» сделал доступным для американских детей прозу самых лучших

детских писателей Америки. И тем не менее гораздо большее число детей читало вторичную стандартную литературу. Она «брала» тиражом, легкостью, доступностью, быстротой, дешевизной и тем, что ее можно было щелкать как семечки.

Чем ближе к нашему времени, тем легче прослеживается рыночный принцип мировоззренческой и «всяческой» «взаимозаменяемости». Смена жанров и сюжетов в рамках этого принципа происходит по мере количественного «насыщения» рынка, скачками. Следующий заметный скачок произошел в конце прошлого века, когда компании по выпуску детской литературы «скрестили» сентиментальную по настроению и «серую» по исполнению детскую прозу с комиксом. Если первый комикс о крохотных медвежатах вышел в Америке в 1895 г., то началом писательского интереса к животным как к главным героям детской книги стал 1898 год, когда вышла книга Альфреда Олливанта «Боб, сын битвы». Видимо, «задали» эту тему в детской литературе переводы на английский язык андерсеновских и гриммовских сказок о животных, как раз в 90-х годах XIX в. эти переводы появились в Америке. Интересно, что крупные писатели — Олливант, затем Джек Лондон, Эрнест Сетон-Томпсон — отреагировали на эти переводы своими рассказами о животных, и тут же среди детей распространилось огромное количество вторичных, беспомощных, но популярных книжек «звериной волны», написанных о самых разных животных, но «под» Сетон-Томпсона, «под» Джека Лондона, «под» Олливанта.

Конец прошлого — начало нынешнего века можно назвать периодом небывалого развития низкопробной детской литературы. Массы детей были уже грамотны, но еще не появилось кино; и вслед за «звериной волной» по поверхности американской детской литературы прокатилась «волна силачей». Она явилась реакцией создателей детской литературы на модное в то время увлечение в США атлетизмом и культуризмом. Огромную популярность у детей получили молодецкие книжки о силачах, в особенности книжки Фрэнка Мерри-

велла, написанные в стиле дешевых бульварных романов.

До тех пор пока массовая культура может развиваться «вширь» за счет новых сюжетов, она почти никогда не делает качественного скачка, наоборот, она эксплуатирует найденную жилу до полного ее истощения. В начале XX в. наметились три жилы, в разной степени разграбленные, но еще несущие золото: «волна силачей», «звериный вал» и «авантюристы», разумеется юные. Эдвард Страйтмейер, известный американский издатель детских книг, нанял большую группу писателей, подробнейшим образом распределил между ними обязанности и молниеносным конвейерным методом начал «монтировать» бесконечные серии: «Юные пираты», «Авторебята» и многие другие. Это было скоростное, а'ля Форд, производство поточной продукции. Когда в 1930 г. папаша Страйтмейер умер, его дочь Гарриэт, еще более энергичная, чем он, не только с успехом продолжила работу конвейера, но и создала главную героиню нескольких десятков серий — Нэнси Потрошительницу.

Конечно, каждое поколение детей любит и авантюрные ситуации, и «про силачей», и «о зверях», но черта, общая для массовой и популярной культуры, как уже понятно, состоит в том, что авторы здесь «отталкиваются» — как от противного — от «эффекта привыкания»: по мере привыкания аудитории к одним шаблонам добавляются новые, принципиально подобные «устаревшим», но до сих пор не бывшие в эксплуатации или, что чаще, уже забытые.

Как говорят дельцы культурной индустрии, если у потребителя перестало «захватывать дух», если «контингент» все более вяло «покупает товар» (а в терминах буржуазной идеологии — «становится неуправляемым»), надо «поддать перцу». Фактически это «поддать перцу» означает переход от примитивной литературной массовой культуры — в данном случае предназначенной для детей — либо к ее низшим, наиболее вульгарным и брутальным проявлениям (секс, насилие и т. п.), либо, напротив, к высококачественной «поп-культуре». Порой оба

этих «хода» объединяются. Чаще всего это бывает, когда к устареванию стереотипов добавляется обострение капиталистической конкуренции в средствах массовой коммуникации.

Так, телевидение, распространившись в Америке 50-х годов, практически сразу отобрало себе значительную долю «надоевших» широкой аудитории «маскультсюжетов». За счет новизны телевидения как средства массового воздействия эти «отработавшие» в литературе сюжеты потребитель стал смотреть, так сказать, с «новым» удовольствием. Случившееся заставило детскую и массовую, и популярную литературу — поскольку телевидение «ограбило» и ту и другую в неизмеримо большем масштабе, чем дотоле радио и кино,— сделать зигзаг, беспрецедентный по крутизне, значительный шаг к повышению качества: и та и другая взялись за темы, небывалые по остроте, проскальзывающие ранее или во взрослой литературе, или в самой высокой детской классике, затрагивающие мировоззренческие, этнические, расовые и половые проблемы.

Какие бы драмы ни потрясали американское общество в прошлом, в детскую популярную массовую литературу до 60-х годов XX в. эти драмы не проникли. Лишь легкий их отзвук, как эхо, пронесся сто лет назад в сентиментальных новеллах об «обтрепанном Дике» и маленькой нищенке Элизе Денсмор, но тогда это все был сироп на сахарине. Разве кто-нибудь пытался в «поп-маслитературе» повторить или напомнить ситуацию «Хижины дяди Тома»? И вдруг в 60-х годах самая что ни на есть манипулятивная литература поднимает проблемы не только дискриминации (расовой, этнической и половой), но и психических заболеваний, злоупотребления наркотиками и распада семьи [12].

Что произошло? А то, что молодежные волнения в стране и движения хиппи захватили и подростков, порой совсем еще детей. Детская «поп-литература» сделала, так сказать «сдвоенную» попытку: вырваться из-под прессинга телевидения и отразить на своих страницах настроения тех, кто в качестве социально-активных лидеров определял социально-

психологическую атмосферу конца 60-х — начала 70-х годов.

В этот период детская, подростковая и молодежная литература хотя в количественном отношении осталась в рамках массовой культуры, однако стала все чаще в качественном отношении достигать уровня популярной культуры и, наконец, подлинного высокого искусства слова. Подлинно высокохудожественная литература (как и «поп-беллетристика», небывало острая) публиковалась и расходилась как никогда широко. В это время получили популярность в США «Над пропастью во ржи» Джерома Сэлинджера, «Бойня номер пять» Курта Воннегута, «Убить пересмешника» Харпер Ли и тому подобная прогрессивная, чрезвычайно талантливая беллетристика. В 80-х годах она вошла в списки «крамольной литературы» вместе с запрещенными властями ряда американских штатов с 1981 года, изъятыми из школьных библиотек твеновскими «Приключениями Гекльберри Финна», знаменитой сказкой Льюиса Кэррола «Алиса в стране чудес», «Мэри Поппинс» П. Треверс — произведениями, мировоззренчески важными прежде всего для детей, подростков и молодежи, а также вместе с существенными для формирования личности произведениями подлинной высокой литературы — романами А. Азимова, Д. Стейнбека, Э. Хэмингуэя, с классической литературой — шекспировским «Королем Лиром», дантевской «Божественной комедией» и гомеровской «Илиадой». В 1981—1982 гг. названные произведения были объявлены в этих штатах антиамериканскими; книги жгли на кострах [13].

Напротив, судьба популярной и в еще большей мере судьба массовой культуры свидетельствуют о гибкости последних, об их способности варьировать мировоззренческое давление на потребителей — в данном случае на детей, подростков и молодежь. Эта «способность» простирается от примитивного оболванивания дешевым чтивом до тонких влияний всего эклектического «поля» детской беллетристики, где наличествуют и вышеуказанные выдающиеся образцы подлинной литературы. Разумеется, послед-

ние издаются редко, под давлением прогрессивных сил, малыми тиражами и в общем потоке массовой и популярной культуры. Соответственно сосуществование и взаимодействие тенденций к правдоподобию, апокалиптизму и эскапизму, при любых ситуациях оставаясь в силе, то повышает, то понижает уровни своего художественного выражения. При повышении уровней, связанных с теми или иными из данных тенденций, манипуляция общественным сознанием становится относительно утонченной, рафинированной и даже может перестать существовать в форме текстуального манипулирования сознанием. Остается только «контекст» манипуляции,— «контекст», где высокие произведения литературы соседствуют с традиционным низкопробным чтивом.

В отличие от откровенной манипуляции сознанием при помощи массовокультурных текстов «контекстуальная» манипуляция средствами популярной культуры имеет относительно скрытые формы. Однако, подчеркнем, что в ситуациях, когда монополистическая буржуазия не чувствует себя уверенно и твердо в социально-экономическом или в политико-идеологическом отношении, популярная культура заметно ретируется со своих позиций: тонкое манипулирование широким кругом ценностей, где были и противоположные в политическом и моральном смысле, огрубляется. Являвшаяся субъективно-индивидуальной, яркой, «поп-культура» понижает свой уровень, деградирует. Рынок заполняется «потрясающим» чтивом, несущим однозначные идеологические предписания: кто «свой», кто «чужой». Наиболее специализирован в этом смысле детский вестерн — жанр, где поставлен максимум рекордов быстроты написания и «непосредственности» выражения реакционных идеологических стереотипов-образцов «чужого» и «своего». Жанр вестерна дал наиболее очевидный пример манипуляции сознанием средствами духовного производства, поскольку в вестерне четче, чем в каком-либо другом жанре манипулятивной «поп-массовой» культуры, разработано противостояние: «мы, наши, свои, хорошие — они, чужие,

чуждые, плохие». В этом ключе американский писатель 30-х годов Макс Бранд за несколько лет своей литературной «деятельности» выпустил свыше ста книг-вестернов. Этот «рекорд» до сих пор не побит, но в настоящее время у «лидера» много сильных конкурентов. Среди десятков манипуляторов сознанием, которые фабриковали и производят ныне вестерны, были и есть такие, кто создает отнюдь не примитивные книги. Так, Эрнест Хайкокс стал известен в 40—50-х годах тем, что его герои были содержательны и часто находились в глубоком конфликте с собой — так называемые гамлетические герои. Хайкокс заметно усилил реализм, он создал вестерн, основанный на неискаженных исторических фактах (особенно «Горны в полдень», 1944 г.).

