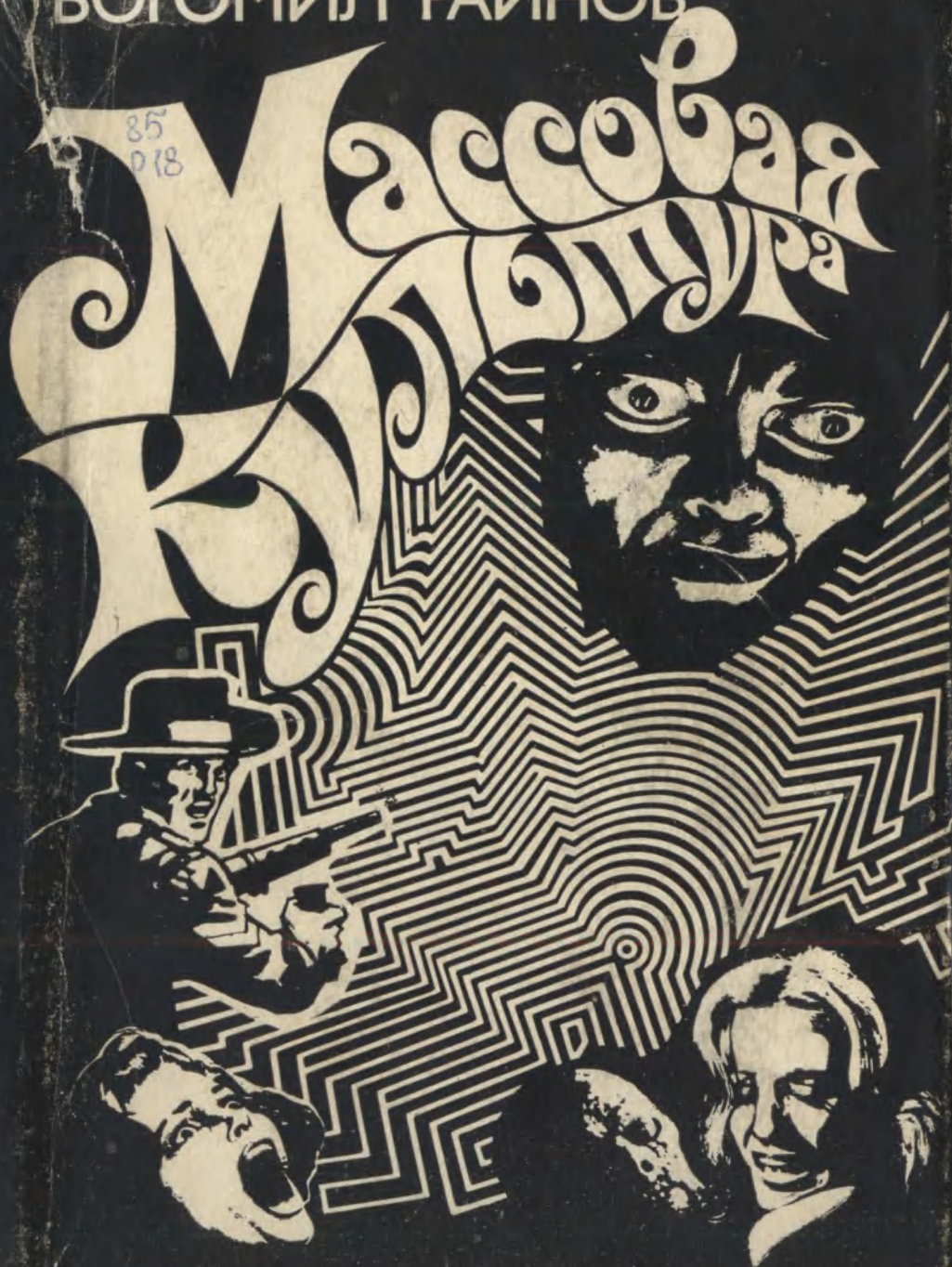


БОГОМИЛ РАЙНОВ



“Массовая культура”, как правило, замещает эстетическое наслаждение примитивным удовольствием, развлечением, освобождает потребителя от глубоких эмоциональных переживаний и интеллектуального напряжения. Она дает не познание, а иллюзию познания... а то и действует как наркот. Эти черты делают “массовую культуру” удобным средством изоляции публики от жгучих вопросов современности и реальных жизненных конфликтов, способствуют насаждению апатии, дезориентации мировоззрения, поощрению духовной лени и интеллектуальной атрофии, деградации эстетического вкуса.

Богомил Райнов



БОГОМИЛ РАЙНОВ

Масовата култура

Издателство
НАУКА И ИЗКУСТВО

София
1974

Богомил Райнов — поэт, переводчик, прозаик, ученый, педагог. И во всех амплуа он проявил себя как личность цельная, творческая, как художник, оригинально видящий и воссоздающий мир, как исследователь, глубоко и диалектически проникающий в существо проблем, явлений и тенденций.

Как поэта Б. Райнова знают в Болгарии хорошо и давно, хотя поэтические произведения и не составляют большого объема в его творчестве. Поэзия для Райнова — скорее, потребность выразить свое мироощущение во всей полноте форм и способов. Она необходима ему, чтобы заполнить тот возможный пробел, который неизбежно возникает, когда художник лишается в своей палитре одной из красок.

Б. Райнов — тонкий и требовательный к себе и автору оригинала переводчик. Отбор им произведений для перевода на родной язык свидетельствует не только о прекрасном знании мировой литературы, но и о прекрасном вкусе. Райнов — переводчик чуткий, сопереживающий, он в полном смысле слова соавтор произведений, на которые пал его выбор, однако соавтор, всецело подчиняющий себя другому, его манере, приемам и даже (по форме) философским и эстетическим позициям и критериям.

Для советского читателя Б. Райнов — прежде всего автор многих полюбившихся и очень популярных романов. Среди них: «Инспектор и ночь» (1964), «Человек возвращается из прошлого» (1966), «Бразильская мелодия» (1969), образующих трилогию «Три встречи с инс-

пектором». Наибольший успех выпал на долю серии его романов, главным героем которых является смелый и находчивый болгарский разведчик Эмил Боев. Это «Господин Никто» (1967), «Что может быть лучше плохой погоды» (1968), «Большая скука» (1971), «Наивный человек средних лет» и «Реквием» (1973). С интересом советский читатель встретил один из последних романов писателя «Тайфуны с ласковыми именами» (1979). Райнов — романист, серьезно обогащающий детективный жанр реалистичностью изображаемой действительности, глубоким психологизмом и жизненностью человеческих характеров. Его детективные романы относятся к этому жанру главным образом по своей тематике. Не нарушая требований жанра, автор, однако, создает произведения, которые с основанием можно назвать социально-нравственными, настолько высок в них пафос утверждения социалистического образа жизни и личности, олицетворяющей идеалы нового общества.

Но Б. Райнов еще и крупный ученый, исследователь, педагог. Многочисленные работы свидетельствуют о глубине и широте его познаний в области литературоведения, эстетики, живописи, графики, философии.

Наиболее полно талант Райнова-исследователя раскрылся в предлагаемой советскому читателю монографии «Массовая культура», являющейся плодом многолетней работы автора над одной из важнейших проблем современной действительности.

В монографию включены труды, которые были опубликованы ранее, но для данного издания они были существенно дополнены и изменены, к ним относятся «Черный роман» (1970), «Эрос и Танатос», «Культура, полукультура и лжекультура» (1971). Включает Б. Райнов в монографию и новые главы. И те и другие, являясь во многом самостоятельными исследованиями, объединены в книге общей идеей, единым замыслом, единой задачей — доказать абсурдность утверждений буржуазных теоретиков искусства о правомерности «производства» так называемой «массовой культуры» вместо создания культурных ценностей, предназначенных для масс.

В предисловии к монографии автор объясняет причины, обусловившие выбор им темы: «Стремясь исследовать и охарактеризовать «массовую культуру» в

целом, мы подвергли анализу главным образом ее *художественные формы*, сознательно оставив в стороне или только попутно затрагивая такие области, как политическая информация, научная популяризация и другие. Учитывая важность именно этих форм «массовой культуры», мы считаем, что в настоящий момент изучение массовой художественной продукции особенно актуально по следующим причинам: во-первых, в этом отношении пока еще сделано очень мало, во-вторых, объем и воздействие этой продукции достигли сейчас поистине колоссальных размеров и, в-третьих, она представляет собой специфическую и особенно коварную форму обработки сознания масс».

Актуальность и значимость данной проблемы не вызывает сомнения. Она — одно из проявлений, и притом проявлений в наиболее острой форме, идеологического противоборства, которое характеризует самые сложные для понимания, а отсюда и самые опасные формы классовой борьбы на современном этапе.

Б. Райнов, используя термины «массовая культура» (mass culture) и «популярное искусство» (popular art), одновременно объясняет, что они выдуманы буржуазией для характеристики чисто буржуазного явления в области идеологии.

Говоря о «массовой культуре», Б. Райнов прежде всего останавливается на вопросе: что такое культура? Для него в это понятие входят не только искусство и его институты, но и средства массовой информации, наука, образование, научно-технический прогресс, все формы общественного сознания, идеологические отношения, хотя предметом рассмотрения автор избрал не все проявления культурной деятельности человека, а лишь наиболее ярко выраженные, показывая их, однако, исходя из взаимодействия и взаимовлияния всех аспектов процесса творчества и антитворчества, всех сторон явления, которое называется культурой или же антикультурой.

В одной из глав настоящей книги Б. Райнов пишет, что культура представляет собой «единство материальных и духовных ценностей, созданных обществом в процессе его эволюции и представляющих собой основу, арсенал, критерий его дальнейшего развития. Результат разнообразного человеческого творчества во всех сферах жизнедеятельности, культура является отражением

сложной взаимозависимости между характером материального производства, особенностями социального устройства и общественного сознания на данном этапе развития».

Как известно, водоразделом между буржуазной и социалистической концепциями культуры является отношение к народу, к человеку. Когда в конце прошлого века европейская буржуазия, стремясь отделить представителей трудящихся от большой художественной культуры, создала свою двуединую культурную программу, возникло неизбежное противопоставление «элитарной» и «массовой» культуры. Одна предназначалась для избранных, другая — для широких народных масс. Однако такое разделение культуры не могло не привести к ее разложению: и одна и другая «культура» оказались на самом деле лжекультурой, поскольку было нарушено основное требование, стоящее перед художественным творчеством, — изображение жизни разными методами и в разной форме, но в ее цельности, а не выделение из нее тех явлений и моментов, которые обеспечивают достижение узкосоциальных целей или же отвечают узкосоциальным потребностям.

Не случайно с течением времени полюсы этой концепции разделения настолько сблизились, что на практике произошло слияние элитарного течения и массового в один мутный поток псевдокультуры. Ложь многолика, в том числе и ложь в духовной сфере, но при всем многообразии форм проявления она едина в своей направленности против человека, а культура, точнее, лжекультура, отражающая ее проявления, — всегда античеловечна, антигуманна.

Результат вредного воздействия «элитарной» и «массовой» культуры на современного потребителя налицо. Наряду с извращением художественного вкуса (которое сопровождается его антигуманистической идеологической обработкой) достигается также заметное притупление потребности в приобщении к культурным ценностям вообще. Так, по официальным данным, в современной Франции 58% французов не читают книг, 36% — не посещают театр и свыше 70% — концерты, оперу и т. д.

Правильное понимание сущности «массовой культуры» как отрицания высоких критериев подлинной куль-

гуры имеет большое значение в повседневной борьбе с нашим идеологическим противником. «Массовая культура» — это не «серый поток» в культуре, который имеет место и в условиях социалистической действительности и даже в произведениях социалистического реализма. «Массовая культура» — это прежде всего и главным образом полное отрицание народного характера культуры как творчества представителей народа во имя народа.

Уход от жизни, от понимания закономерностей общественного развития — вот путь, по которому ведут своего читателя, зрителя и слушателя создатели продукции «массовой культуры». Ясно, что такой путь завершается тупиком: у него нет перспективы, нет будущего. Ясно и то, что столь явное отрицание действительной жизни не может быть принято обществом, и, следовательно, создатели произведений лжекультуры должны делать своим объектом лжежизнь и лжечеловека. А для того, чтобы такие произведения не только создавались, но и имели потребителей, появилась необходимость в новой лжи: обмануть потребителя, убедив его в том, что он потребляет не суррогат, а настоящие произведения культуры.