Манипуляторская сущность вестерна от этого не изменилась. Ведь произведение может быть примитивным и тем не менее не манипуляторским, а может быть и глубоким, и манипуляторским — тут нет прямого соответствия. Суть манипуляторства в жанре вестерна в большинстве случаев состоит в том, что здесь «положительными» или «отрицательными» чертами характеры наделяются в зависимости от расовой или национальной принадлежности. Для манипуляторов характерна подмена сущности внешними признаками.

Если вестерны подменяют сущность, подоплеку конфликта между персонажами цветом их кожи и принадлежностью к тому или иному народу, то, например, так называемая психологическая беллетристика производит также манипулятивную подмену, но иного типа.

Так, например, в 1983 г. американский социальный психолог писательница Барбара Тачмен опубликовала книгу «Марш безумия: от Трои к Вьетнаму», ставшую бестселлером, о всех наиболее разрушительных войнах, которые были в истории человечества,— от падения Трои до войны во Вьетнаме [14]. Книга предназначена прежде всего и главным образом для подрастающего поколения. Б. Тачмен увлекательно развертывает «кровавые трагедии грандиозных войн» и — что главное — на протя-

жении четырехсот страниц книги пытается доказать, что войны и, более того, все общественные трагедии, имевшие место в истории, обязаны своим происхождением безумию «правителей».

Безумие власть имущих — основание для объяснения мировых трагедий. Такая «концепция», разумеется, не объясняет подлинных причин войн. Точно так же, как «патологичность» и «параноидальность» Гитлера не являются объяснением причин фашизма и реально не способствуют предотвращению его в будущем. Перед нами трюк, «фокус» — манипуляция, и тем более она опасна, что борьба за мир, против угрозы глобальной войны находится сейчас в центре внимания как взрослого, так и подрастающего поколения Америки.

Когда подобные приемы используются в постановке важнейших проблем современной жизни, манипулятивная функция буржуазной культуры становится особенно ощутимой. Так, в 80-х годах не только активно рекламируется, но и вызывает в США широкий интерес «Музей конца мира». Один из экспонатов музея (см. третью сторону обложки) — скульптура бомбы в натуральную величину; подпись: «Средство созидания, 1982 год». Ирония? Над чем? Угроза войны — а бомба ее символ — реально страшна, слишком страшна, чтобы над ней иронизировать. Аналогичные экспонаты «Музеи конца мира», сама идея музея — все это создает у посетителей ощущение причастности к решению важнейшей из современных проблем, тогда как проблема и ее решение в действительности отделены здесь друг от друга игрой ценностей.

Наибольшее действие подобный прием, специфически присущий манипулятивной культуре и в ее популярной, и в ее «массовокультурной» ипостаси, оказывает именно на подрастающее поколение. Это и понятно: перед лицом молодого человека, вступающего в жизнь, эффектно сталкиваются взаимоисключающие, взаимоуничтожающие духовные ценности, в данном случае — глубоко трагическая проблема реальной опасности мировой термоядерной войны и шутливый подход к ней.

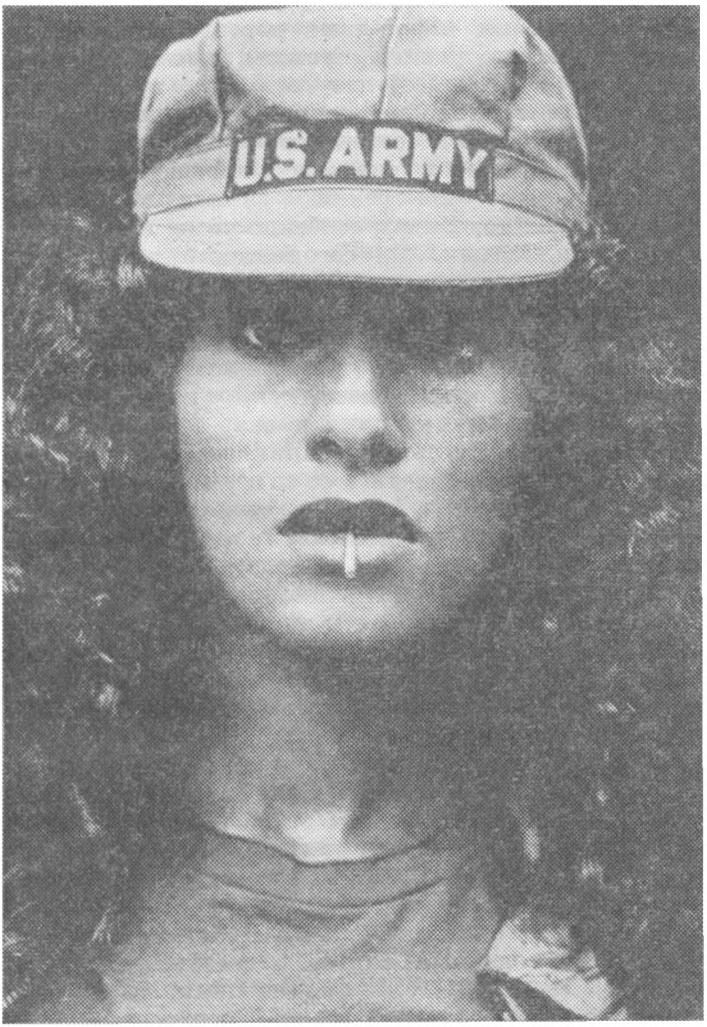


Рис. 15. Для «маскульта» характерно неприкрытое культивирование идеологии милитаризма и агрессивности. Мода на армейский вид («Арми лук») тому пример

Кощунственные и вместе с тем интригующие подобные соединения порождают взрыв эмоций с последующим ощущением пустоты, поскольку популярная и массовая культуры несут по существу скрытый сенсационным столкновением популярных ценностей призыв к бездействию.

По отношению к «поп-массовой» культуре для подрастающего поколения данная специфика манипуляции сознанием особенно четко проявляется в мультипликации. На сегодняшний день американская мультипликация имеет в своем арсенале: кукольные мультфильмы; коллажные (чаще всего про чудовищ), рисованные, контурные, силуэтные фильмы (используемые в основном в рекламе); мультипликацию, создаваемую компьютерами; «космическую» мультипликацию.

В развитии мультипликации видна тенденция к тому, чтобы смешивать «все со всем»: с тех пор как в 1968 г. на экраны Америки вышел художественно-биографически-мультипликационный фильм о «Битлз» и с участием «Битлз» («Желтая подводная лодка»), где были соединены разные виды мультипликации, а к ним были присовокуплены Джон Леннон, Пол Маккартни, Джордж Харрисон и Ринго Стар, играющие сами себя,— фильм, в котором сочетались документальные кадры и сюрреалистическая фантастика, черты высокого искусства, в частности графики и живописи, и наглой рекламы, классическая музыка прошлых веков и рок,— с тех самых пор американские специалисты по мультипликации склонились к тому, что дух времени требует от их искусства синтеза всех возможностей и средств [15].

В том же 1968 году Стенли Кубрик попробовал создать аналогичный синтез в фильме «Космическая Одиссея: 2001 год». Соединение игры актеров, художественного сюжета на фантастическую тему, классической музыки, специальных фотоэффектов и техники различных типов мультипликации дало результат, действительно ошеломивший силой эмоционального воздействия.

Перед нами — некая техника воздействия на эмоции. Новое в этой технике то, что она дей-

ствует небывалой сменой впечатлений и их мощью. Как таковая, эта техника нейтральна, вопрос в том — средством чего она служит?

В 1977 г. в США вышел фильм «Война звезд», где при помощи всех основных видов мультипликации с добавлением специальных фотоэффектов и игры актеров был создан синтез научной фантастики, «фильма ужасов», политического фильма, эротических сцен и романтической детской сказки. В 1979 году фильм «Черная дыра» повторил этот эксперимент, и к 80-м годам стало ясно, что такая методика ведет к колоссальному росту популярности чего угодно, что сделано по этому методу; причем «вещь» становится популярной не только у самой массовой взрослой аудитории, но и у молодежи, и у подростков, и у детей младшего возраста.

Собственно, о том, что одновременное «давление» на аудиторию множества художественных «средств воздействия» ведет к своеобразному наркогенному ощущению, догадывались давно, но никогда прежде это не проявлялось с подобной силой. Мультипликация стала последним штрихом, и картина того, что делает с человеком обрушивание на него действительно многообразия зрительных и слуховых впечатлений, сложилась. Удручающая картина! Удручающая потому, что в конечном счете она приучает зрителя (особенно этому подвержены дети) к поиску наркогенных ощущений. Тонкие нюансы окружающей «обычной» жизни оказываются для человека эмоционально «недостаточными», чувства, внушаемые природой, кажутся сравнительно бесцветными.

Как удержать детей от наркогенных воздействий?

Антинаркотический текст (см. рис. 16) на обложке журнала «Нью Лидер» за январь 1985 г. составлен так, что все относящееся к химическим наркотикам справедливо и применительно к наркотикам духовно-культурным.

«Как удержать вашего ребенка от наркотиков? Могло бы помочь, если б их заковать в стальную броню. Но ведь когда они вышли из дому, тут уж

они принадлежат самим себе — что мы можем сделать?!

Ну, во-первых, вы должны узнать все о всяческих наркотиках. Изучить симптомы воздействия



Рис. 16

их на детей. Присматривайтесь к падению успеваемости вашего ребенка в школе, к развитию иррациональности в его поведении.

...Покажите вашим детям, что вы понимаете, чувствуете давление, которое на них оказывает окружающая среда, чувствуете, как трудно им этого давления избежать...

...Помогите вашим детям научиться говорить всему наркотическому «нет»» [16].

Было бы странным утверждать, что наркотики фармакологические и им подобные и наркотики духовно-культурные суть одно и то же. Мы и не собираемся ставить между ними знак равенства. Важно, однако, подчеркнуть, что с точки зрения воздействия на центральную нервную систему, и только с этой точки зрения, духовно-культурные «наркотики» по своей мощи сопоставимы с наркотиками без кавычек. Это ощутимо прежде всего — журнал «Нью Лидер» прав — для относительно беззащитного в отношении наркогенных влияний молодого поколения. Взрослые американцы давно уже начали борьбу с рекламой на телевидении именно потому, что, хотя они-то еще могут противостоять шквалу эмоциональных воздействий, дети и подростки против него практически бессильны.

Главную роль в этой атаке на детские эмоции играет мультипликация. В «поп-культуре» и в массовой культуре основными являются различные типы мультипликации. В «поп-культуре» важнейшей является рисованная мультипликация с ярко выраженным авторским почерком. Каждый персонаж этой мультипликации имеет свой характер, и невозможно спутать героев лент Мессмера с героями, которых придумали братья Флейшеры, или спутать мессмеровских и флейшеровских героев с диснеевскими. Разумеется, вторичные рисованные мультипликации, паразитирующие на оригинальных выдумках Уолта Диснея, Макса и Дэйва Флейшеров, Отто Мессмера, опускаются до «маскульта» самого низкого пошиба. То же самое с коллажной мультипликацией: одно дело — и это будет «поп-культура» — широко популярные, в

разной степени, но всегда в чем-то оригинальные коллажные мультфильмы Рея Харрихозена или Вилли О'Брайена, а другое дело — стандартизированная коллаж-халтура их многочисленных эпигонов.

Но существуют мультипликации, точнее, типы мультипликации, которые могут быть исполнены на очень высоком художественном уровне, однако при этом создаются для массовой культуры и действительно являются ею. Таковы рисованные, силуэтные мультфильмы и таковы мультипликации, создаваемые компьютерами. Почему компьютерные — понятно: программы, по которым они создаются даже такими известными людьми в мире американской мультипликации, как Джон Уитни и Лилиан Шварц, тем не менее вторичны, производны от уже известных мультипликационных идей. Но силуэтная, контурная мультипликация является подчеркнуто авторской, оригинальной. И у нее талантливые авторы — Лотта Рейниджер, Сид Маркус, Ян Ленина, Зофия Оражевска, Ларри Джордан. Почему она «массовокультурна»? Ведь самая характерная черта массовой культуры — отсутствие оригинальности, отсутствие индивидуальности...

Дело в том, что цель создателей силуэтно-контурной мультипликации состоит именно в абсолютном уничтожении собственной индивидуальности, растворении ее в определенном стиле, который был изобретен уже в 40-х годах XX в. В 1941 г. большая группа художников-мультипликаторов отделилась от студии Диснея (уже прославившегося к тому времени созданием мультипликаций «Микки Маус», «Белоснежка и семь гномов», «Три поросенка») и организовала фирму по созданию «характеров попроще» [17]. Фирма «Юнайтед Продакшн оф Америка» (ЮПА) начинает выпускать двумерные плоские персонажи, которые считаются более удобными с точки зрения популяризации, общепонятными, ясными, прозрачными (клэрити, как говорят специалисты по рекламе). Причем здесь специалисты по рекламе? При том, что теперь мультипликацию во всю используют для рекламирования товаров, а для этих целей диснеевские поросята, оказывается,

имеют слишком индивидуальный характер [18]. Простейшие персонажи фирмы ЮПА поставили Диснея в положение мультипликатора для элиты.

Впрочем, это совершенно не значит, что «стиль ЮПА», как его назвали, был халтурным. Теоретики мультипликации верно определили его как «туземный». «Туземность» здесь не унижение стиля, а его особенность, напоминающая рисунки первобытных людей и то, как до сих пор рисуют австралийские аборигены. Еще говорят, что этот стиль заимствован от Фернана Леже, что Леже рисовал, мол, в «манере» абстрактной мультипликации. Однако содержание картин Леже было реалистичным («Строители», 1951 г., и др.). Мультипликаторы фирмы ЮПА взяли у Леже форму, но не взяли содержание. Что касается рисунков аборигенов, то и в этом случае содержательная сторона претерпела существенные изменения. Скажем, абориген рисовал австралийского сумчатого медведя — коалу, на рисунке коала естественно представляет самого себя, у мультипликаторов же рисунок означает что угодно, только не то, что нарисовано. Например, коала может изображать корпорацию по производству хозяйственных товаров.

Фактически всегда и все, что рисуют мультипликаторы этого направления, обозначает одно и то же, а именно «купите!». Купите у этой корпорации игрушки, которыми можно управлять на расстоянии при помощи крохотного радиоустройства, мыло, которым дети могут мыться и которое они могут одновременно есть, купите очередного кандидата от корпорации в президенты (т. е. проголосуйте за него), купите трактор, нижнее белье... Получается, что силуэтная мультипликация отбросила свое собственное содержание, то, которое у нее от ближних и дальних «предков», от Леже и от туземцев,— то содержание, которое создало мультипликацию, так сказать, индивидуальное выражение ее лица.

В чем главное отличие силуэтной мультипликации от искусства авторской мультипликации того же Диснея? Ведь его героев тоже можно изобразить на детских майках и торговать ими, что,

кстати, и делалось. Отличие в том, что у каждого диснеевского персонажа есть свой, и достаточно яркий, характер, и этот характер не дает возможности никому втискивать в диснеевского «героя» информацию, которая не совпадает с его, «геройским», характером. Какой-нибудь Дональд Дак, настырный и прямолинейный утенок, самоуверенный ворчун, будет делать только то, что он хочет делать. Бесконечно наивный пес Плуто, бесконечно лукавый и изобретательный мышонок Микки влияют на воображение десятков миллионов своих зрителей потому, что их действия прямо производны от их характеров.

В 1949 г. фирма ЮПА изобрела «мистера Магу» — героя, у которого нет никакого характера, и поэтому он может нести любую информацию. С тех пор силуэтная мультипликация, в стиле которой после Магу было создано множество персонажей, дает возможность нести мысль и особенно чувства, нужные корпорациям, воздействуя практически на любые ценности, которые значимы для людей. Том Вулф — один из самых острых на язык публицистов современного Запада, равно знаменитый сейчас и в Англии, и в Америке, обрисовывая воздействие коммерчески целенаправленной мультипликации на аудиторию, делает в своей книге следующий набросок (см. рисунок 17); внизу — выражение замечательного американского поэта Эмерсона: «Впряги звезду в свою повозку». Для любого американца эти слова уже сто с лишним лет значат: «Ставь себе высокие цели». Под цитатой из Эмерсона Вулф пишет: «Корпорации открыли культуру, и Трансцендентальная консервная корпорация начинает свою серию Великих Идей, приводя цитату из Эмерсона и одновременно изображая кубистическую лошадь, которая с наслаждением ест банан» [19].

Поясним: всю свою жизнь Эмерсон выступал за то, чтобы люди боролись против бездуховной жизни, погони за долларом, корысти и жадного потребления. Именно Эмерсону, поскольку он был не только поэт, но и философ, принадлежит американский вариант трансцендентализма как учения

о том, что человек должен преодолеть свои потребительские стремления и, как записано в уставе общества трансценденталистов, которое возглавлял Эмерсон, «ослабить страсть к наживе, заставив

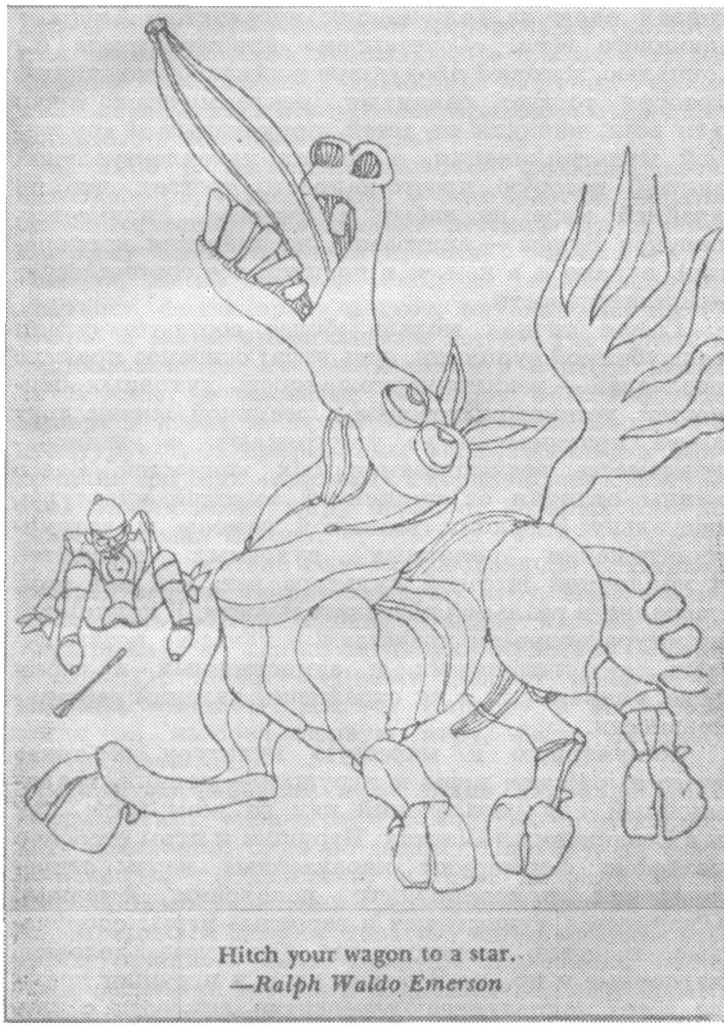


Рис. 17

частную собственность служить честным... целям...» [20]. Главное, против чего всю жизнь боролся Эмерсон,— погоня людей за материальными благами. Корпорации именем Эмерсона и его словами борются как раз за то, против чего всю жизнь восставал один из величайших идеалистов Америки прошлого века. «Сочетанием» призыва поэта с... лошадью, жующей продукцию консервной компании, которая торгует бананами, рекламируется товар для всех, начиная от детей, приученных к контурной мультипликации, и кончая интеллектуальной элитой, которую просто-напросто трогает, что по крайней мере не забыт и Эмерсон. Разумеется, рисунок Вулфа — эпиграмма на действия корпорации, однако и в нем, и в подписи все соответствует действительности.