Объяснить характер взаимоотношений производителя продукции «массовой культуры» и ее потребителя — задача не только актуальная, но и трудная. Она в свою очередь подразделяется на множество более частных задач, на значительное число конкретных, требующих своего решения вопросов. Ответ на эти важные и непростые вопросы Б. Райнов дает не сразу. Он подводит к нему читателя, предоставляя в его распоряжение огромный теоретический и фактический материал, во всей полноте используя свидетельства представителей буржуазного мира — носителей и пропагандистов «массовой культуры» и противопоставляя им наши, марксистские аргументы. Pro et contra — такой подход автора позволил ему ответить на вопросы убедительно, мотивированно и доступно для восприятия, потому что выводы и заключения сопровождаются живым, выразительным и всегда удачно подобранным материалом.

Монография «Массовая культура», представленная на суд читателя, состоит из 11 глав (в настоящем издании главы «Преступление как жизненный материал»,

«Биография черного романа» и «Асы шпионажа» не публикуются, так как в 1975 году они были изданы в Советском Союзе отдельной книгой), каждая из которых, являясь самостоятельным произведением, вместе с тем представляет собой часть единого целого, а именно комплексной проблемы, раскрывающей содержание, цели, задачи, сферы и формы влияния культивируемой на Западе «массовой культуры».

В первой главе, названной «Искусство для «элиты» и искусство для «толпы»», Б. Райнов, строя свои выводы на известном ленинском положении о двух культурах, прослеживает развитие двух направлений в духовной жизни буржуазного общества — художественного творчества господствующего класса и художественного творчества угнетенных слоев. В статье «Критические заметки по национальному вопросу» В. И. Ленин писал: «В каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса... Но в каждой нации есть также культура буржуазная... притом не в виде только «элементов», а в виде *господствующей* культуры»¹.

Анализируя современную буржуазную культуру, Б. Райнов показывает, что антидемократическое, антигуманистическое направление в ней неоднородно: с одной стороны, это культура для избранных, а с другой — для широкой публики. Однако разные по приемам, формам и методам, они оказываются одинаковыми по своей сущности — это псевдокультура, направленная против подлинно народного, подлинно прогрессивного художественного творчества. Представляется весьма актуальным вывод автора исследования о том, что «массовая культура по своим основным тенденциям не имеет ничего общего с реализмом, а чаще всего связана с методологией именно натурализма», который особенно удобен для буржуазии как форма пропаганды. Цель популярного буржуазного искусства, заявляет ученый, заключается в том, чтобы оказывать эффективную помощь буржуазии в ее политической борьбе против сил прогресса.

Прослеживая проявления «культуры» для избранных

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 120.

и «культуры» для широкой публики, Райнов-исследователь утверждает, что, оторванная от жизни и подлинных интересов человека, она неизбежно идет к полной деградации. «Итак,—резюмирует он,—современное искусство—все равно, массовое или элитарное—по существу представляет собой форму разрушения искусства».

Райнов рассматривает разные аспекты указанной проблемы, среди которых и такие, как, например, причины создания произведений «массовой культуры», портреты их творцов, характер спроса на эти «произведения», формы их распространения и популяризации и т. д. Злободневной и важной является констатация автором того, что за функционирующей машиной создания и внедрения в сознание масс произведений «массовой культуры» стоит буржуазное государство—главная и самая опасная машина идеологической обработки умов.

Значительным и важным представляется также утверждение того, что господствующие классы всегда присваивали и сейчас присваивают себе искусство и, осуществляя материальную экспроприацию масс, осуществляли и осуществляют и их духовную экспроприацию. И та культура, которая предназначается для угнетенных слоев, имеет своей целью в первую очередь оказание определенного воздействия на их сознание. «Массовая культура»—это форма широкого и действенного влияния буржуазии на духовный мир человека, живущего в обществе острых классовых противоречий и принадлежащего к эксплуатируемым слоям, то есть «массовая культура» в конечном счете служит эксплуататорам.

Культура, предназначенная для элиты, также обслуживает господствующий класс. Сочетая в себе «принципы мизантропии с принципами пессимизма», она, по словам Б. Райнова, утверждает духовную отсталость масс, рассматривая ее как постоянную величину, не подлежащую ни воздействию, ни тем более изменению.

Таким образом, заявляет ученый, «мы отрицаем как теорию элитаризма, так и любую апологию буржуазной «массовой культуры». Какими бы далекими ни казались они на первый взгляд, мы рассматриваем их как две стороны одной и той же классовой тенденции. И ес-

ли в первом случае речь идет об откровенной антинародности, то во втором мы имеем дело с опасной псевдонародностью, маскирующей все те же, враждебные массам интересы эксплуататоров».

Отрицая буржуазный принцип разделения культуры — для «элиты» и для «толпы», — Б. Райнов вместе с тем показывает, что движущей силой развития прогрессивной, демократической культуры является народ. «Вся история человеческой культуры, — заявляет исследователь, — красноречиво свидетельствует о том, что народ не только может быть потребителем большого искусства, но что именно он является создателем самого великого из искусств, доказавшего на протяжении тысячелетий свою бессмертность».

Одновременно Райнов подчеркивает, что все ценное, и с художественной и с социальной точек зрения, что создается в капиталистическом мире, является делом не правящей буржуазной верхушки, а «заблудших овец» класса буржуазии, а в более поздний период — и идеологов пролетариата.

Вторая глава книги носит выразительное и точное название «Культура, полукультура и лжекультура». На обширном и разнообразном материале (причем используются как высказывания различных буржуазных идеологов, так и конкретные данные, взятые из жизни капиталистических государств) Б. Райнов делает вывод о том, что «массовая культура» — это не творчество, а «производство популярного псевдохудожественного продукта», это даже не «полукультура», как ее иногда пытаются представить сторонники буржуазного образа жизни, а «массовая буржуазная псевдокультура», «лжекультура». «Говоря о массовой культуре, — отмечает Б. Райнов, — мы имеем в виду не просто популярное искусство, а специфический феномен, возникший и оформившийся в буржуазном мире и связанный... с некоторыми особенностями общественного строя и исторического момента. «Массовая культура» развилась на основе популярных жанров, но ее нельзя считать эквивалентной этим жанрам».

Большое внимание уделяет исследователь раскрытию производственной, коммерческой и идейной сторон индустрии «массовой культуры». Он показывает, в частности, что «массовая культура» — это, как правило, про-

Модство продукта по определенным стандартам и с учетом требований его воздействия на потребителя. Эти стандарты так же далеки от подлинно эстетических и художественных критериев, как далеки от подлинных произведений искусства и культуры «образцы» псевдохудожественного творчества.

Поскольку эта продукция находится в прямой зависимости от спроса со стороны потребителя, она, естественно, не может не иметь коммерческого характера. Отсюда закономерно вытекает вывод о зависимости «творца», создателя такой продукции от ее сбыта, от рынка. Производитель товара «массовой культуры» всецело попадает в зависимость от организаций, сбывающих товар, а те в свою очередь — от спроса. Последний, как известно, формируется в определяющей мере предложением, поэтому создатель «художественной» продукции в буржуазном мире вынужден заключать «сделку», а его «произведение», подобно золоту, превращается в средство капиталовложений, в объект биржевой спекуляции.

Для творений «массовой культуры» характерно низкое художественное качество. От индустриального производства требуется главным образом поставлять на рынок ходовой товар и как можно в большем количестве. Здесь нет места для высоких эстетических требований. Происходит, заключает Б. Райнов, полная девальвация ценностей, всеобщее снижение критериев. «Средний по качеству продукт становится синонимом первосортности, низкопробные поделки оцениваются как средние, а плохой объявляется лишь та продукция, которая не соответствует даже принятым стандартам». Такой подход становится универсальным. Он проявляется и в том случае, когда продавцом товара выступает крупный художник. Это в одинаковой мере относится как к финансовой стороне сделки, так и к ее идейным последствиям.

«Массовая культура» преследует не только финансовую выгоду, она вместе с тем и прежде всего — «средство достижения определенного идейного эффекта» (по выражению Б. Райнова). «Даже и там, — отмечает автор, — где «массовая культура» внешне сторонится политической проблематики, она «по существу преследует опять-таки политические цели».

Поток продукции «массовой культуры» приобрел невиданные размеры. Союз ее производителей и распространителей «представляет собой чудовищную машину для обработки сознания, навязывания готовых идей, внедрения стереотипных взглядов, смоделированных в соответствии с классовыми интересами капитализма». В подтверждение правомерности такого вывода автор приводит слова известного американского экономиста Джона К. Гэлбрейта о том, что в настоящее время индустриальная система капиталистического мира превратилась в огромную машину, которая не может себе позволить каких-либо изменений в зависимости от нужд и капризов потребителя. Она, заявляет Гэлбрейт, так усовершенствована, что в состоянии «контролировать вкусы потребителя, приспособлять их к нуждам промышленности... Потребитель уже не царь, а подчиненный». Это очень точное, хотя и горькое, признание является убедительным свидетельством того, что в буржуазном обществе человеку навязывается та продукция, которая соответствует интересам господствующего класса, то есть спрос определяется не подлинной потребностью, а задачами, решаемыми на данном этапе теми, кто, сглаживая классовые противоречия, стремится всеми силами скрыть или приглушить причины, их вызывающие.

Отмечая зло, которое проявляется в сфере духовной жизни буржуазного общества, Б. Райнов вскрывает его корни и называет его носителей: полицейское государство, производители «массовой культуры» и торговцы ею — вот «священный союз», который рождает идеологическое зло.

Наряду с этим исследователь защищает подлинно гуманистическую направленность социалистической культуры, служащей как отдельному человеку, так и всему человечеству. Буржуазная «массовая культура», — заявляет автор книги, — это опаснейшая форма идеологической диверсии против социалистической культуры.

«Триумф изображения» — так называется третья глава книги. В ней получает интересную интерпретацию важнейший философский вопрос: отражение действительности различными средствами и формами массовой коммуникации — масс-медиа. Показан также и принципиально разный подход к воспроизведению реального

мира в художественных произведениях: от фотографичности до абстрактности. В буржуазной «массовой культуре» и одно и другое, доведенное до крайностей, перестает быть искусством, вырождаясь в «самое обыкновенное творческое бессилие». Именно поэтому, подчеркивает Б. Райнов, для массовой буржуазной фотографии, кино и телевидения художественные ценности не играют определяющей роли, поскольку они являются прежде всего формой бизнеса. Это и предопределяет коммерческий, а не художественный подход к ним.

Средства массовой коммуникации, отмечается в исследовании, признаны, с одной стороны, популяризировать произведения искусства, а с другой — обеспечивать условия для создания новых произведений. Развитие «массовой культуры» и массовой коммуникации привело к резкому увеличению и совершенствованию форм популяризации. Но поскольку целью производства произведений «массовой культуры» является производство товара для сбыта, то, естественно, и формы популяризации ориентируются на то, чтобы придать этой продукции товарный вид. Однако этим не ограничивается переработка произведения и его приспособление к требованиям данного вида масс-медиа: буржуазный производитель, указывает Райнов, видит в популяризации произведения не только возможность его трансформации в более рентабельный товар, но и в более удобный с классовой точки зрения, отвечающий интересам господствующего класса.

Большое внимание исследователь уделяет взаимосвязи литературы, телевидения, кино и театра.

Рассматривая масс-медиа с позиций воздействия на потребителя, Б. Райнов особо останавливается на таких визуальных средствах массовой коммуникации, которые связаны с механическим изображением, — фотографии, кино, телевидении, рекламе. Здесь, как и посредством других средств массовой коммуникации, сотням миллионов людей ежедневно и ежеминутно преподносятся образцы для подражания, рекламируется буржуазный образ жизни и таким образом незаметно формируются вкусы и привычки «свободных» людей в «свободном» западном мире.