Самая точная модель, более соответствующая ее глубинной сущности, суть игра; основное правило последней — взаимоуничтожаемость духовных ценностей, установок, которые в реальной жизни друг друга практически не уничтожают, и взаимозаменяемость взаимонезаменимых ценностей. Здесь видны отличия от подлинной высокой культуры, поскольку операции взаимной замены и взаимоуничтожения полярных духовных ценностей в подлинной высокой культуре нет, как нет этой операции в реальной действительности. В подлинной культуре ценности предстают в качестве незаменимых, неуничтожимых и единственных в своем роде, уникальных в их отражении явлений действительности.

Популярную и массовую культуру объемнее всего выражают игры и игрушки — давний, традиционный вид развлечений как во всем мире, так и в Соединенных Штатах. Игрушки и игры особенно рельефно формируют характерные черты мировоззрения подрастающего поколения Америки. (Разумеется, существуют и взрослые игры: спортивные, военные, коммерческие, биржевые, деловые, карточные и пр., но все-таки игры и игрушки прежде всего подразумевают развитие личности с детства.)

Отличить собственно американские игровые

способы формирования личности ребенка от привнесенных, прежде всего из Европы, изначально было довольно сложно. Простенькие куклы, воздушные змеи, прыгалки детей первых колонистов... Разве эти элементарные игрушки могли конкурировать с теми изумительными импортными (роскошные чайные наборы, миниатюрные блюда и т. д.), которые Бенджамин Франклин покупал своим малышам, когда в порт Бостон приходил очередной английский торговый корабль?

С 1883 г. несколько десятков фольклористов, антропологов, этнографов и психологов начали систематические исследования детских игр Америки. Тому была серьезная причина: Уильям Уэллс Ньюэлл, не из знаменитостей, но разносторонний лингвист, фольклорист и поэт, опубликовал книгу «Игры и песни американских детей», где показал, что большинство американских игр и песен взяты из Европы, и высказал серьезное опасение, что импорт в играх испортит «наивную американскую культуру» [21]. И американцы «поднажали»: в ближайшие три года «наивная» американская культура предложила всему миру игры, от которых ахнула даже взрослая Европа.

В 1883 г. житель Нью-Йорка Джордж С. Паркер изобрел первую «национальную» игру. Изобретение называлось «Игра в банк», затем им же была «запущена» в манипулятивную культуру «Игра в монету», потом — «Деньги делают деньги» и, наконец, «Бизнес». Дж. С. Паркеру в то время, когда он изобрел первую игру, было от роду шестнадцать лет.

Даже из названий ясно видна направленность американских «поп-игр» с самого их промышленного появления. Судя по самому Паркеру, по безошибочности его действий, которые вызвали волну широчайшего увлечения среди американских детей этими «Деньги делают деньги», юные американцы конца прошлого века, прадеды нынешних, были психологически готовы к подобным веселым играм. Мало романтичны они? Так это — со старой аристократической точки зрения одряхлевшей Европы. Да и вообще эти игры рассчитаны не на снобов,

поклоняющихся гуманным идеалам Возрождения. Что касается романтизма, то он был превращен в патриотизм: были придуманы и введены четыре военные игры, так называемые «союзные игры» («для развития романтического патриотизма») [22].

1886 год. Детская игра «Монополист». Приложение к ней сообщало, что эта игра — «великая борьба между Капиталом и Трудом, которая ведет к удовлетворению обеих борющихся сторон». «...А если игрокам захочется, они могут разбить Монополиста и стать Монополистами сами» [23].

С начала XX в. обращение американского ребенка с самого раннего возраста в русло «большого бизнеса» было возведено в воспитательный принцип, реализуемый в масштабах общенациональных монополий. Во время первой мировой войны президент судостроительных компаний США Эдвард Харли убедил крупнейшую компанию по производству игрушек перейти на создание игрушечных торговых судов. Сейчас уж нет на свете ни Харли, ни большинства владельцев маленьких корабликов, но осталась интересная деталь — письмо Харли директорам компании игрушек:

«Уважаемые господа!

Давно пора пробудить американцев к пониманию важности торговли на морях, совсем не только взрослые, но и дети должны стремиться к коммерции. В связи с этим, зная, насколько игрушки идут в русле интересов народа и какое воздействие они имеют, я подумал о том, чтобы довести с их помощью до сознания юной Америки новый национальный призыв — к торговле...» [24]

Когда на прилавках появились «Корабли-торговцы», общенациональная реклама создала дотоле небывалый бум: дети должны погрузиться в «замечательную игру под названием «коммерция»»... «...Пусть ребенок думает о коммерции, играет в коммерцию, становится ее поклонником. Кто знает, может, он будет играть решающую роль в торговле США с миром» [25].

С 1906 г., когда в США была организована Ассоциация детских игровых площадок, началась «эра высокоорганизованных детских игр» [26]. «Вы-

сокая организованность» их состоит в приобретении удивительного сходства с современным монополистическим производством вплоть до терминов, которые стали применяться в этих играх для малышей: «неоднозначность», «взаимозаменяемость», «гибкость», «открытый способ», «глобальность». Игры, которые сейчас продаются в американских магазинах, имеют эту сложную символику и пользуются популярностью. Сложившаяся традиция таких игр нашла выражение в 1978 г. в массовой детской игре «Классовая борьба», которую создал профессор политических наук Бертелл Оллман. Далее последовали: «Третья мировая война» (подсчет очков ведется на города «противника», стертые с лица земли); «Войны в космосе», «Стратегическое оружие»... А теоретики игр рассуждают: нечего удивляться тому, что в играх мы обнаруживаем много такого, что нас шокирует. Тем не менее мы должны стараться понять, что происходит... Игры и игрушки помогают детям разобраться в нашем хаотическом, безумном и опасном мире [27].

В каком это смысле поможет ребенку разобраться в нашем «опасном мире» игра «Третья мировая война»?!

Пожалуй, образцом, по которому в этом смысле создается множество детских игр, является чрезвычайно агрессивная взрослая игра «Гэп: первое сражение будущей войны» (с 1977 г. эту «образцовую» игру выпускает специализированная нью-йоркская фирма «Симулейшн Пабликейшн инк»). «Гэп» — ворота, брешь, проход. Игроки расставляют фишки-шестиугольники, на каждой из которых нарисован танк (ракета, самолет, гаубица, вертолет). Одни должны обозначать боевые порядки войск НАТО, другие — Варшавского Договора. Затем по очереди бросают игральный кубик. Выпала, к примеру, шестерка — «удар» наносится ракетой, пятерка — бомбардировщиком и т. д. Играющему при этом предстоит решить, чем он будет наносить удар — «обычными», химическими или ядерными боезарядами. В последних двух случаях с картины убираются «уничтоженные» вооружения и на их место выкладываются цветные (желтые или крас-

ные) фишки, что означает: территория поражена химическими или радиоактивными веществами. На карте изображен весь мир, за исключением американского континента. По условиям этой и множества распространенных сейчас подобных игр-«гэпов» войну непременно начинают «коварные русские», после чего доблестные американские солдаты сначала ликвидируют прорыв, потом победоносно завершают баталию с помощью кубика и пластмассовых фишек.

В смысле мировоззренческого воспитания важно отметить, что на фоне четкой политической и морально-нравственной поляризации на «своих» и «чужих» и культивирования соответствующего отношения к последним основное психологическое качество подобных игр, как взрослых, так и детских, состоит в развитии специфического агрессивного азарта. Эта чрезвычайно характерная черта всей манипуляторской культуры прослеживается на всех ее уровнях в обеих («поп-» и «маскульт») ипостасях. В настоящее время культивирование этой черты получило теоретическую поддержку в американской науке и в американской реальности. Так, в 80-х годах по национальному телевидению стали показывать процедуру смертной казни.

В духе агрессивности воспитывает своих читателей и ведущий теоретический журнал популярной культуры «Попюлар калчер». Например, в редакционной статье «Дети Гитлера» (см. рис. 18), где речь идет о детях фюрера, якобы родившихся от брака с Евой Браун и живущих где-то в неустановленном месте в настоящее время, исследуется феномен роста числа как художественных (в литературе, в кинематографе и по телевидению), так и «научных» версий того, что дети Гитлера (называют разное число) выросли и скрываются. Исследование показывает, подытоживает журнал, что американцам в силу каких-то причин «нужно, чтобы эти дети были живы». Итог же анализа таков: «Истории об этих детях отражают в конечном счете наше подсознательное требование возвращения Гитлера в какой-то его ипостаси к жиз-

ни, чтобы (внимание! — *Г. А., А. М.*) убивать его снова и снова, вновь и опять, и в который раз, и еще... получать от этого наслаждение, которого он дьявольским образом лишил нас в 1945 г.» [28].

«Возрождать» Гитлера в его детях, чтобы его «через них» снова и снова убивать, наблюдать



Hitler's Children:
A Study of Postwar Mythology

Donald M. McKale

"He's alive," screamed the war criminal. He readied to shoot the aging and disarmed Nazi hunter a few feet away. "The boys are exact genetic duplicates of him," he continued, shaking the pistol in his hand. "They're pure Hitler, bred entirely from his cells." Joseph Mengele, the notorious Nazi doctor and "angel of death" at Auschwitz who had escaped to Latin America after the war, explained what he had been doing while in hiding. To save the Aryan race, said the evil doctor, he had experimented with Adolf Hitler's skin cells. And now, nearly thirty years after the war, Mengele proudly announced, he had reproduced ninety four young boys, each "not even a carbon copy but another original" of the Nazi Fuehrer.

This final, dramatic scene from the novel and movie *The Boys from Brazil* is one of a multitude of such stories that have recently hit bookshelves, cinemas and television.[1] All the tales have a common theme: to bring Hitler back to life in the minds of the audience. And because it is nearly impossible that the Fuehrer could still be alive (he would have been ninety years old this year), as some World War II buffs have argued since 1945, fiction writers are bringing him back through his alleged children. Either his son or some reproduction of Hitler appears, threatening again world peace.