В четвертой главе «Старая сказка на новый лад» объясняется социальная и эстетическая природа эва-

зионизма (эскейпизма), предлагающего читателю, отягощенному сложными и порой неразрешимыми проблемами бытия, бегство в царство красивых иллюзий. Фабриканты продукции «массовой культуры» под предлогом необходимости удовлетворения «естественной человеческой привычки — привычки мечтать» предлагают потребителю в виде правдоподобных произведений пищу для духовного насыщения, для получения, хотя бы в воображении, того, чего его лишила действительность. «Каждый человек, — пишет Райнов, — из своего личного ограниченного опыта знает, что есть мечты действенные и плодотворные, но есть мечты отупляющие, одурманивающие и пустые. Миражи, которые преподносит нам эвазионизм, относятся ко второму типу».

Главная цель создателей продукции эвазионизма — вызвать притупление реального мироощущения потребителя, добиться того, чтобы он перестал видеть жизнь в истинном свете, подменяя ее миром, который ему предлагается в произведениях «массовой культуры». Феномен идентификации используется для того, чтобы отвлечь внимание человека от действительности, что и в данном случае служит интересам господствующего класса, так как вместо раздумий над социальными противоречиями униженный и оскорбленный представитель античеловеческого общества погружается в мир сладких грез и беспредметных мечтаний.

Однако, пишет Б. Райнов, эвазионизм, хотя и не сдается, все же, если судить о его популярности в сравнении с другими направлениями бульварной продукции, постепенно уступает завоеванные позиции. «И пока рабы жанра, уныло склонившись к конвейеру, продолжают сборку вариантов вечной легенды о счастье, — отмечает исследователь, — на горизонте устрашающим призраком встают силуэты двух его опасных соперников, явившихся, чтобы разделить наследство эскейпизма и переманить его публику. Речь идет об апостолах грубого насилия и откровенной сексуальности».

Роли секса и насилия в потоке буржуазной индустрии «массовой культуры» и посвящена пятая глава монографии, озаглавленная «Эрос и Танатос». Известно, что эти названия даны фрейдизмом двум началам — половому инстинкту и инстинкту смерти или разрушения. «Так Фрейд, — делает вывод Б. Райнов, — в двух аспек-

тах своего учения об инстинкте, сам того не подозревая, фактически наметил основные линии, по которым будет развиваться художественное творчество капитализма в период его исторического заката».

На основании огромного материала, анализа продукции «массовой культуры» ученый делает вывод о том, что начала, на которых строит свое учение Фрейд, перекочевав в искусство и превратившись в самоцель изображения, стали причиной того, что посвященные им произведения перестали быть художественными, переместившись из области настоящей культуры на «ее периферию».

Объявляя насилие основной и неизбежной особенностью поведения человека, Ницше выступает против буржуазной морали во имя освобождения индивида от ее оков. Защита эгоизма делает Ницше не только привлекательным, но и желанным для представителей «массовой культуры» философом, а его концепцию — фундаментом, на котором строится здание человеконенавистничества. Прагматизм, инструментализм, экзистенциализм, фрейдизм и неопрейдизм, биологизм, аморализм, нигилизм и тому подобное — буржуазные концепции и школы, которые, словно ядовитые грибы, растут в глухих интеллектуальных и духовных зарослях буржуазной действительности. Эти концепции были созданы по социальному заказу власть имущих, чтобы укрепить их господство в обществе, убедив эксплуатируемых в вечности неравенства и в несовершенстве человеческой личности, в том, что, мол, зло, как и низменные инстинкты, существует извечно, и над ним не властны ни ум, ни благородные чувства.

Наиболее распространенной формой проявления секса и насилия в «массовой культуре» стала порнография. Не останавливаясь подробно на этом «культурном» явлении буржуазного мира, автор исследования тем не менее делает глубокий и очень важный вывод о том, что порнография и эскейпизм — по своей сущности одинаковый обман, отвлекающий читателя от подлинного искусства. Говоря об использовании «массовой культурой» темы насилия, Б. Райнов отмечает взаимосвязь и продукции насилия с эскейпизмом — это тоже две стороны одной медали человеконенавистничества. Особо он выделяет антигуманистический, а в конечном итоге анти-

социалистический и антикоммунистический аспекты этой темы.

В главе, названной «Преступление как жизненный материал», исследователь останавливается на вопросе о природе преступления. «Впервые теоретики марксизма,— пишет Б. Райнов,— пришли к заключению, что преступление представляет собой не биологическое, а социальное явление». Именно такое понимание причин преступления стараются скрыть от читателей создатели произведений «массовой культуры», утверждая, что склонность к преступлению имманентно присуща индивидууму, а не вызывается противоречиями общественной жизни.

Естественно, что, используя такой «жизненный материал», апологеты капитализма всемерно содействуют созданию массовой продукции, которая, по словам Б. Райнова, является «составной частью страшного, безостановочно действующего механизма развращения сознания широких слоев, механизма идейной диверсии и психологической войны».

«Биография черного романа» — так озаглавлено большое исследование Б. Райнова о наиболее популярном на Западе жанре литературы — детективе. Логическим продолжением этой темы в монографии является работа, озаглавленная «Асы шпионажа». Последние три исследования уже переведены на русский язык и вышли, как сообщалось выше, отдельным изданием в 1975 году. Поэтому в настоящей статье представляется необходимым остановиться лишь на главных, наиболее существенных моментах их содержания, с тем чтобы у читателя сложилось представление о монографии в целом, в том виде, как она подготовлена ученым.

Б. Райнов смотрит на криминальную литературу на Западе (в известном смысле) как на «производство» и «продукт» преступника, видя преступника в классе эксплуататоров. Для того чтобы обмануть массы, отвлечь их внимание от причин преступления в буржуазном обществе, его трубадуры создали индустрию «черного романа», поставив на конвейер производство разнообразной полицейской и шпионской литературы, литературы ужасов, убийств и садизма, подчинив ее пропаганде кино, телевидение (путем экранизации этих «произведений») и периодическую печать.

Авторы криминальной «продукции», отталкиваясь от преступления как факта жизни, доходят до изображения актов преступления как самоцели, закрывая тем самым читателю глаза на действительность, которая в силу своих социальных проблем и конфликтов рождает преступления и формирует преступника как тип буржуазного общества.

Эту же цель преследуют «творцы» и другого рода западной «художественной продукции», пищей для которой являются шпионаж, страх, приключения, связанные с убийствами и насилием, сексуальная извращенность.

Наряду с показом откровенно антигуманистической и антихудожественной стряпни буржуазных писак, находящихся на платной службе у класса эксплуататоров, Б. Райнов останавливается также на творчестве несомненно талантливых писателей, которые, используя жанр детективного романа, дают в своих произведениях реалистическую картину буржуазной действительности, вторгаются в сферу социальной жизни капиталистического мира. Это — Жорж Сименон, Агата Кристи, Дэниелл Хэммет, Раймонд Чендлер и другие.

В основном же и криминальный роман и особенно шпионский нацелены на то, чтобы вселить в сознание широких масс читателей фальшивые и вредные идеи, получающие, как правило, реакционную, антисоциалистическую, а часто и антисоветскую направленность.

«Торговцы страхом», «Легенда о "Диком Западе..», «Плоды сексуальной революции» — так называются заключительные главы книги Богомила Райнова, в которых дан всесторонний анализ продукции идеологической индустрии, низводящей человека до положения автомата, начиненного пороками и добродетелями, так же далекими от реальности, как критерии, которыми руководствуются авторы псевдохудожественной стряпни, от подлинного искусства.

Монография Богомила Райнова «Массовая культура» представляет собой многоплановое исследование очень важной, сложной и актуальной проблемы современной идеологической борьбы — использования в буржуазном мире художественных форм так называемой «массовой культуры» для идеологического воздействия на широкие слои общества. Хотя автор и замечает в коротком пре-

дисловии, что его «книга не претендует на историческую последовательность и исчерпаемость, ее задача — раскрыть *глубину проблемы*, дать общую оценку этого огромного материала», можно сказать, что Б. Райнову удалось добиться в значительной мере и одного и другого.

Исследователя не испугал огромный объем материала. Не испугала и сложность требующих разрешения проблем, их противоречивость, запутанность, иногда подчеркнутая неопределенность и неясность. Он легко и уверенно ориентируется в этом беспокойном и мутном море и умело подводит читателя к реальному берегу жизненной правды, ставит его на прочную основу сегодняшней действительности.

Книга Богомила Райнова — пример того, как нужно, творчески применяя марксистско-ленинское учение, руководствоваться им при анализе сложных проблем современности. Этой работой ученый ответил на одну из актуальнейших задач наших дней, сформулированных в докладе на февральском (1978 г.) пленуме Центрального Комитета Болгарской коммунистической партии как необходимость «разработать фундаментальные труды о новейших буржуазных философских, социологических, нравственно-экономических, этических, антропологических, эстетических и других теориях, труды, в которых бы давался углубленный и целостный анализ буржуазной идеологии... Критика буржуазных авторов может достичь оптимальной эффективности только тогда, когда она строится на ясных классовых позициях и высокой профессиональной компетентности...».

Работа Б. Райнова в полной мере отвечает этим требованиям. В первую очередь ее отличает прочность и ясность позиций, на которых стоит автор, «препарируя» буржуазную действительность, вскрывая ее язвы и злокачественные опухоли.

Райнов строит свои выводы, исходя из ленинской концепции партийности искусства и литературы. Он убеждает читателя в том, что партийной является и «массовая культура», но она отражает и защищает интересы буржуазных партий, ее ангажирующих. «Независимость» и «свобода» создателей произведений «массовой культуры» чисто внешние. На самом деле эти создатели зависимы и несвободны. Всей своей деятель-

ностью они подтверждают правильность ленинской констатации того, что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя». Они живут в обществе, разделенном на классы, но служат сознательно или бессознательно, вольно или невольно классу угнетателей.

«Массовая культура» — явление социальное, и как таковое оно не может не отражать социальные противоречия, характерные для мира, где господствует капитал. Служа классу буржуазии, она выступает против широких трудовых масс, наносит им непоправимый вред.

«Массовая культура» — это яд, который под разным соусом, но систематически подается обществу на Западе. Особенно страдает от этого молодежь, сознание и эстетические вкусы которой еще не сформировались или не окрепли. Именно поэтому «массовая культура» оказывает пагубное воздействие и на мировоззрение молодого поколения, и на его эстетические критерии. Ловля душ превращается прежде всего в охоту на юношей и девушек, вступающих в жизнь и еще не имеющих собственного объективного представления о ней. Правда, «охотники» не гнушаются и любой другой добычей.

У буржуазной культуры четко обозначенные идеологические контуры. Хотя создатели и распространители «массовой культуры», а тем более ее теоретики и скрывают свою причастность к появлению «произведений», которые бы способствовали идеологическому обеспечению буржуазного образа жизни, факт остается фактом: буржуазная культура и буржуазная идеология — родные сестры.

Своей новой работой Б. Райнов еще раз показал, что идеологические компромиссы в классовой борьбе недопустимы. Сделав этот вывод, автор вместе с тем ответил и на вопрос, в чем их опасность. Ставить под сомнение эту истину, говорит он, значит отказываться от главного, а именно от понимания того, что в странах, где господствует капитал, общество разделено на антагонистические классы, чьи интересы и обслуживает определенная идеология и культура. «Массовая культура» — орудие буржуазии.

Заслуга исследователя заключается в том, что он не только точно и сравнительно полно раскрывает тему, дает глубокий научный анализ огромного, мало известного в социалистических странах материала, но и де-

лает это выразительным, образным языком писателя и публициста, благодаря чему научное исследование становится одновременно увлекательным художественным произведением.

Нельзя дать однозначный ответ на вопрос о жанре книги Богомила Райнова «Массовая культура». Конечно, это прежде всего научное исследование со всеми присущими этому роду литературы особенностями. Как исследователь Райнов анализирует, сопоставляет, обобщает, делает выводы, иллюстрируя их яркими примерами. Кроме того, он информирует читателя, дает в его распоряжение огромное количество фактов, которые становятся основанием для выработки отношения к ним и отраженным в них явлениям.

Но Б. Райнов предстает в монографии не только как исследователь, но и как писатель. Книга «Массовая культура» по своему жанру может быть названа научной прозой и документальным повествованием. Как писатель Б. Райнов использует богатый арсенал литературно-художественных средств, достигая тем самым образного воссоздания одной из важных и непростых для понимания сторон жизни буржуазного общества.

Райнов — страстный публицист. Его перо — острое оружие, которое воюет, утверждая партийную, классовую правду, партийное, классовое отношение к культуре, к создателям и потребителям культурных ценностей. Работа Райнова — не сухое исследование, а страстный монолог, а если учесть многочисленные цитаты, сноски, обращения к точке зрения того или иного буржуазного оппонента, то и диалог, который не может оставить читателя равнодушным. Он делает его своим собеседником и одновременно единомышленником. Позиция автора — ясная, четкая, научно обоснованная, аргументированная...

В настоящей работе Б. Райнов предстает и как переводчик, тонко чувствующий язык оригинала и умеющий передать все его особенности и оттенки, используя для этого средства родного языка. В данном случае Райнов не волен был выбирать для перевода то, что соответствует его эстетическим и общегражданским критериям, но и здесь он выразил свое отношение к предмету исследования, в том числе и в подборе языковых средств.

Б. Райнову удалось в своей работе, говоря его же словами, в высшей степени органично соединить «публицистическую страсть, вкус к художественной форме и логику убеждения»¹.

Благодаря огромному материалу, положенному в основу книги, актуальности проблем, поставленных и раскрытых исследователем, бескомпромиссности, с которой он выступает против создателей и теоретиков «массовой культуры», книга Б. Райнова становится сильным и действенным орудием в борьбе за истинную культуру. Советский читатель получает возможность познакомиться с аргументированным и глубоко научным материалом, значение которого особенно возросло на современном этапе идеологической борьбы.

Г. Чернейко

¹ Журнал «Съвременник», № 4, 1978, с. 410.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

В названии настоящей книги не уточняется, что речь идет о явлении, характерном для капиталистического мира, потому что сам термин «массовая культура», вынесенный в название, по сути своей буржуазный и обозначает феномен, типичный именно для буржуазного общества.

В самом деле, определение одной части культуры как «массовой» предполагает наличие какой-то другой, «немассовой» культуры. В капиталистическом мире — что подробно разбирается в настоящем труде — положение именно таково: «популярная», предназначенная для широкой публики продукция — это самый дешевый и низкогокачественный товар на культурном рынке, где представлены и другие, «элитарные» жанры, потребляемые немногочисленной верхушкой. Вряд ли нужно доказывать, что в социалистическом обществе подобная поляризация немыслима, абсурдно говорить о какой-либо «массовой культуре» у нас, поскольку культура — вся целиком — не «массовая», а предназначена для масс.

Предлагаемая монография — плод многолетней работы. Книги «Черный роман» (1970) и «Эрос и Танатос» (1971) были всего лишь первым этапом этой работы, которая только теперь обрела целостность и законченность. В настоящий том включены не только совершенно новые разделы, но и серьезно переработаны и значительно дополнены темы, намеченные в прежних публикациях.

Стремясь исследовать и охарактеризовать «массовую культуру» в целом, мы подвергли анализу главным образом ее *художественные формы*, сознательно оставив в стороне или только попутно затрагивая такие области, как политическая информация, научная популяризация и другие. Учитывая важность именно этих форм «массовой культуры», мы считаем, что в настоящий момент изучение массовой художественной продукции особенно актуально по следующим причинам: во-первых, в этом отношении пока еще сделано очень мало, во-вторых, объем и воздействие такой продукции достигли сейчас поистине колоссальных размеров, и, в-третьих, она представляет собой специфическую и особенно коварную форму обработки сознания масс.

В настоящем завершенном виде наш труд в той или иной степени характеризует все жанры современной массовой художественной продукции. При этом мы стремились, с одной стороны, подчеркнуть специфику каждого из них, а с другой — показать то общее, что их связывает, — идейную основу, классовую направленность. Книга не претендует на историческую последовательность и исчерпаемость, ее задача — раскрыть *глубину проблемы*, дать общую оценку этого огромного материала с позиций марксистской идеологии, нашей социалистической нравственности, нашей эстетики.

Даже при беглом просмотре монографии можно установить, что выводы наши базируются на обильном фактическом материале: романах, повестях, пьесах, фильмах, комиксах, произведениях изобразительного искусства, фотоискусства, эстрадных жанрах, телевизионных программах, рекламе и прочем. При этом мы стремились использовать не примеры, полученные из вторых и третьих рук или уже ставшие банальными от долгого употребления, а произведения, которые мы имели возможность изучить сами. Вряд ли нужно пояснять, что, несмотря на большое количество произведений, цитируемых в книге, они составляют лишь незначительную часть того, что нам пришлось проанализировать. Часто, чтобы избежать ненужных повторений, мы вообще воздерживались от приведения примеров. А в ряде случаев мы были вынуждены проходить мимо весьма красноречивых, но достаточно непристойных фактов.

В связи с последним обстоятельством необходимо отметить, что как раз самые болезненные тенденции «массовой культуры» — пропаганду жестокости и садизма, сексуального разгула и сексуальных извращений — мы часто не имели возможности доказать наиболее красноречивым и недвусмысленным образом, причем отнюдь не из-за отсутствия «улик». Ведь цитировать их означало бы просто-напросто стать невольным популяризатором этой человеконенавистнической и граничащей с патологией продукции.

В то же время мы старались воздерживаться от некоторых, столь же удобных, сколь и схематически упрощенных способов оценки рассматриваемых явлений, стремясь при этом не впадать ни в пуританство, ни в аскетизм. И не только потому, что последовательное пуританство означало бы, по существу, отказ от исследования названной продукции, но и потому, что, на наш взгляд, ни пуританство, ни аскетизм не могут быть нашей позицией. Ведь именно пресловутому Тартюфу принадлежат слова:

Прикройте грудь, чтоб я вас слушать мог.
Нам возмущают дух подобные предметы,
И мысли пагубным волнением согреты.

На что Дорина, как известно, отвечает:

Ужели вам соблазн так трудно побороть
И столь чувствительно на вас влияет плоть?¹
(Пер. М. Лозинского)

Мы отрицаем массовую эротическую продукцию буржуазного Запада вовсе не потому, что разделяем взгляды средневековых фанатиков и лицемеров-монахов, а потому, что человеческая любовь — даже в форме чисто физической связи — должна быть защищена от поругания и опраждена от нечистых поползновений развратников и психопатов.

Стремясь оценивать отдельные произведения с точки зрения их специфических особенностей и их конкретно-

¹ Мольер Ж.-Б. Комедии. Под ред. Н. Любимова. М., 1954, с. 151.

го места в системе противоречивых идейно-творческих процессов, а также избегая любой поверхностной нивелировки явлений, мы вместе с тем бескомпромиссно придерживались одного основного критерия — *критерия нашей коммунистической морали*. Рассматривая и оценивая человеческую личность во всем ее конкретном духовно-эмоциональном богатстве, мы воспринимали ее не как константную биологическую величину, а как продукт общественно-исторического развития, подвергающийся воздействию и дальнейшему изменению либо путем обезличивания и моральной деградации, либо путем, отвечающим нашему гуманистическому идеалу, — путем совершенствования человека.

Внимательный читатель, как нам кажется, легко поймет, что отрицательная оценка «массовой культуры», которую мы даем в этой книге, отнюдь не означает отрицания всей западной культуры, ни даже всей современной буржуазной культуры. Нам и ранее приходилось напоминать, что в западном искусстве с разным успехом, а нередко и с разных позиций выступает целый ряд честных и талантливых авторов, чьи произведения в конечном счете оказываются близки нашим гуманистическим взглядам, а не человеконенавистническим концепциям мировой реакции. Несомненно, что враждебная нам «массовая культура» враждебна и этим серьезным буржуазным авторам, она лишает их публики и замещает их произведения мутным потоком своей серийной продукции.

Каким бы характерным проявлением художественной деградации ни была «массовая культура», она интересна для нас не только и не столько как материал эстетического анализа. Данная монография, на наш взгляд, достаточно убедительно доказывает, что здесь речь идет о своеобразной и тщательно завуалированной форме политического воздействия. Не вдаваясь в ненужные и чрезмерные обобщения, мы могли бы сказать, что значительная часть этой продукции призвана «работать» против нас либо непосредственно — как источник клеветы на нас и наш образ жизни, — либо косвенно — как проповедь человеконенавистничества, насилия и аморальности.

«Массовая культура» — это враг, предстающий простому человеку в облике друга. И в этом ее главная

опасность. Понять, что перед нами не друг, а именно враг,— значит избежать опасности попасть под власть коварной мистификации. Задача настоящего труда и состоит именно в том, чтобы раскрыть таящуюся за манящим блеском фасада истинную сущность этой ловушки для наивных душ, именуемой «массовая культура».

ИСКУССТВО ДЛЯ «ЭЛИТЫ» И ИСКУССТВО ДЛЯ «ТОЛПЫ»

В истории идеалистической эстетики обращает на себя внимание один парадоксальный факт: чем настойчивее те или иные авторы стремятся раскрыть специфику, неповторимость художественного творчества, тем сильнее они изолируют его от жизнедеятельности человека в целом. «Бескорыстное наслаждение», «свободная игра фантазии», «прекрасная иллюзия» — все это своего рода стремление каким-то образом компенсировать, заменить, хотя бы в воображении, «отвратительную реальность» «прекрасной мечтой». На протяжении многих веков искусство систематически рассматривалось эстетиками-идеалистами как феномен, параллельный, а порой даже диаметрально противоположный реальной жизни.

Ни одному здравомыслящему человеку не пришло бы в голову рассматривать математические исследования или физические эксперименты как акт интеллектуального наслаждения и свободную игру фантазии, хотя и наслаждение и фантазия занимают такое же место в научном, как в любом другом творчестве. Но считать самоцелью занятия математикой или физикой не более абсурдно, чем придерживаться точки зрения «искусства для искусства». Художественная деятельность не в меньшей степени, чем научная, решала и решает жизненно важные задачи, помогающие не только объяснять мир, но и его изменять.

Однако для решения этих задач искусству необходимо участие и соучастие возможно более широкой аудитории. Известно, что некоторые области научных зна-

ний оказывают серьезное воздействие на судьбы общества, даже если они являются достоянием ограниченного круга специалистов. Открытия в сфере атомной энергии или электроники еще и сегодня в деталях — *terra incognita* для большей части широкой публики, тем не менее это не помешало им сыграть весьма существенную роль в формировании облика нашей эпохи. Подобную роль могут сыграть и художественные достижения, но лишь в том случае, если они выйдут за рамки узкого круга специалистов и станут достоянием самых широких масс, поскольку искусство влияет на изменение жизни только через изменение внутреннего мира человека.

Таким образом, утверждать, что подлинное искусство было или продолжает быть достоянием немногочисленной элиты, — значит утверждать, что все развитие общества зависит исключительно от духовного развития этой элиты.

Искусство всех эксплуататорских обществ, по существу, представляет собой — вследствие экономического неравенства и классового антагонизма — сочетание развития *двух* искусств: художественного творчества господствующего класса и художественного творчества угнетенных масс.

В докапиталистический период эти две линии нашли отчетливое выражение в тенденциях официального искусства и фольклора. Народные сказки, легенды, песни, произведения декоративного и прикладного искусства развиваются по линии преемственности, традиционализм которой до известной степени является следствием оторванности масс от идейной эволюции, совершающейся в сфере господствующей культуры. Даже в тех случаях, когда между фольклором и официальным искусством намечаются определенные точки соприкосновения, прежде всего тематического плана, уже сам характер толкования и оценки одних и тех же явлений проводит резкую грань между двумя этими тенденциями, подчеркивает их принципиальную обособленность. Официальной греческой скульптуре с ее эстетическими и пластическими канонами противостоит народная миниатюрная скульптура — терракоты Танагры полны жизни, непосредственности и реалистического отношения к миру и нередко превращают героев официального искусства

ва в комические персонажи. Ортодоксальным религиозным преданиям средневековья противостоят народные поверья, враждебные официальной церкви. Это нашло свое яркое выражение, например, в апокрифах болгарских богомилов. Наряду с господствующим стремлением к превознесению представителей культа и дворянства возникают народные сказки и анекдоты, высмеивающие монахов и аристократов и разоблачающие их корыстолюбие и разврат.