The newest of the "Hitler children" sagas is a novel, *The Fuhrer Seed*. It is the story of the rise to power in West Germany of Kurt Hauser, who eventually learns he is really Kurt Hitler, son of the Nazi tyrant and Eva Braun. The young Hauser, first as candidate for mayor of West Berlin and then as Germany's apparent man of destiny, decides (after the astonishing revelation of his identity by Hitler's diabolical secretary who had not been found after the war, Martin Bormann, hiding in South America) to follow in his father's footsteps.

The American magazine *Police Gazette* in a "special collector's edition," published in 1977 its series of sensational "Hitler is alive," stories, which its barber shop and drugstore readers had carefully followed two decades earlier. "Der Fuehrer had fathered a son and daughter out of wedlock," the serial proclaimed in what it called its "greatest scoop," and it purported to show photographs of the children with their mother, Eva Braun. "A few days before Hitler vanished from Berlin" in April 1945, said the *Gazette*, "the children were flown to a naval base in Norway which the Nazis occupied."[2]

Рис. 18

реальную казнь преступника по телевидению, побеждать «русских» в «гэп»-игре — все это звенья одной цепи, различные способы воспитания одного и того же чувства агрессии, наслаждения насилием как таковым. В одном только 1982 году американская молодежь и подростки потратили на видеоавтоматы, которые предлагают модные, откровенно агрессивные игры («Астероид», «Пэк-мэн» и др.), порядка пяти миллиардов долларов личных денег. По времени на эскапистские агрессивные видеоигры дети, подростки и молодежь потратили в 1981 году 75 тысяч человеко-лет! [29]

Тенденции развития индустрии игр и игрушек периода общего кризиса капитализма показали явное стремление внушить детям, что мир прежде всего тройственен: он — пристанище их чувств, он — сфера коммерческих интересов и бизнеса, он таков, что необходимо одержать победу в третьей мировой войне. Разумеется, сказанное не означает, что детская «поп-культура» и массовая культура сводятся только к этому, но намеченные тенденции являются одними из главных в смысле мировоззренческих установок.

Самое печальное, что, даже негативно оценивая эти игры, родители из «среднего сословия» в своей массе, как свидетельствуют опросы, тем не менее поощряют знакомство детей с ними [30], очевидно считая, что это будет полезно. Здесь как-то оказалась забытой веками выношенная простая мысль: тем не играют, от чего умирают.

Однако, если бы мы, исходя из всего вышесказанного, пришли к выводу, что манипулятивная культура воспитывает в первую очередь эскапизм и агрессивность, это соответствовало бы модели человека, которую навязывает подрастающему поколению скорее «маскульт». Что касается популярной культуры, то определяющей ее чертой является воспитание специфического «игрового» мировоззрения, при котором моральные, эстетические, познавательные и другие духовные ценности важны индивиду прежде всего постольку, поскольку из них можно составлять самые причудливые сочетания, подобно тому как это делается в детской

трубке-калейдоскопе. Манипуляторское «удобство» подобной игры состоит в том, что она может быть распространена в любом типе, виде, разновидности культуры, в каком угодно жанре, приводя в конечном счете к развитию ценностного релятивизма.

Так, одной из самых больших побед детской «поп-культуры» за последнее десятилетие в данном смысле было действительно высокохудожественное воспроизведение национальной телесетью Си-би-эс сказочной повести Джона Роналда Руэла Толкина «Хоббит». Успех вызвал специальные социологические исследования, стремившиеся выявить, что же именно так понравилось детям Америки. Впрочем, как раз эта сторона дела объяснима легче какой-либо другой: на экране телевидения впервые за много лет появилась средневековая легенда, зажигающая воображение живой фантазией, подлинной и серьезной. Толкин, известный английский специалист по средневековому фольклору, обработал сказочную мистику далекого прошлого настолько талантливо, что книга принесла автору мировую известность. Хоббит — это мифическое существо, похожее на человека, имя хоббита Бильбо Бэггинз.

Бильбо представлен на экране (см. рис. 19) иным, чем в книге. Герой Толкина — респектабельный и боязливый 50-летний буржуа, который преодолевает свой страх перед авантюрами и пускается в путешествие за древними сокровищами. Попутно он кому-то помогает, кого-то спасает, совершает подвиги — все это вопреки более чем осторожному своему характеру. Бильбо горд тем, что идет в самое пекло сражений и выбирает вопреки своим опасениям, сомнениям, нерешительности судьбу защитника государства эльфов, поскольку они — очень хорошие существа, хотя и слишком увлекающиеся драгоценностями. Так в книге.

В постановке же выведен молодой человек, и это далеко не случайно. В любой своей разновидности манипулятивная культура — это характерное ее свойство как таковой в целом — стремится «пойти навстречу» вкусам аудитории. Ясно, что детям смотреть на юного героя интереснее, чем на пожилого, а если в первоисточнике хоббит не таков,

то, с точки зрения «интерпретаторов», тем хуже для первоисточника.

Бильбо Бэггинз решителен и быстр. А как же — он ведь юн! Бильбо отрицает бессмысленность войны. Помилуйте! Да ведь это же почти с точностью до наоборот. Не то, чтобы хоббит из средневекового фольклора и из книги был за войну, но



Рис. 19

он ее совсем не отрицал. Бильбо именно выступал за битвы, когда считал их справедливыми. Иначе говоря, американским телевидением не просто сделано «все наоборот», но это «наоборот» мировоззренчески выстроено в определенном направлении. Молодой хоббит, решительный и быстрый, словесно утверждая бессмысленность войны, тем

не менее вооруженный священным волшебным мечом, пускается в различные авантюры. Тут и взрослый, не то что ребенок (или подросток), не сможет сказать, к чему же «на самом деле» склоняет своими словами, своим характером и поведением хоббит зрителей.

Разумеется, искусство не должно «разжевывать», что хорошо, что плохо. Однако вместе с тем подлинное высокое искусство никогда не запутывает аудиторию немотивированными и не только взаимоисключающими, но и взаимоуничтожающими моральными «кредо» и поступками. Предлагать вместо мировоззрения нравственно-этический «художественный беспорядок» — мол, думайте сами, на то вам и художественное произведение — это специфическая позиция не искусства, а как раз популярной культуры. Последняя создает таким образом многозначность трактовок — то, чего подлинное искусство добивается действительной психологической и мировоззренческой глубиной; вместе с тем «поп-культура» воспитывает таким образом у своей аудитории определенную мировоззренческую позицию, которой становится самоценная и сколь угодно произвольная мировоззренческая игра.

Если детская массовая культура навязывает примитивные эскапистские и агрессивные установки, то детская «поп-культура» в итоге дает возможность окунуться в стихию необязательности какой бы то ни было нравственно-моральной ценности. Детский «маскульт» попросту насаждает в ребенке эскапизм и агрессивность, «поп-культ» кристаллизует модель человека, играющего во все и вся,— модель «гомо люденс», поведенческая активность которого характеризуется беспринципностью, по существу возводимой в жизненный принцип.

Американский журнал «Прогрессив» имел все основания выразить в 1985 г. озабоченность по поводу того, что среди американских детей популяризируются игрушечное оружие, игры и куклы, так или иначе связанные с пропагандой войны и насилия. Как отметил журнал, пять из шести наиболее популярных сейчас в США игрушек — это образы

«сильных личностей», пробивающих себе дорогу кулаком и автоматом. Они сделаны с «героев» некоторых телепередач для детей. В одной из таких передач, показанной на голубых экранах в 1985 г., супермены совершили за час 83 акта насилия. В этой связи «Прогрессив» замечает, что дети в Соединенных Штатах превращаются в «маленьких солдат».

Что можно ожидать от ребенка в будущем, если перед ним ежедневно индустрия развлечений, средства массовых коммуникаций, пресса, литература жонглируют такими «приманками», как насилие и вседозволенность, секс и расовая нетерпимость, если они воспитывают в нем «коммерческие» и потребительские черты характера?

Будущее — в руках школьного учителя, говорил В. Гюго. Роль такого учителя для своего подрастающего поколения играет взрослая Америка. К какому будущему она готовит американских детей, подсовывая им игры в атомные и космические войны, антисоветские кинофильмы, книги о супершпионах? К мировой войне, в которой, как это признано в Совместном советско-американском заявлении после встречи М. С. Горбачева и Р. Рейгана в Женеве 19—20 ноября 1985 г., не может быть победителя? Как губит молодые души воспитание в духе фанатической ненависти к коммунизму, к национально-освободительным движениям, ко всему прогрессивному! Не пора ли на пороге нового столетия менять стиль мышления применительно к новым реальностям, вырабатывать новые подходы к решению глобальных проблем, которые столь остро стоят перед человечеством?!

Заключение

В современных условиях острейшая идеологическая борьба двух социально-экономических систем на международной арене пронизывает все сферы социальной жизни. В области культуры буржуазия использует свои идеологические возможности для того, чтобы навязать широким народным массам нормы и ценности капитализма как якобы непреходящие. Важная роль при этом отводится культурной продукции, призванной день за днем «адаптировать» массы к существованию в условиях государственно-монополистического капитализма. Эта продукция с помощью средств массовой коммуникации, которые по существу представляют собой описанный В. И. Лениным гигантский аппарат лжи и обмана [1], распространяется, делается массовой, популярной.

К. Маркс высказал глубокую мысль: «...буржуазия должна одинаково бояться невежества масс, пока они остаются консервативными, и сознательности масс, как только они становятся революционными» [2]. В настоящее время монополистическая буржуазия стимулирует развитие массовой и популярной культур как оптимальных средств манипулирования общественным сознанием: с их помощью пропагандируется набор традиционных буржуазных ценностей и расставляются выгодные правящему классу социально-политические акценты.

Было бы неверным сводить массовую и популярную культуры к заговору неких злодеев-манипуляторов. Вопрос стоит совершенно иначе: капитализм не мог не породить подобные явления в культуре независимо от субъективных желаний тех или иных деятелей искусства.

Манипуляция сознанием эксплуатируемых — объективная потребность правящего класса в экс-

плуататорском обществе. Американские способы манипуляции сознанием наиболее показательны. Они отражают процессы, характерные для популярной и массовой культур, с максимальной масштабностью, полнотой и определенностью. Для рассмотрения природы «поп-культуры» и «маскульта» особая ценность «американского примера» состоит в том, что, воплощая черты «своей» «поп-массовой» стихии, он одновременно является не чем иным, как гипертрофией «поп-массовости» вообще.