Ясность, с какой очерчиваются эти две линии, ни в коем случае не должна вести к механической простоте оценок. Утверждение, что во все периоды народное искусство носило прогрессивный характер, а официальное — реакционный, может быть, было бы очень удобным в качестве схемы, но неверным как вывод. И господствующее искусство, и фольклор таят в себе сложные противоречия, без внимательного изучения которых невозможно прийти к объективному пониманию исторической роли обеих этих тенденций.

В ранние эпохи значение народного творчества, несомненно, намного превышает значение индивидуально-го творчества не только по своим достоинствам, но и потому, что народное искусство исторически предшествует индивидуальному творчеству классовых обществ. По словам А. М. Горького, «народ — не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры»¹. Искусство разных народов и до настоящего времени представляет собой недостаточно исследованную и освоенную сокровищницу этических и эстетических ценностей. Не случайно, что в периоды усиления демократических идейных движений многие крупные художники невольно обращаются к этой сокровищнице, находя в ней источник освежающего вдохновения. «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Метаморфозы» Овидия, «Божественная комедия» Данте, «Декамерон» Боккаччо, «Дон Кихот» Сервантеса, «Гаргантюа и Пан-

¹ Горький М. Разрушение личности. — В кн.: Горький М. О литературе. М., 1955, с. 48.

тагрюэль» Рабле, «Фауст» Гёте, «Тиль Уленшпигель» Шарля де Костера, некоторые поэмы Байрона и Шелли, Пушкина и Лермонтова и множество других произведений «индивидуального гения» никогда не появились бы на свет, если бы не существовало народных легенд и песен, по мотивам которых созданы эти произведения.

Все это вещи, может быть, общеизвестные, но мы должны напомнить о них сейчас, чтобы не возвращаться к ним позже, когда речь пойдет об «элитарных» теориях некоторых авторов, которые свое презрение к массам оправдывают тем, что народ неспособен к восприятию истинного искусства. «Любая общедоступная книга,— говорит Ницше,— отличается зловонием. Ей присущ запах маленьких людишек». Но поскольку у Ницше ненависть к народу соседствовала с безграничной апологией античного искусства, уместно отметить, что суждения этого автора отдают в данном случае солидным невежеством. Этот поклонник древностей не сумел постичь той элементарной истины, что герои греческого искусства, прежде чем их изваяли и воспели скульпторы и поэты, были сотворены гениальным воображением «маленьких людишек». Или, по словам Горького: «Народ создал Зевса, Фидий воплотил его в мрамор». Вся история человеческой культуры красноречиво свидетельствует о том, что народ не только может быть потребителем большого искусства, но что именно он является *создателем* самого великого из искусств, доказавшего в течение тысячелетий свою бессмертность.

Однако если в известные эпохи фольклор и по правдивости, и по красоте, и по богатству намного превосходил индивидуальное творчество, то в более поздние времена его историческая роль значительно сужается. Отрицать этот факт—значит в конечном счете отрицать приоритет экономического фактора над идеологическим. Осужденные на жестокое рабство, при котором труд превращается из творческого акта в непосильное истязание, обреченные на невежество и деградацию, народные массы все чаще теряют возможность удовлетворять свои естественные эстетические потребности, а это, разумеется, ведет к тому, что потребности их становятся все более ограниченными. Фольклор уже не обогащается, а просто передается от поколения к поколению,

теряя при этом свою жизненность, деформируясь и обедняясь. Идейный арсенал фольклора отстает от эволюции человеческой мысли, в нем накапливаются замороженные традицией элементы примитивных взглядов, анимизма, магии, то есть, проще говоря, суеверия. В эпоху капитализма народное творчество в ряде западных стран попросту исчезает или застывает в форме далеких отголосков, проникающих в некоторые опошленные городским бытом жанры.

Еще более противоречиво искусство господствующего класса и связанной с ним интеллигентской прослойки. Каждый новый класс в период своего исторического восхода в борьбе против обреченного строя создает искусство, прогрессивное для соответствующей эпохи. «Класс, совершающий революцию,— уже по одному тому, что он противостоит другому *классу*,— с самого начала выступает не как класс, а как представитель всего общества... Происходит это от того, что вначале его интерес действительно еще связан более или менее с общим интересом всех остальных, негосподствующих классов, не успев еще под давлением отношений, существовавших до тех пор, развиться в особый интерес особог о класса»¹. Однако, когда этот класс вырождается в силу, задерживающую общественное развитие и вынужденную ради своих ограниченных интересов отражать наступление прогрессивных общественных слоев, его искусство закономерно превращается в инструмент, помогающий защищать реакционные классовые цели.

С одной стороны, власть имущие редко производили эстетические ценности своими собственными руками. Разделение труда и процесс профессионализации уже в рабовладельческом обществе приводит к обособлению прослойки специалистов художественного производства. Но эксплуататор, вынужденный возложить реализацию искусства на человека, который по своему общественному положению не является эксплуататором, рискует получить произведение, не вполне соответствующее вкусам работодателя. Достаточно вспомнить противоречия между верхушкой папской церкви и художниками Возрождения, судебный процесс, возбужденный против

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Немецкая идеология. — Соч. Изд. 2-е, т. 3, с. 47.

Веронезе за то, что в своих фресках о чуде в Кане Галилейской он якобы профанировал религиозную идею, «плебейские» стихи любимца Карла Орлеанского Франсуа Вийона или преследование Гойи испанской инквизицией, его же обличительные портреты королевской семьи или демократические пьесы Мольера, которому покровительствовал сам Людовик XIV, чтобы увидеть, что даже искусство, предназначенное для господствующего класса, не всегда соответствовало его взглядам.

Великое искусство создавалось людьми, которым был близок народный дух и народные устремления, причем не потому, что они непременно происходили из народа, а потому, что, по словам Маркса, они всегда были связаны с народом невидимыми нитями. Действительность с ее резкими и глубокими противоречиями часто гораздо сильнее влияет на сознание стремящегося к истине художника, чем фальшивая гармония навязанных ему господствующих взглядов. Именно поэтому придворный живописец Веласкес вводил народные типы даже в свои мифологические композиции, а дворяне Пушкин и Лермонтов создали не дворянскую, а народную поэзию, хотя в то время народ еще не мог читать их стихи. Жизненный материал, который художник находит в действительности, имеет свою внутреннюю закономерность, и художник невольно подчиняется ей, даже если он сам не вполне ее осознает.

С другой стороны, создание любого произведения, будучи актом познания и отражения, также имеет свою закономерность. Поэтому даже авторы, разделяющие отсталые концепции, как, например, Бальзак или Достоевский, высказали немало художественных истин, не соответствующих принципам, которые были для них философскими или политическими аксиомами. Именно по этим причинам, обычно определяемым как «несоответствие между мировоззрением и методом», но, в сущности, гораздо более сложным, искателям жизненной правды, если они действительно талантливы и добросовестны, удается постичь элементы этой правды, даже когда исходным пунктом для них служит какая-либо ретроградная идея.

Известно, что еще в своих «Критических заметках по национальному вопросу» Ленин указывал, что «в каждой национальной культуре есть, хотя бы и не раз-

витые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в *каждой* нации есть также культура буржуазная... притом не в виде только «элементов», а в виде *господствующей* культуры»¹. Ленинская теория двух культур в принципе действительна для всех эксплуататорских обществ, но создана на основе явлений капиталистического общества и относится прежде всего к эпохе капитализма. Именно в XIX веке в искусстве ряда стран чрезвычайно отчетливо наметилось широкое демократическое течение, которое, не являясь фольклором в чистом виде, в то же время не стало частью официальной культуры и даже, по существу, было направлено против ее политических и эстетических принципов.

В условиях капиталистического строя большинство художников, в том числе и не происходящие из «низших» слоев, в сущности, подвергаются безжалостной эксплуатации и в обществе находятся на положении париев. Мы не считаем нужным возвращаться здесь к многочисленным примерам, уже приводившимся нами по другому поводу² и доказывающим, что большая часть талантливых писателей и художников эпохи капитализма, в их числе и самые крупные, работали и умирали в бедности, а то и просто в нищете. Разумеется, суровые условия отнюдь не причина, автоматически вырабатывающая соответствующее мировоззрение, но эти условия, естественно, ставили их по другую сторону социального барьера — в мир угнетенных и обездоленных — и заставляли своими глазами увидеть и на себе испытать «прелести» буржуазного образа жизни. К тому же, суть капитализма в том и состоит, что эксплуатация при нем приобретает самые грубые и бесстыдные формы, и не требуется особой проницательности, чтобы понять зловещую механику превращения тяжкого труда миллионов людей в золотую наличность меньшинства. «Буржуазия, повсюду, где она достигла господства, разрушила все феодальные, патриархальные,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 120—121.

² Райнов Б. Свободата на твореца в буржоазния свят. София, 1966.

идиллические отношения. [...] В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности. Она превратила личное достоинство человека в меновую стоимость и поставила на место бесчисленных пожалованных и благоприобретенных свобод *одну* бессовестную свободу торговли. Словом, эксплуатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями, она заменила эксплуатацией открытой, бесстыдной, прямой, черствой»¹.

С ростом противоречий капитализма против него начинают выступать не только эксплуатируемые массы, но и художники, которые остались верны идеалам буржуазной революции — свободе, равенству, братству, попранным самой же буржуазией. Эти художники начинают создавать искусство, значительно отличающееся от официального и обращенное к публике, далекой от буржуазных «ценителей».

Но стремление к общению с широкой публикой порождает новые проблемы технического характера. Живописец, написавший революционную картину, даже если ему удастся выставить ее, не может рассчитывать, что ее увидит народ, потому что народ не посещает художественные салоны. Писатель, создавший прогрессивное произведение, даже найдя для него издателя, не может сделать его достоянием масс, потому что массы, с одной стороны, не читают вообще, а с другой — не имеют возможности покупать дорогие книги.

Капитализм, однако, не только сам создает себе идейных противников, он против своей воли обеспечивает их необходимыми для борьбы техническими средствами. Прогресс в области типографского дела значительно ускорил и удешевил производство печатной продукции, обеспечив возможность широкого развития книгопечатания и периодики. Изобретение литографии в начале XIX века раскрыло новые перспективы перед печатной графикой и вытеснило старинную медленную технику бурины и офорта. Затем последовало изобретение фотографии и фотомеханических способов репродуцирования печатной продукции, не говоря уже о таких

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии. — Соч. Изд. 2-е, т. 4, с. 426.

неоценимых по своему значению завоеваниях, как кино, радио и телевидение. В результате технического развития уже в 30-е годы XIX века слово и изображение, например во Франции, располагали достаточно широким ассортиментом дешевых и эффективных средств распространения.

Эволюция буржуазной экономики способствовала распространению еще одного фактора, тесно связанного с отношениями прогрессивного художника и широкой публики, а именно грамотности. Капитализм, немало десятилетий державший народ во мраке полного невежества, был вынужден, исходя из собственных хищнических интересов, обеспечить трудящимся образование, пусть даже элементарное, поскольку усложнившийся производственный процесс требовал все более грамотных рабочих. Это распространение грамотности в свое время заставило Ницше сказать: «Еще век читателей — и провоняет все, даже дух. То, что каждому дозволено учиться и читать, надолго приведет к упадку не только писание, но и мышление. Когда-то дух был богом, потом стал человеком, а сейчас он превращается просто в толпу»¹.

Наличие трех факторов — широкое демократическое течение в искусстве, развитие средств массового распространения слова и изображения, постепенно растущая грамотность трудящихся — обусловило быстрый рост популярности отдельных художественных жанров. Успеху этих жанров способствовал еще один дополнительный фактор: они заполнили своеобразный вакуум, возникший вследствие деградации и исчезновения фольклора в большинстве стран Запада. Любой народ, даже если он вынужден вести самый примитивный образ жизни и не располагает элементарными условиями для эстетического наслаждения, испытывает органическую и стихийную потребность в искусстве, поскольку эстетическое восприятие действительности является естественным признаком социальной сущности человека.

С некоторых пор в странах Запада очень много и обстоятельно пишут о так называемой «массовой культуре»: исследуются ее история, структура, различные

¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С.-П., 1913.