Вопрос о том, как создается массовая культура, как она взаимодействует с другими субкультурами и культурными уровнями, усиленно обсуждается современными буржуазными культурологами. Большинство из них констатирует, что в современном мире практически отсутствуют замкнутые культуры и субкультуры, происходит их более или менее активный взаимообмен (причем большей частью именно на основе массовой культуры). Практически все исследователи массовой культуры отмечают, что именно в ней особенно велик уровень заимствования (признавая это, Э. Шилз, Г. Ганс отнюдь не считают это недостатком). Ряд критиков массовой культуры считают, что это вторичная, неподлинная культура, лишь паразитирующая на подлинных культурных ценностях. Как полагал Ортега-и-Гассет, эта культура пытается копировать образцы высокой культуры, огрубляя и профанируя их.

Но на наш взгляд, дело обстоит значительно сложнее. Образцы высокой культуры оказываются моделью для создания произведений медиумической культуры, опосредующей отношения элитарной и массовой культур, для их популяризации своими средствами. То есть произведения высокой культуры переводятся с течением времени в массовую не непосредственно, а именно через указанную культуру. Таким образом, отмеченная нами культурная форма позволяет выявить механизм связи различных культурных срезов в современном капиталистическом обществе, происхождение и функционирование такого важнейшего феномена современного государственно-монополистического капитализма, каким является массовая культура.

В силу ограниченного объема книги авторы не могли выявить уровень «поп-культуры» во всех формах общественного сознания, в том числе во всех видах искусства в США. За пределами нашего рассмотрения остались, например, «поп-литература», «поп-архитектура», «поп-арт» в живописи. Но и на тех относительно немногих рассмотренных нами явлениях видна слоистая, многосложная структура реальной американской буржуазной культуры (как и культуры всех современных развитых капиталистических стран), видна ее служебная социальная функция по отношению к своему базису — современному государственно-монополистическому капитализму.

И массовая культура, и «поп-культура» выполняют сходные социальные функции, и прежде всего функцию манипулирования сознанием масс в интересах монополистической буржуазии, функцию стабилизации государственно-монополистического капитализма, приспособления личности к этой социальной системе и, таким образом, ее духовного подавления. Обе они стремятся заполнить свободное время человека капиталистического общества, развлечь и одновременно отвлечь его от коренных социально-политических проблем. Обе коренным образом извращают сущность капиталистических общественных отношений, создают ложный, иллюзорный мир, лишенный классовых противоречий, где все беды и неприятности «улаживаются», растворяются в непременном счастливом конце — благодаря случаю, доброте власть имущего, меткой стрельбе и ловкости, удачливости героя.

Функции духовного подавления, присущие «маскульту», «поп-культура» не только не утрачивает, но, напротив, она их,так сказать, «усовершенствует». Именно наслаиваясь на массовую культуру, «поп-культура» 70 — 80-х годов стала все более активно выполнять манипулятивную функцию — функцию регулирования массового сознания в интересах стабилизации государственно-монополистического капитализма. В известной мере именно благодаря ей господствующая финансовая олигархия контролирует и формирует в нужном для себя духе

сознание значительных групп населения, удерживая их в идейном плену.

Продукция «культурной индустрии» США формирует у ее потребителей эскапизм, агрессивность и ценностный релятивизм, воспитывает тип так называемого игрового человека, «наблюдателя», принимающего социальные проблемы не всерьез и озабоченного лишь стремлением к личному преуспеванию, потребительскому максимуму. Символом американской буржуазной культуры в этом смысле является изображение, помещенное на первой стороне обложки данной книги,— кадр из американского фильма «Голдфингер», в котором врач-убийца знакомится с девушками, увлекает их и затем убивает... озолачивая. Щедро одаряя своих поклонников ложными ценностями, буржуазная культура калечит их духовно.

Воспитание масс в определенном духе, отвечающем интересам монополистической буржуазии, преследует в конечном счете цель стабилизировать капиталистический строй. Однако, реализуя эту цель, буржуазным идеологам приходится считаться с растущей сознательностью масс. В частности, в условиях современной научно-технической революции уровень духовных запросов широких масс населения в развитых капиталистических странах начинает превышать тот уровень, на который рассчитана продукция массовой культуры.

В той мере, в какой из-под влияния «маскульта» выходит все большее число людей, для правящих кругов на Западе стала остроактуальной задача выработки качественно иных, чем прежде, эффективных в современной общественной ситуации «способов продажи не только потребительских продуктов, но и идей, убеждений, целей и душевных состояний» [3]. Взаимодействие в ходе выполнения этого «социального заказа» массовой культуры с «элитарной», а также с наукой, с подлинным высоким искусством порождает все большее количество форм, переходных от «маскульта» к популярной культуре.

Фабрикация этой разновидности буржуазной культуры преподносится общественности правящими кругами как демократизация в сфере культуры.

Постепенное вычленение «культуры», о которой идет речь, из низкопробного «маскульта» (хотя связи и взаимопроникновения остаются) несет в себе действительные элементы вынужденного демократизма, впрочем вполне безопасные для строя, так как «никакое изменение государства в сторону демократизма *еще не устраняет* господства капитала...» [4].

Американские теоретики «поп-культуры» пропагандируют своеобразный «межклассовый» карнавал, где «поп-культура» якобы побудит людей «протянуть друг другу руки — ритуальные игры объединяли людей еще до появления письменности» [5]. Они считают, что сплотить «всех» более чем когда-либо становится осуществимым при посредстве прежде всего «поп-массовой» культуры телевидения. «Телевизионная, да и в целом популярная культура,— утверждает, например, Л. Фидлер,— может удовлетворить заветную мечту человечества: мы снова все сольемся воедино. Если создать такую техническую возможность, «поп-культура» воссоединит человечество в общность, которая существовала уже в предыстории до тех пор, пока люди не разделились по интересам, желаниям, образованию и по классам» [6].

Объединить человечество «внеклассово», «сверхклассово», а по сути под руководством класса буржуазии — мечта реакционных идеологов, подменяющих научный анализ социальных процессов апологетикой существующего строя.

Самая опасная черта современной «поп-культуры» США — паразитирование на правде. Для «поп-культуры» характерны близость к реальности, правдоподобие мысли и чувства, использование в качестве приема «почти правды», т. е. определенная манипуляторская подмена — предложение частичной истины в качестве истины в целом. Критика, направленная на «частные интересы» учреждений и конкретных лиц, а также на «технологию», «рациональность» и т. п., культивирует у потребителей распространенную иллюзию, что, коль скоро публично секут и «уничтожают» «что угодно» и «кого угодно»... американец как личность свободен

и, более того, может вносить сам определенный вклад в изменение общества и тем самым в свою судьбу. Посредством этого приема популярная культура реализует свою идеологическую функцию в современном буржуазном обществе.

«Все изменить, чтобы все оставить по-старому» — так можно выразить приемы и результаты ее «нововведений». Поиграть во все ценности, примерить все роли, все «опротестовать» и «революционизировать», чтобы главное — буржуазная цивилизация осталась нерушимой.

Выявление социальной сущности буржуазной массовой и популярной культур актуально и в том плане, что они предназначены не только для «внутреннего потребления» в капиталистических странах — они играют большую роль в идеологических диверсиях против социалистических и развивающихся стран.

В антикоммунистических планах «вестернизации» культуры социалистических стран (т. е. ее перерождения под влиянием растущих культурных контактов с Западом) «маскульту» и «поп-культуре» отводится важнейшее место: они должны «прорвать кордоны», служить важным каналом пропаганды буржуазного образа жизни среди населения социалистических стран, в первую очередь среди молодежи, культивируя потребительство, вещизм, индивидуализм, низкопоклонство перед зарубежной продукцией. Говоря об увлечении молодежи рок-музыкой, западные идеологи подчеркивают, что она пропагандирует некий независимо-агрессивный образ жизни, присущий якобы молодежи и направленный против «культуры взрослых». По мнению натовских спецслужб, самыми эффективными пропагандистами американского образа жизни среди молодежи социалистических стран являются уже не просто откровенные антисоветчики, а рок-группы типа «Кисс» или «Куинн».

Высокая принципиальность, коммунистическая идейность, политическая бдительность, своевременное разоблачение враждебной пропаганды — такова позиция советских людей, народов всех социалисти-

ческих стран по отношению к идеологическим диверсантам, стремящимся сбыть в чужих странах свой псевдокультурный товар.

Одним из дежурных штампов антикоммунистической пропаганды являются утверждения о том, что СССР и другие социалистические страны якобы ставят препятствия на пути культурных контактов между народами. Под флагом «борьбы за свободу информации и культурного обмена» антикоммунисты требуют, чтобы социалистические страны открыли свои границы для идеологической продукции Запада. Таким образом, они хотели бы превратить культурные контакты в орудие вмешательства во внутренние дела социалистических стран, в средство идеологических диверсий.

Широко известно, что именно СССР выступает поборником развития культурных и научных контактов со всеми странами, в том числе с капиталистическими. Ни в одной стране мира не переводится такое количество произведений зарубежных писателей и они не издаются такими тиражами, как в СССР. Социалистические страны выступают за контакты, ведущие к укреплению мира, развитию дружбы и сотрудничества между народами. Но когда под этими контактами определенные империалистические круги понимают идеологические диверсии, то, естественно, социалистические страны ставят на их пути барьер.

Не менее важным является вопрос о содержательной стороне культурных связей. Одно дело — обмен подлинными культурными ценностями, например произведениями Шостаковича, Прокофьева, Бриттена, Стравинского, Пикассо, Кента, Сарьяна, Фолкнера, Хемингуэя, Шолохова, Айтматова, которые развивают личность, расширяют ее интеллектуальные горизонты, возвышают человека. Другое дело — пропаганда массовой культуры в виде порнографии, «фильмов-ужасов», проповеди расовой ненависти, которые растлевают сознание людей, пробуждают низменные страсти и в конечном счете тормозят прогресс мировой культуры, препятствуют укреплению взаимообмена подлинными культурными ценностями.