жанры, делаются выводы о ее роли в системе социальной информации. В дальнейшем мы попытаемся показать, чем вызван этот возросший интерес к явлению, которое в прошлом считалось не культурой, а ее суррогатом. Пока мы отметим только, что все *без исключения* буржуазные авторы считают появление популярных художественных форм непосредственным результатом забот капиталистического общества о благе народа и достигнутого при капитализме технического прогресса (открытие и введение в быт радио, кино, телевидения, дешевых печатных изданий). Таким образом, из двух полуправд буржуазные авторы фабрикуют единую ложь — ложь о капитализме в роли благодетеля, пекущегося о культурном развитии трудящихся.

Разумеется, если сопоставить нынешнее положение рабочих в буржуазном мире с их положением в XIX веке, когда они жили в условиях ужасающей нищеты и были вынуждены работать по 14—15 часов в сутки, станет ясно, что прогресс налицо. Но эта заслуга принадлежит не капитализму, а социализму и международному рабочему движению. Октябрьская революция смертельно напугала эксплуататоров, а всемирное влияние первого в истории социалистического государства заставило работодателей пойти на известные уступки «своему» пролетариату, дабы избежать революции в собственных странах. Все улучшения в быте трудящихся — не великодушный подарок эксплуататоров, а результат политического движения и стачечной борьбы пролетариата. Общеизвестно, что капитализм идет на уступки не от доброты сердечной, и, вынужденный это делать, он стремится как можно скорее компенсировать свою щедрость повышением цен и налогов.

Аналогично обстоит дело и с вопросом о сокращении рабочего дня. Бурное развитие техники в последние десятилетия привело к тому, что капитализм, несмотря на рост производства, ныне нуждается в гораздо меньшем числе рабочих рук, чем это было в прошлом. Более того, если бы процесс автоматизации в таких, например, странах, как США, развивался нормальными темпами, количество необходимой рабочей силы за несколько лет сократилось бы катастрофическим образом. Именно катастрофическим. Потому что выбросить на улицу миллионы пролетариев означало

бы для буржуазии неминуемую социальную катастрофу. Поэтому капиталистическое государство в своем стремлении как-то регулировать общественные процессы сдерживает аппетиты монополий, жаждущих производить как можно больше, используя при этом как можно меньше рабочих рук. Сокращение рабочего дня — это результат объективных закономерностей развития производства и субъективного стремления пролетариата защитить свои собственные интересы, а отнюдь не благотворительный акт эксплуататоров.

Что касается средств массовой информации и форм «массовой культуры», все они, являясь несомненным продуктом капиталистического общества, отнюдь не имеют цели обеспечить эстетическое воспитание народа и не являются бескорыстной попыткой заполнить свободное время трудящихся приятными и полезными духовными развлечениями. Нынешнее интенсивное производство «массовой культуры» в буржуазном мире, как это мы увидим в дальнейшем, вдохновляется единственным стимулом, имеющим ценность для капитализма, — выгодой, материальной и идеологической.

Термины «массовая культура» (mass culture) и «популярное искусство» (popular art) придуманы буржуазией для характеристики чисто буржуазного явления в области идеологии. Поэтому ими мы и воспользуемся для определения некоторых художественных или псевдохудожественных явлений в капиталистическом обществе. Отдавая себе отчет в широком распространении «массовой культуры», мы, однако, не считаем, что именно этим определяется ее характер или что существует действительная потребность в создании двух видов искусства: одного — для масс, а другого — для немногочисленных «ценителей» и «знатоков». Вместе с тем вполне естественно, что в данный период, когда народ все еще отстает в своем эстетическом развитии, существуют жанры, с помощью которых легче создать контакт между художником и массами. Такие «оперативные» или «публицистические» жанры, как литературная или графическая сатира, песня, различные художественно-журналистские формы, в силу своей специфики оказывают на публику быстрое и широкое воздействие. Именно эти жанры получили особое развитие и распространение в эпоху капитализма, и именно их

обычно считают истоками современной «массовой культуры».

На самом же деле создателем популярных художественных жанров был отнюдь не капитализм. Они зародились и развились в его недрах независимо от него и даже вопреки ему. Все не учитывающие эту истину утверждения могут разделяться лишь совершенно невежественной аудиторией, к которой обычно и адресуются буржуазные ученые. Народное искусство нового времени возникло во время Французской революции 1789 года. Многочисленные революционные песни, такие, как «Карманьола», «Песня санкюлотов», знаменитая «Марсельеза» и многие другие; десятки пьес так называемой «плебейской» драматургии, авторы которых — Дефонтен, Депре, Раде, Резикур и другие — сейчас почти забыты; революционная публицистика, издаваемая такими газетами, как «Ами де пепль», виднейшим представителем которой был Жан-Поль Марат; сотни и сотни распространявшихся по всей стране графических листов с карикатурами на представителей аристократии — все это ранние проявления популярной культуры, создававшейся как революционной буржуазией, так и неизвестными авторами из народа еще до того, как возникло капиталистическое государство.

Но и позднее, будучи уже реальностью, капитализм не мог быть создателем народного искусства. Оно стало делом продолжателей революционных традиций, противников правящей буржуазной верхушки, «заблудших овец» класса, а впоследствии и идеологов пролетариата.

Именно потому, что возникновение популярных жанров с самого начала было связано с деятельностью защитников и организаторов масс, а не эксплуататоров, периоды их расцвета закономерно совпадают с периодами революционной активности народа. Так, наивысшего развития эти жанры во Франции XIX века достигли во время революции 1830 года и последовавшего за ней периода борьбы против Июльской монархии, во время революции 1848 года, во время Парижской Коммуны и в годы подъема рабочего движения в конце века.

В 30-е годы прошлого века Франция была буквально наводнена тысячами карикатур, воспроизведенных литографическим способом, направленных против Луи-

Филиппа и его клики. Генрих Гейне отмечал, что подобных карикатур было «бесчисленное множество» и что они «есть глас народа»¹. Литографии остро политического характера публиковались не только в качестве приложений к оппозиционным периодическим изданиям типа «Ла карикатур» и «Шаривари», но распространялись и как отдельные графические листы, составлявшиеся в витринах книжных лавок Обера и Жою, привлекая толпы зрителей и вызывая смех и оживленные комментарии. Эту публицистическую графику создавали Шарле, Раффе, Декан, Гранвиль, Пигаль, Травье де Вилер, Депре, Буке и другие художники, но, бесспорно, первое место среди них принадлежит великому Домье, автору почти четырех тысяч литографий, из которых многие сотни были подлинными шедеврами.

Тридцатые годы стали также периодом массового распространения социальной поэзии — как в виде печатного текста, так и в виде песни. Жан-Пьер Беранже, Эжезип Моро, Петрюс Борель были авторами, популярными в точном смысле этого слова. То же можно сказать и о драматургах, таких, как Феликс Пиа или Фредерик Леметр, создавший популярный образ Робера Макера.

Расцвет популярных жанров отмечается и во время революции 1848 года. В области политической графики и на этот раз ведущее место занимает Домье, а гражданскую поэзию представляют такие известные авторы, как Пьер Дюпон, Эжен Потье, Шарль Жиль, Луи Менар, Луи Пюжоль, Лашамбоди и многие другие.

Первое в истории человечества рабочее правительство — Парижская Коммуна — в числе прочих впервые выдвинуло и задачу — поставить искусство на службу народу. Член Коммуны Гюстав Курбе подготовил специальный декрет о музеях, который должен был сделать их доступными широкой публике. Подготовлен был также декрет о театрах. «Спектакли — самое лучшее и самое действенное средство просвещения народа, — заявлял коммунарь Юрбен. — Прежние правительства превратили театр в средство обучения всевозможным порокам, а мы хотим превратить его в средство обучения

¹ Гейне Г. Соч., т. 6. М.—Л., 1936, с. 84.

всем празданским добродетелям»¹. За семьдесят два дня своего существования Парижская Коммуна, естественно, не могла полностью осуществить задуманной программы популяризации культуры, но проекты вроде названных характеризуют эту ее деятельность весьма красноречиво, подтверждая, что искусство может стать достоянием народа лишь тогда, когда он возьмет в собственные руки руководство не только культурной, но и всей общественной деятельностью.

Коммуна просуществовала слишком недолго, чтобы за это время могло появиться достаточное количество популярных художественных произведений. Литература, воспевающая это героическое время, возникла, по существу, лишь после поражения рабочего правительства. Это написанные в тюрьме стихи Луизы Мишель, поэзия Эжена Потье, Эжена Шатле и Шарля Бонне, романы Жюль Валлеса и др. Но уже во время Коммуны появилось немало ярких публицистических произведений, выходивших в революционных изданиях, таких, как газеты «Ле ванжер» Феликса Пиа, «Пер Дюшен» Эжена Вермерша или «Кри дю пепль» Жюль Валлеса. Пережила подъем и революционная графика: во время Коммуны появились тысячи листов политических литографий. Здесь мы снова встречаем имя Домье, который, несмотря на весьма пожилой возраст и на то, что смысл событий был ему не до конца ясен, очень решительно стал на сторону Коммуны, чувствуя, что его место — в рядах революционного народа. Наряду с ним стали известны имена Андре Жиля, создавшего сотни карикатур для изданий «Ла люн» и «Л'эклипс», Пилотеля, Фостена, Адоля, Таллона и многих других графиков, блеснувших в дни Коммуны и угасших в последовавший за ними период кровавого террора.

В последнее десятилетие века популярное искусство вновь возрождается в стихах Жана Риктуса и поэта-певца Аристида Бриана, в политической сатире таких изданий, как «Ла фей», «Ле Шамбар сосналист», «Л'асиетт о бер», публиковавших яркие, обличавшие буржуазную верхушку рисунки Стейнлейна, Феликса Валлотона, Ибельса, Жан-Луи Форрена, Эрмана По-

¹ Procès-verbaux de la Commune de 1971, т. 2. Paris, 1945, p. 414.

ла, Франтишка Купки, Шарля Леандра и некоторых других художников.

По сути дела, именно эти, перечисленные здесь очень бегло явления знаменуют зарождение и начальное развитие массовых жанров нашего времени. Буржуазия не имеет и не может иметь никаких прав на это искусство, ибо она соприкасается с ним лишь постольку, поскольку оно создано для борьбы против ее реакционных махинаций. В сущности, она на это и не претендует. Буржуазия считает гораздо более разумным создавать впечатление, что народное искусство, о котором мы говорили, никогда не существовало, а «массовое искусство» в современном смысле слова возникло лишь тогда, когда она сама взялась за его производство. Именно поэтому названные здесь художники давно уже обречены на полное забвение даже у себя на родине, во Франции. Их не издают, о них не пишут, в то время как творчество множества третьеразрядных художников освещается в бесчисленных монографиях и альбомах. Даже немногие опубликованные в свое время исследования о названных художниках ни разу не переиздавались, хотя они очень нужны по крайней мере специалистам — историкам изобразительного искусства¹. Таким образом, оказались зачеркнутыми целые периоды истории политической карикатуры и революционной графики. Это замалчивание лучше всего доказывает, что капитализм не только не создает массовое искусство, но, наоборот, испытывает легко объяснимый страх перед любой массовой продукцией, заслуживающей названия искусства.

Мы привели в качестве примера Францию как страну, в которой популярные художественные формы получили в прошлом веке самое широкое развитие. Но это отнюдь не означает, что все они французского проис-

¹ Здесь имеются в виду такие работы, как «L'Art du rire et de la caricature» (Arsène Alexandre), «Les Mœurs et la caricature» (J. Grand-Carteret), «Histoire de la caricature moderne» (Champfleury), «La caricature révolutionnaire» (André Blum), «La caricature politique en France pendant la guerre, le siège de Paris et la Commune» (Jean Berleux) и др., которые являются сейчас библиографической редкостью. Даже каталог литографий Домье, составленный в свое время Луи Дельтеем, был опубликован всего лишь тиражом в пятьсот экземпляров и не переиздавался вот уже четыре десятилетия, несмотря на то, что им интересуются специалисты всего мира.