Выступая на X съезде ПОРП, Генеральный секретарь ЦК КПСС М. С. Горбачев отметил, что в нашу необыкновенно сложную эпоху на международной арене схлестнулись, переплелись противоречивые тенденции. Они весьма остро проявились и в сфере культуры: замечательные достижения во всех сферах науки и искусства, с одной стороны, и деградация, находящая выражение в порождаемой империализмом «массовой культуре»,— с другой [7] ».

Сохранение и развитие подлинной культуры, защита ее от буржуазного разложения, от вандализации — одна из важнейших общечеловеческих задач. Деятельность империализма в сфере культуры ведет к негативным психологическим и нравственным последствиям, которые не могут не волновать всех тех, кому дороги идеалы гуманизма и прогресса. Оскудение культуры «под напором безудержного торгашества и культа насилия, проповедь расизма, пропаганда низменных инстинктов, нравов преступного мира и «дна» общества должны быть и будут отвергнуты человечеством» [8].

В Программе Коммунистической партии Советского Союза (новой редакции) говорится: «КПСС — сторонница широкого взаимного обмена подлинными культурными ценностями между всеми странами. Такой обмен должен служить гуманным целям: духовному обогащению народов, упрочению мира и добрососедства» [9].

Как известно, одним из итогов женевской встречи М. С. Горбачева и Р. Рейгана 19—20 ноября 1985 г. было решение расширить обмены и контакты в области культуры. Эти контакты ведут не только к взаимному обогащению культур. Не менее важно то, что они вносят свой вклад в дело мирного сосуществования между народами. Ибо культура — это всегда посланец мира. Культурные контакты между странами и народами учат постижению «великой науки — жить вместе» [10].

Примечания

Введение

[1] Программа Коммунистической партии Советского Союза. Новая редакция. М., 1985, с. 13.

[2] Там же, с. 15.

[3] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 32, с. 83.

[4] См.: *Демин А. А.* Государственно-монополистический капитализм: проблемы, тенденции, противоречия. Л., 1983, с. 60; см. также: *Далин С. А.* США: послевоенный государственно-монополистический капитализм. М., 1972, с. 5, и др.

[5] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 26, ч. I, с. 421.

[6] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 46, ч. I, с. 386—387.

[7] Архив Маркса и Энгельса, т. 10. М., 1948, с. 104.

[8] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 1, с. 411.

[9] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 101.

[10] Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986, с. 19.

[11] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 3, с. 45.

[12] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 24, с. 120—121.

[13] См. работы С. И. Беглова, В. С. Бобровского, В. Г. Глазычева, З. А. Гершковича, Н. В. Гончаренко, П. С. Гуревича, Г. П. Давидюка, Ю. Н. Давыдова, С. И. Иконниковой, Е. Н. Карцевой, Б. Е. Калинина, Г. И. Кужелевой, А. В. Кукаркина, А. Г. Милейковского, Ю. Н. Семенова, Т. Г. Голенпольского, В. П. Шестакова и др.

[14] Так, известный американский социолог Д. Макдональд, считая эти термины синонимичными, предпочитает, однако, понятие «массовая культура», ибо «ее отличительный признак — то, что она предназначена для рынка как жевательная резинка» (Mass Culture. The Popular Arts in America. Ed. by B. Rosenberg and D. White. Glencoe, 1957, p. 59). Напротив, Г. Ганс тяготеет к термину «поп-культура», ибо, как он отмечает, с термином «массовая культура» прочно связан отрицательный стереотип: «маскульт» третируется как низкопробное искусство толпы, как дурной тон. Поэтому термин «массовая культура» определенным

образом связывает исследователя, заставляя его относиться к этой культуре предубежденно. Именно по этой причине необходим более нейтральный и даже более позитивный термин для обозначения культурного слоя, отличного от высокой культуры (*Gans H.* Popular Culture and High Culture. New York, 1974, p. 10). Сошлемся также на Л. Фидлера, который, рассуждая о том, что можно назвать «поп-литературой», отмечает, что это не то, что вошло в хрестоматии как классика, это как раз то, что исключено из школьных программ, но пользуется спросом на рынке. Причем это совсем не обязательно плохая литература, ибо «только самые бесстыдные элитаристы» выдвинули теорию о том, что существует обратно пропорциональная зависимость между качеством литературы и рыночным спросом. Во всяком случае Фидлер считает, что термин «поп» приложим к миру массовых коммуникаций (Superculture. American Popular Culture and Europe. Ed. by C. Bigsby. London, 1975, p. 28—29).

[15] *Brzezinski Z.* Between Two Ages. America's Role in the Technotronic Era. New York, 1970, p. 27.

[16] Superculture. American Popular Culture and Europe, p. 197.

[17] Ibid., p. XII.

Глава I

[1] Цит. по: Падение города. Сборник американских радиопьес. М., 1974, с. 8—10, 44—45.

[2] В рамках этого понимания (разумеется, схематичного, так сказать, первого приближения) «маскульт» мировоззренчески ложен и в своих «отрицаниях», и в своих «утверждениях».

[3] Подробнее об этом см.: *Ашин Г. К., Мидлер А. П.* Парадоксы «массовой культуры».— США: экономика, политика, идеология, 1977, № 6, с. 34—45; *Мидлер А. П.* Эстетика и будущее.— Современная эстетика США. Критические очерки. М., 1978, с. 142—168.

[4] См.: *Гай Светоний Транквилл.* Жизнь двенадцати цезарей. М., 1964, с. 148—171; *Тацит К.* Соч. в двух томах, т. 1. Л., 1969, с. 252—326.

[5] См.: *Гегель.* Соч., т. VIII. М.— Л., 1935, с. 8.

[6] *Waskow A.* Looking Forward: 1999.—Mankind 2000. Oslo — London, 1969, p. 97—98.

[7] Цит. по: За рубежом, 1984, 29 июня, с. 22.

[8] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 31, с. 228.

[9] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 6, с. 39—40.

[10] Если он вообще ищет в искусстве какое-нибудь соответствие собственной жизни. Хотя бы «соответствие» по принципу противоположности.

[11] См.: Философский энциклопедический словарь. М., 1983, с. 750.

[12] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 42, с. 120.

[13] *Borden N. H.* The Economic Effects of Advertising. New York, 1976.

[14] *McLuhan M., Fiore Q.* Medium is the Massage. New York, 1967, p. 44.

Глава II

[1] См.: К вопросу социального функционирования искусства. М., 1982, с. 141.

[2] См.: На экране Америка. М., 1978, с. 10.

[3] См.: *Колодяжная В. С.* Кино США (1929—1941). М., 1967, с. 7.

[4] *Mast J.* A Short History of the Movies. Indianapolis, 1981.

[5] Цит. по: Советская культура, 1983, 10 февраля, с. 7.

[6] Там же.

[7] См.: На экране Америка, с. 45.

[8] *Andrew J. D.* The Major Film Theories. New York, 1976.

[9] Америка, 1984, сентябрь, с. 48.

[10] Советская культура, 1983, 19 марта, с. 7.

[11] *Armour R. A.* Film: A Reference Guide. Westport (Connecticut), 1980.

[12] См.: Советская культура, 1984, 17 мая, с. 7.

Глава III

[1] US News and World Report, 13.II.1984.

[2] Television: The Critical View. New York, 1976.

[3] Это наблюдение Дж. П. Робинсона остается верным и в настоящее время.

[4] *Robinson J. P.* «Massification» and Democratization of the Leisure Class.— The Annals of the American Academy of Political and Social Science, 1978, January, p. 206—207.

[5] Ibid.

[6] *Gans H. S.* Deciding What's News. A Study of CBS Evening

News, NBC Nightly News, Newsweek and Time. New York, 1979.

[7] См.: Телевидение США. М., 1976, с. 60—66.

[8] Television: The Critical View.

[9] *Snow R. P.* Creating Media Culture. New York, 1983.

[10] См.: Телевидение и радиовещание, 1984, № 4, с. 42.

[11] Цит. по: там же, № 2, с. 43.

[12] «Атмосфера», политически и идеологически комфортная для буржуазии, прямо и непосредственно связана с прибылями.

[13] *Green T.* The Universal Eye. The World of Television. New York, 1972.

[14] Цит. по: Советская культура, 1983, 24 ноября, с. 7.

[15] Цит. по: Советская культура, 1984, 6 сентября, с. 7.

[16] См.: Литературная газета, 1984, 11 января, с. 15.

[17] См.: Советская культура, 1983, 21 мая, с. 7.

[18] *Halberstam D.* CBS: The Network and the News and the Power and the Profit.— The Atlantic Monthly, 1976, January, N 237, p. 63.

Глава IV

[1] *Schroeder P. T.* Bicentennial of American Music.— Editorial Research Report, 1976, vol. I, N 12, p. 232—233.

[2] «Макдональд гамбургерз» — «Рубленые бифштексы Макдональда».

[3] Employment and Unemployment of Artists: 1970—1975. Washington, 1976; *Hightower C.* Financing the Arts.— Museum News, 1976, vol. 54, N 3, p. 461.

[4] *McLuhan M.* Understanding Media. New York, 1964, p. 269.

[5] *Jacobson R.* Viewpoint.— Opera News, 1978, April 8, p. 6.

[6] Ibid.

[7] *Murphy J., Gross R.* The Arts and the Poor. Washington, 1968, p. 17—19.

[8] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 41, с. 259.

[9] *Hamm C.* Yesterday: Popular Song in America. New York, 1979; Chronicles of the American Dance from the Chakers to Martha Graham. New York, 1978.

[10] Мы имеем в виду наиболее широко распространенный в США с 1942 г. до середины 50-х годов «маскульт», который «изготовляли» специально созданные многочисленные учреждения в Тин Пен Аллей, где сотни «специалистов» перерабатывали джазовую музыку, «освобождая» последнюю для массового

потребления от всего, что в ней было художественно ценным, подлинным.