хождения. Еще до появления политической литографии Домье в Англии, например, работали такие сильные художники-сатирики, как Джеймс Гилрей, Томас Роуландсон, Джордж Крукшенк, не говоря уже о целой плеяде более скромных дарований, вроде Вудворта, Ньютона или Сеймура. Карикатуры-офорты этих авторов распространялись большими тиражами и пользовались в народе значительным успехом.

Особенным богатством и разнообразием в XIX веке отличалось народное искусство в России. Можно смело сказать, что там в этой области были сделаны огромные успехи, хотя Россия считалась экономически отсталой страной. Деятели русской культуры в большинстве своем стояли на гораздо более передовых позициях, чем представители демократической интеллигенции Запада, и, если их стремление к широкой пропаганде искусства в народе не всегда приводило к желаемым результатам, это объяснялось крайне неблагоприятными объективными условиями. Разбросанное по необъятным просторам страны, придавленное крепостнической эксплуатацией и тонущее в невежестве крестьянство, медленное и запоздалое развитие промышленности и рабочего класса, свирепая цензура самодержавия — все это затрудняло распространение передовой культуры. И все же русская демократическая интеллигенция сумела добиться замечательных успехов в деле приближения искусства к народу.

Не вдаваясь в подробное изложение многочисленных фактов, мы, однако, не можем обойти молчанием деятельность русских революционных демократов, художественную, публицистическую и пропагандистскую работу Герцена и Огарева, Белинского и Добролюбова, Чернышевского и Некрасова, Салтыкова-Щедрина и Шевченко, равно как и мобилизующую роль таких изданий, как «Полярная звезда», «Колокол», «Современник». Новаторская по организационным формам и идейной направленности деятельность так называемых «передвижников» составила эпоху не только в русском изобразительном искусстве, но и в искусстве всего мира. Крупнейшие художники России объединились в товарищество, поставившее себе целью популяризацию живописи и скульптуры в народе с помощью передвижных выставок. Сорок восемь таких выставок были организованы

в Москве и Петербурге, а затем показаны во многих городах страны. Очень богата и история русской сатирической графики, начиная с Отечественной войны 1812 года (карикатуры Теребенева, Иванова и Венецианова) и кончая периодом после революции 1905 года (рисунки Серова, Кустодиева и Лансере). В столетие, разделяющее эти два периода, несмотря на суровую царскую цензуру, активно работала целая плеяда талантливых сатириков: Орловский, Степанов, Тимм, Ковригин, Агин, Жуковский, Незахович, Шестаков, Руднев и многие другие; выходили десятки периодических изданий: «Искра», «Гудок», «Будильник», «Маляр», «Жупел», «Адская почта», «Жало», «Пулемет», «Сатирикон». Художественный и идейный уровень этих изданий, разумеется, очень неравноценен, но все они в той или иной степени боролись с пороками самодержавия и способствовали пробуждению сознания современников. Это популярное в прямом смысле слова искусство сыграло немалую роль в борьбе против крепостничества и царизма. Н. К. Крупская, вспоминая о поэтических материалах сатирического журнала «Искра», писала: «Это был своеобразный фольклор тогдашней разночинной интеллигенции: авторов не знали, а стихи знали. Ленин знал их немало... Я хочу отметить, что поэты «Искры», их сатира, имели несомненное влияние на наше поколение»¹.

Только с появлением на исторической арене пролетариата как организованной политической силы народное искусство и культура в эпоху капитализма достигают наибольшего размаха и получают верное направление. Идеология, которую коммунизм создает в своей борьбе против эксплуатации, становится основой развития народной культуры. И вряд ли можно найти для этого более блестящий пример, чем «Манифест Коммунистической партии» Маркса и Энгельса, в котором классики научного коммунизма не только сумели популярно изложить основы сложного философского учения, но и выразили его в убедительной, волнующей форме, сочетающей философскую глубину с поэтической образностью.

Даже эти бегло перечисленные факты свидетельст-

¹ Крупская Н. К. Поэты «Искры». — Педагогические сочинения, т. 3. М., 1959, с. 663—664.

вуют о том, что истинно народная культура в недрах капиталистического общества создается не господствующим классом, а теми, кто выступает против него. Явление вполне закономерное, тем более что буржуазия всегда считала и продолжает считать, что «излишняя» грамотность масс связана с серьезным риском. Или, как говорил Ницше: «Научили рабочего читать, и он принялся бунтовать». С другой стороны, в мире капитала именно специалисты по культуре твердо придерживаются взгляда, что широкие слои народа в принципе не способны наслаждаться настоящим искусством и ценить его. Эта так называемая «элитарная» концепция вот уже больше века неотступно господствует в западной эстетике.

Эту же концепцию, правда еще довольно бессистемно, развивал немецкий философ Артур Шопенгауэр (1788—1860). Можно сказать даже, что именно он исчерпывающе изложил ее основы, а его последователям-«элитаристам» осталось только виртуозно развить намеченные им принципы. По мнению Шопенгауэра, «...самые прекрасные произведения искусства, самые благородные создания гения для тупого большинства всегда останутся книгой за семью печатями, недоступной ему, как недоступно толпе общение с королями... Правда, даже самые пошлые люди, опираясь на чужой авторитет, не отрицают общепризнанных великих творений, чтобы не выдать своего собственного ничтожества. Но втайне они всегда готовы вынести им обвинительный приговор, стоит только поманить их надеждой, что это можно сделать, не осрамившись,— вот тогда-то с ликованием вырывается на волю их долго сдерживаемая ненависть ко всему великому и прекрасному, которое никогда не производило на них никакого впечатления и унижало их своей недоступностью»¹.

Несмотря на раздражительность, составляющую неотъемлемую часть шопенгауэровского пафоса, вышеприведенная тирада могла бы прозвучать довольно верно, будь она направлена против обывателя. Но, учитывая основные взгляды философа, наивно полагать, что, говоря о «тупом большинстве», он имеет в виду буржуазию? Для Шопенгауэра этот вопрос решен заранее, при-

¹ Шопенгауэр А. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1923, с. 242.

сте взятые, являются «толпой», на которую он не устает изливать свою ненависть.

Безоговорочное отрицание прав и способности «большинства» наслаждаться произведениями искусства неизбежно порождает вопрос: какова же в таком случае польза от «прекрасных произведений», если для большинства людей они остаются «книгой за семью печатями»? Для Шопенгауэра этот вопрос решен заранее, причем наиболее абсурдным образом: гениальные произведения искусства всегда и во всех случаях абсолютно бесполезны. «...Произведения гения не служат никаким полезным целям, будь то музыка, философия, живопись или поэзия. Творение гения отнюдь не предмет, приносящий практическую пользу. Бесполезность — вот один из характерных признаков гениального произведения, его дворянская грамота. Все остальные творения человека предназначены для сохранения или облегчения его существования, и только те, о которых мы сейчас говорим, — нет; только они существуют сами по себе, и в этом смысле их можно рассматривать как цветы или как чистую прибыль бытия...»¹ Отношение «искусство — публика» в свете этой элитарной концепции логически ведет к теории «искусства для искусства» — именно к этому в конечном счете сводятся взгляды Шопенгауэра на занимающий нас вопрос.

Принципиально к ним очень близка, хотя и не столь последовательна, позиция Фридриха Ницше (1844—1900). В ранний период творчества, когда Ницше был сильно увлечен музыкой Рихарда Вагнера, его аристократизм еще носил все-таки довольно умеренный характер. Он понимал, что такое произведение, как опера, создается не для того, чтобы доставить удовольствие двум-трем слушателям. В одной из своих работ Ницше подробно останавливается на наслаждении, которое дает зрителю искусство сцены, когда эмоции индивида сливаются в единое целое с эмоциями других. В работе «Рождение трагедии» он писал: «И дионисическое искусство также хочет убедить нас в вечной радости существования: но только искать эту радость мы должны не в явлениях, а за явлениями. Нам над-

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. — Полн. собр. соч., т. 2. М., 1934, с. 474.

лежит познать, что все, что возникает, должно быть готово к страданиям и гибели; нас принуждают бросить взгляд в ужасы индивидуального существования — и все же мы не должны оцепенеть от этого видения: метафизическое утешение вырывает нас на миг из вихря изменяющихся образов... Несмотря на страх и сострадание, мы являемся счастливо-живущими, не как индивиды, но как *Единое* живущее, с радостью которого о своих порождениях мы слились»¹.

Впоследствии, охладев к творчеству Вагнера, которое в какой-то мере только и связывало его с «толпой», философ решительно выступил не только против этого композитора, но и против театра вообще — именно потому, что театр — искусство для широкой публики: «В театре нет уединения, а все истинно возвышенное совершенно не терпит свидетелей... В театре ты становишься толпой, стадом, женщиной, фарисеем, горластым скотом, покровителем искусства, идиотом, вегетарьянцем! В театре личная совесть каждого устанавливается на общем уровне большинства; в театре царствует сосед, и, благодаря этому, ты сам превращаешься в соседа»².

Так Ницше приходит к ницшеанству в его химически чистом виде: все человечество состоит из людей двух видов — с одной стороны, избранные, те, кто обладает способностью создавать искусство и наслаждаться им, с другой — многомиллионная масса, толпа, единственная задача которой — обеспечение избранных. Как известно, Ницше был поклонником античности, и потому его представление о будущем мира строится по модели рабовладельческого строя: «Более высокая культура сможет возникнуть лишь там, где существуют две различные общественные касты: каста работающих и каста праздных, способных к истинному досугу; или, выражаясь сильнее: каста принудительного труда и каста свободного труда»³.

Несколькими десятилетиями позже элитарная концепция с такой же откровенностью будет сформулиро-

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии. — Полн. собр. соч., т. I. М., 1912, с. 118.

² Ницше Ф. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1912, с. 176—177.

³ Ницше Ф. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1912, с. 254.

вана Освальдом Шпенглером (1880—1936) в его труде «Закат Европы». Шпенглер в свою очередь считал, что люди по самой своей природе делятся на «немногочисленный класс высшего типа» и «толпу». Стремясь доказать, что это деление не результат философских спекуляций, а реальный факт, Шпенглер приводит известные примеры из эпохи Возрождения и абсолютизма: «Целые эпохи, как, например, эпоха провансальской культуры или культуры рококо, отличались высшей степенью изысканности и исключительности. Их идеи, язык их форм понятны лишь малочисленному классу людей высшего типа». Что же касается Возрождения, то оно «было созданием Медичи и отдельных избранных умов, обладавших вкусом, сознательно разграничивавшим их от толпы, а флорентийский народ смотрел на все это с равнодушием, удивлением или недовольством, а в известных случаях, как это было при Савонароле, с увлечением уничтожал или сжигал образцовые произведения»¹.

Разумеется, верно — и мы уже об этом упоминали, — что в прошлом народ целыми столетиями держали в стороне от официального искусства. Но если пример с абсолютизмом в этом отношении можно считать удачным, то, говоря о Возрождении, Шпенглер просто искажает факты. Не будем гадать, идет ли в данном случае речь о сознательной вольности или просто о неосведомленности. В том и другом случае ошибка весьма существенна, именно благодаря ей Шпенглер приходит к своему конечному выводу о неспособности «толпы» понимать искусство. При этом очень легко каждый известный в истории вандализм приписать «народу», забывая, что именно любимый Шпенглером класс элиты — прежде всего папы и феодалы — прямой виновник уничтожения тысяч античных памятников, считавшихся языческими идолами, и что позже, в период Возрождения и барокко, тот же самый класс продолжал свою варварскую деятельность в области искусства, приговорив к сожжению «за безнравственность» бесчисленное количество рисунков и гравюр Аннибале Карачи, Джулио Романо, Маркантонио Раймонди и многих других. Ин-

¹ Шпенглер О. Закат Европы, т. I. М. — Пг., 1923, с. 325—326.

интересно было бы узнать также, почему Шпенглер, говоря о Возрождении, не обратился несколько назад, к раннему Ренессансу и готике, когда великие произведения искусства создавались самим народом, народными мастерами, организованными в средневековые гильдии и цехи.