[11] Копленд — один из создателей национального американского музыкального стиля (объединение фольклорной (индейской) музыки в оригинальные популярные композиции). Копленд, композитор, пианист, дирижер и педагог, является ведущим теоретиком и практиком создания образцов подлинного искусства на основе фольклора и популярной музыкальной культуры.

[12] Это ощущение было характерным прежде всего для той части массовой аудитории, которая глубоко переживала отчуждение, одиночество.

[13] Имеются в виду отнюдь не все, кто называл себя (или кого называли) хиппи, а первая волна калифорнийских хиппи, которые организовали на данных принципах коммуну в Хейт Эшбери (1965 г.), и молодежь, последовательно воплощавшая указанные ценностные ориентации.

[14] Vogue (New York), 1984, March, p. 126.

[15] Психоделия — ощущение мира в состоянии наркотического транса, создаваемого — в данном случае — характером музыки, специфическими ритмами, громкостью и др.

[16] *Blackford A.* Disco Dancing Tonight. London, 1979, p. 71.

[17] Ibid.

[18] Слово «панк» означает все самого худшего сорта или пошиба: дрянное, низкопробное, никудышное, ненужное, никчемное, гнилое; шпана, сопляк, хулиган, простофиля и т. д.

[19] Punk-rock and Avant-Guard Culture. The Journal of Popular Culture, 1984, Summer, p. 31—41.

[20] Ibid.

[21] Поводом и сюжетом песни явилось убийство Мартина Лютера Кинга.

[22] Кстати, «ЮБИ-40» — стандартный английский шифр карточки безработного.

[23] Песня симптоматично называется «Бремя стыда».

Глава V

[1] См.: *Глаголев В. С.* Религиозно-идеалистическая культурология: идейные тупики. М., 1985, с. 6.

[2] См.: *Митрохин Л. Н.* Религиозные «культы» в США. М., 1984, с. 3, 19, 20, 23, 30, 61.

[3] *Toffler A.* The Third Wave. New York, 1981, p. 382.

[4] См.: *Григулевич И. Р.* «Пророки» новой истины. М., 1983, с. 9.

[5] Интересующихся отошлем к работам по этой проблематике С. С. Аверинцева, Е. Г. Балагушкина, Л. Н. Великовича, В. И. Гараджи, М. П. Гапочки, И. Р. Григулевича, П. С. Гуревича, Ю. Н. Давыдова, Л. Н. Митрохина, Т. И. Ойзермана, Б. З. Фаликова и Д. Е. Фурмана.

[6] См.: *Митрохин Л. Н.* Религиозные «культы» в США, с. 9.

[7] На санскрите «Бхагаван» — обычная форма обращения к почитаемому лицу такого ранга, как святой, царь. «Бхагаван» — древнеиндийское слово. Первоначально оно значило «благословенный», затем «божественный», «священный», «святой». В индуистской мифологии это слово является определением высших божеств.

[8] Honey, 1983, January, p. 22.

[9] Ibid.

[10] См.: *Митрохин Л. Н.* Религиозные «культы» в США, с. 17.

[11] См.: *Балагушкин Е. Г.* Критика современных нетрадиционных религий. Истоки, сущность, влияние на молодежь Запада. М., 1984, с. 48—49.

[12] *Ellwood R. S.* Alternative Altars: Unconventional and Eastern Spirituality in America. Chicago, 1979; Honey, 1983, January, p. 22—24.

[13] См.: Религия в политической жизни США (70-е — начало 80-х годов). М., 1985.

[14] *Blackford A.* Disco Dancing Tohight, p. 76.

[15] Ibid.

[16] Life, 1985, March, p. 41—51.

[17] *Evans Ch.* Cults of Unreason. New York, 1973, p. 53.

[18] Организация Раджнеша, например, так и называется: «Абсолютная свобода».

Глава VI

[1] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 1, с. 33.

[2] The World Encyclopedia of Comics. New York, 1976.

[3] *Eleisher M. L.* The Encyclopedia of Comic Book Heroes. New York, 1976.

[4] Saturday Review, 1957, March 16.

[5] *Родари Д.* Грамматика фантазии. Сказки по телефону. Алма-Ата, 1983, с. 105.

[6] *Dorfman A., Mattelart A.* How to Read Donald Duck; Imperialist Ideology in the Disney Comic. New York, 1975.

[7] См.: Воспоминания о Марксе и Энгельсе. М., 1966, с. 274—275.

[8] *Monson D., Peltola B.* Research in Children's Literature. New York, 1976.

[9] *Darling R. L.* The Rise of Children's Book Reviewing in America. 1865—1881. New York, 1968.

[10] *Shostrom E.* Man, the Manipulator. Nashville, 1967.

[11] *Geller E.* Somewhat Free: Post-Civil War Writing for Children.— Wilson Library Bulletin, 1976, N 51, p. 175.

[12] Twentieth Century Children's Writers. London — New York, 1980.

[13] См.: Советская культура, 1984, 22 сентября, с. 7.

[14] *Tuchman B. W.* The March of Folly: From Troy to Vietnam. New York, 1983.

[15] *Hoffer T. W.* Animation: A Reference Guide. Westport (Connecticut), 1981.

[16] New Leader, 1985, January.

[17] *Hoffer T. W.* Animation: A Reference Guide.

[18] Ibid.

[19] *Wolfe T.* In Our Time. London — New York, 1980, p. 81.

[20] Цит по: Зарубежная литература. XIX век. М., 1979, с. 564.

[21] *Newell W.* Games and Songs of American Children. New York, 1883.

[22] *McClinton K.* Antiques of American Childhood. New York, 1970, p. 227.

[23] *Mergen B.* Play and Playthings of American Children: A History and Reference Guide. Westport (Connecticut), 1982.

[24] Emergency Fleet News, 1919, January 1, p. 9.

[25] Concise Histories of American Popular Culture. Westport (Connecticut), 1982, p. 152.

[26] The Playground (New York), 1907—1915.

[27] *Mergen B.* Play and Playthings of American Children: A. History and Reference Guide.

[28] Hitler's Children.— Journal of Popular Culture, 1981, Summer, p. 53.

[29] Time, 1982, January 18.

[30] *Ward C.* The Child in the City. New York, 1978.

Заключение

[1] См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 40, с. 15.

[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 8, с. 209.

[3] *Packard V.* The Hidden Persuaders. New York, 1961, p. 1.

[4] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 21, с. 472.

[5] Journal of Popular Culture, 1984, Spring, p. 5—6.

[6] Там же.

[7] См.: Правда, 1986, 1 июля.

[8] Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза, с. 19.

[9] Там же, с. 178.

[10] Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС депутата Горбачева М. С.— Правда, 1985, 28 ноября.

Оглавление

Введение
5

Глава I — Новые качества массовой культуры
19

Глава II — «Почти правда» в кино
58

Глава III — Телевидение: негодяй внушает симпатию
98

Глава IV — Высшее из искусств и — лучший из наркотиков
127

Глава V — Популярные «религии Нового века»
167

Глава VI — Опасные игры
200

Заключение
237

Примечания
245

Ашин Г. К., Мидлер А. П.

А98 В тисках духовного гнета: (Что популяризируют средства массовой информации США).— М.: Мысль, 1986.—253 с., ил., 8 л. ил.— (Империализм: События. Факты. Документы).

65 к.

В книге анализируется популярная культура («поп-культура») в качестве особой разновидности буржуазной культуры. Показывается, как «поп-культура» выполняет свою классовую роль манипулирования сознанием людей.

Концепция авторов выражена в живой, доступной форме с привлечением интересных примеров проявления «поп-культуры» в различных сферах массовой коммуникации. В силу этого работа представляет интерес как для специалистов, так и для широкого круга читателей.

А $\frac{0302020300\text{-}167}{004(01)\text{-}87}$ 82-86

ББК 71.0

Геннадий Константинович Ашин

Александр Петрович Мидлер

В тисках духовного гнета

(Что популяризируют средства массовой информации США)

ИМПЕРИАЛИЗМ

ИМПЕРИАЛИЗМ
События
Факты
Документы

Заведующий редакцией
Ю. И. Аверьянов

Редактор
И. Б. Чистякова

Младший редактор
Л. М. Михайлова

Оформление художника
А. Б. Боброва

Художественный редактор
А. Б. Николаевский

Технический редактор
Н. Ф. Федорова

Корректор
Г. С. Михеева

ИБ № 2877

Сдано в набор 13.03.86. Подписано в печать 25.09.86. А 08960. Формат 84×108 1/32 Бум. тип. № 1 Школьная гарнитура. Высокая печать. Усл. печатных листов 14,28 с вкл. Усл. кр.-отт. 17,68. Учетно-издат. листов 13,59 с вкл. Тираж 100 000 экз. Заказ № 2313. Цена 65 к.

Издательство «Мысль». 117071. Москва, В-71, Ленинский проспект, 15

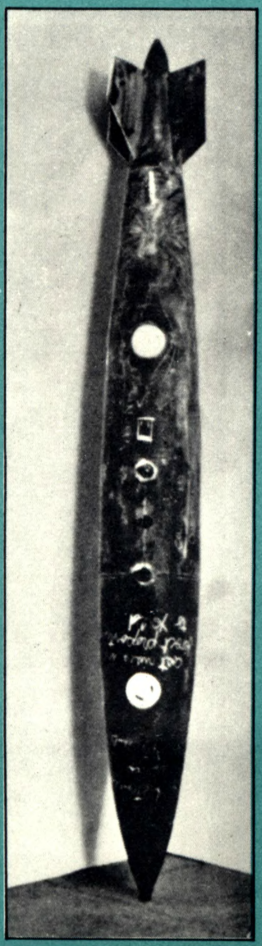
Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 113054, Москва, Валовая, 28

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Наиболее полную информацию о готовящихся к выпуску книгах издательства «Мысль» по экономике, философии, истории, демографии, географии можно получить из ежегодных аннотированных тематических планов выпуска литературы, имеющихся во всех книжных магазинах страны.

Сведения о выходящих в свет изданиях регулярно публикуются в газете «Книжное обозрение».

По вопросам книгораспространения рекомендуем обращаться в местные книготорги, а также во Всесоюзное государственное объединение книжной торговли «Союзкнига».



65 коп.