Читая рассуждения Шпенглера о Возрождении, нельзя не вспомнить об оценке, которую Горький дал художникам именно этого периода, подчеркнув, что духовная мощь личности — «явление, которое можно объяснить лишь тем, что в эти эпохи социальных бурь личность становится точкой концентрации тысяч волей, избравших ее органом своим, и встает пред нами в дивном свете красоты и силы, в ярком пламени желаний своего народа...»¹. При этом Горький также приводит конкретные примеры, правда такие, которые вряд ли помогли бы мыслителям, подобным Шпенглеру: «Когда Чимабуэ окончил свою мадонну, в его квартале была такая радость, такой взрыв восторга, что квартал Чимабуэ получил с того дня название «Borgo Allegro» («Веселый квартал»). История Возрождения переполнена фактами, которые утверждают, что в эту эпоху искусство было делом народа и существовало для народа, он воспитал его, насытил соком своих нервов и вложил в него свою бессмертную, великую, детски наивную душу»².

Однако Шпенглер оставляет без внимания все, что противоречит его предварительно заданному тезису, и оперирует лишь отдельными, произвольно истолкованными фактами, чтобы доказать, «как глубоко простирается эта душевная отдаленность» представителей «высшего типа» от «толпы». По мнению философа, так оно было не только в прошлом, так оно есть и в настоящем, так будет всегда: «Чем больше будут усиливаться порожденные мировым городом пустота и тривальность наук и искусств, ставших общедоступными и практическими, тем строже замкнется в своем тесном кругу запоздалый дух культуры и, совершенно оторвавшись от общественности, будет работать в этих недрах над

¹ Горький М. Разрушение личности. — В кн.: Горький М. О литературе. М., 1955, с. 54—55.

² Там же, с. 55.

созданием мыслей и форм, которые будут иметь значение лишь для крайне ограниченного числа избранных»¹.

Во всех суждениях подобного рода мы сталкиваемся с одной весьма характерной для элитарной концепции чертой: сторонники этой теории или отрицают процесс общественного развития, или представляют его себе движущимся в направлении, не соответствующем социальным закономерностям. Будущее для них — механическое повторение или дальнейшая деградация того, что уже было когда-то достигнуто. В силу своей философской сущности элитарная концепция сочетает в себе принципы мизантропии и пессимизма. Элитарист рассматривает духовную отсталость масс в данную эпоху не как продукт соответствующих общественных условий, а как фактор постоянный, не подлежащий какому бы то ни было воздействию.

Наиболее широко разработаны эти взгляды в трудах испанского философа Хосе Ортеги-и-Гассета (1883—1955). Хотя в определенный период своей жизни этот мыслитель и выступал против фашизма, его эстетическая концепция носит подчеркнуто антинародный характер. По мнению Ортеги-и-Гассета, искусство бывает двух видов: «не популярное», которое с течением времени может стать популярным, то есть понятным и ценным массами, и «непопулярное», которое широкие слои народа никогда не смогут воспринять. Испанский философ считает истинно великим только искусство второго вида. Таким, по его мнению, является искусство модернизма: «Новое искусство имеет против себя массы и всегда будет иметь их против себя. Оно, по существу, чуждо народу, больше того, оно враждебно народу»².

По мнению Ортеги, классическое искусство, оставаясь в течение долгого времени «не популярным», постепенно стало «популярным» благодаря своей «похожести» и реализму. Однако для модернистского искусства эта эволюция невозможна: оно «непопулярно» по самой своей природе, так как у него хватило смелости освободиться от задачи отражать жизнь. Именно это помогло ему стать великим искусством. «Любое произведение

¹ Шпенглер О. Закат Европы, т. 1. М. — Пр., 1923, с. 263.

² Ortega-y-Gasset J. Gesammelte Werke. Bd. 2, Stuttgart, 1956, S. 231.

нового искусства,— утверждает Ортега,— совершенно автоматически вызывает у толпы удивительный эффект. Оно расщепляет ее на две партии: малую, состоящую из немногочисленных поклонников, и большую — из бесчисленного количества врагов... Таким образом, искусство действует как азотная кислота, которая создает в нерасчлененной толпе две противостоящие друг другу группы, две обособленные касты»¹. Философ считает, что и в дальнейшем великое искусство будет развиваться по линии «непопулярности»: «Это будет искусство для художников, а не для массы. Это будет искусство касты, а не демократическое искусство»².

В соответствии с основными своими принципами Ортега-и-Гассет, так же как и его предшественники, от Шопенгауэра до Шпенглера, придерживается взгляда о полной бесполезности искусства: «Ничто не разрушает так сильно труд интеллекта, как предположение, что он может быть полезен кому-нибудь — быть то индивид или коллектив». «Какое счастье для него [свободного духа], когда его не принимают всерьез и когда он, свободный как птица, описывает в воздухе свои дерзкие круги»³.

Хотя Ортега и не утверждает ничего нового, он все же идет дальше своих учителей, исповедуя полное пренебрежение не только по отношению к «толпе», но и к великим художникам прошлого. Опираясь фактами гораздо добросовестнее, чем Шпенглер, испанский философ не может отрицать, что в XX веке произведения классиков уже стали известными и любимыми широкой публикой. Это явление, как таковое, выдвигает альтернативу, согласно которой нужно либо отказаться от принципа элитарности, либо отказаться от признания классики как эстетической ценности. Ортега избрал второй путь, объявив великими только такие произведения, которые в то время были, по его мнению, «непопулярными»: поэзию Малларме, драматургию Пиранделло, музыку Дебюсси и Стравинского. Действительно ли произведения этих художников значительно превосходят все остальные, в данном случае не так важно.

¹ Ibid.

² Ibid., S. 236.

³ Ibid., S. 354, 359.

Гораздо важнее, что история, испытывающая органическую антипатию ко всякого рода лжепророкам, жестоко посмеялась над прогнозами Ортеги. Авторы, которые, по его мнению, должны были навсегда остаться непризнанными широкой публикой, сейчас популярны не меньше классиков. Репродукции картин Пикассо расходятся многомиллионными тиражами, пьесы Пиранделло ставятся на сценах всего мира, а музыку Дебюсси и Стравинского можно «поймать» на волнах любой радиостанции.

Естественно было бы предположить, что после поражения, которое само время нанесло элитаризму, эта теория будет изъята из обращения и сдана в богатый архив буржуазных пережитков. Ничего подобного. Несмотря на довольно сильно подорванный престиж, она до сего дня находит себе место в многочисленных трудах западных эстетиков. Английский искусствовед Кеннет Кларк, например, пишет: «Как широко ни популяризировать искусство, как широко его ни показывать, как умело ни толковать, общаться с ним всегда будет лишь незначительное меньшинство». Тот же смысл имеют и рассуждения А. Ньютона о том, что «для большинства людей достаточно знать лишь явную истину об окружающем мире» и что художник должен работать для тех немногих, которые в состоянии «постичь мир, созданный им для себя». Полностью совпадают со взглядами Ортеги-и-Гассета позиции искусствоведа и социолога А. Хаузера, который считает, что широкая публика не поддается эстетическому воздействию и между тем, что показывается на сцене, и «массой, которая находится в театре и не имеет никакой предварительной духовной подготовки, нет и не может быть никакой общей платформы для взаимопонимания»¹. Это можно было бы понять как пожелание необходимости «предварительной духовной подготовки», с чем легко согласиться. Но к сожалению, на самом деле Хаузер ратует не за приближение публики к искусству, а, наоборот, стремится к отчуждению искусства от публики. Этот авторитетный в буржуазном мире автор не только восхваляет элитарность модернизма, но и идет гораздо дальше, выражая

¹ Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. — Bd. 2, München, 1953, S. 141.

пожелание сделать элитарным даже такое популярное искусство, как кино, которое во имя вящей «художественности» должно было бы, по его мнению, взять пример с авангардистской живописи и считаться прежде всего со вкусами немногочисленных «настоящих ценителей».

В буржуазном мире большинство идейных курьезов возникает совершенно спонтанно, без всякой преднамеренности. Но когда какая-либо теория, несмотря на всю ее философскую несостоятельность, подхватывается идеологами реакции, передается из поколения в поколение и упорно насаждается вплоть до наших дней, невольно возникает вопрос: кому это выгодно и почему? Потому что капитализм, даже проповедуя «искусство для искусства» и «философию для философии», всегда за внешней беспристрастностью прячет классовую корысть.

Само собой разумеется, что все элитарные теории предназначены не для широкой публики, которую они третируют как невежественную толпу. Следовательно, эти теории должны питать самолюбие снобов, воображающих, что, приобретя авангардистскую картину или просто восхитившись ею волух, они становятся причастными духовной элите. Но главное не в этом. Основным объектом элитарных теорий является не сноб-потребитель, а художник, и цель их как раз в том и состоит, чтобы оградить художника от контакта с широкой публикой, изолировать его творчество от волнующей народ проблематики, подчинить его профессиональные искания эстетическим вкусам «элиты», торговцев и меценатов — короче говоря, чтобы поставить устойчивую преграду между искусством и жизнью. Вот в чем выгода названной теории, ее классовая цель.

Нужно признать, что эта тенденция отрыва художника от действительности имеет известный успех. Ряд художников, которые с возмущением отвергли бы прямое предложение перейти на службу буржуазной верхушке, с удовольствием принимают подброшенные им идеи о «независимости» от публики и «артистической» свободе, не сознавая, что тем самым они служат той же самой верхушке. Поощряемые критикой, готовой объявить любую экстравагантность новаторским и революционным актом, финансируемые торговцами и бога-

тыми покупателями, именно авангардисты стали создателями современных элитарных теорий, которые послужили основой для эстетических платформ абстракционизма, абсурдизма, антиромана, «неформальной» поэзии, «экспериментального» фильма. Разумеется, тут мы сталкиваемся не только с эстетическим, но и с психологическим феноменом. Ведь если автора никто не читает, ему не остается ничего другого, как заявить, что он и не стремится быть читаемым, что пишет он не для толпы, не хочет торговать своим талантом и выше всего ставит свою независимость, то есть пустить в ход ту благородную фразеологию, которой изобилуют декларации авангардистов.

Есть, однако, области, где духовный аристократизм не в почете и где на него косо смотрит даже капиталист-производитель. Какими бы логичными и классово обоснованными ни были теории авторов, подобных Хаузеру, призывающих подвести массовые жанры под критерий элитаризма, сомнительно, что на них откликнутся продюсеры, издатели так называемых «карманных библиотек» или фабриканты грампластинок. Потому что создать фильм, который посмотрят только несколько тысяч зрителей, или выпустить пластинку, которую купят несколько сот любителей, — значит сознательно идти на банкротство. В силу чисто экономических причин элитарное искусство создается лишь там, где элита платит, а массовое искусство — там, где необходимо проникнуть в тощие, но многомиллионные кошельки «маленьких» людей.

Но раз уже товар появился на рынке, его нужно рекламировать. Элитарные теории полезны и очень приятны известного рода публике, но они противопоказаны, когда речь идет о массовой продукции и ее потребителе. Критики — защитники авангардизма могут весьма красноречиво и впечатляюще восставать против популярного искусства, называя его псевдоискусством, художественным эрзацем, пошлым ремесленничеством, но все эти фразы отнюдь не подходят для рекламы массовых жанров, подобно тому как не слишком удобно продавать часы, предварительно объявив об их неточности. Вот почему лица и организации, интересы которых связаны с производством так называемой «mass culture», подготавливают своих теоретиков и своих кри-

тиков, призванных утвердить авторитет этой самой «массовой культуры».

В последнее десятилетие в буржуазной печати отмечается все большее раздвоение в связи с такого рода вопросами. Известная часть официальной критики продолжает по-прежнему демонстрировать свое презрение к популярному искусству, в то время как другая ее часть, все более многочисленная и наступательная, отстаивает право на жизнь этих презираемых жанров и даже доказывает их эстетическую ценность. Психологи и социологи исследуют «массовую культуру» как своеобразный канал общения масс, как средство информации или нервной разрядки, помогающее избавиться от излишнего напряжения. Проводятся специальные исследования, выясняющие, какую роль массовая культурная продукция играет в заполнении свободного времени, отвлечении людей от тревог современной общественной жизни и скуки будней, в отдыхе и в создании психологического комфорта. Подробно изучаются возможности таких средств массовой информации — «mass media», — как кино, радио, телевидение, периодическая печать. Исчерпывающие монографии посвящаются презираемым в прошлом жанрам детективного романа, фильма-вестерна, фантастической литературы или так называемому «синема-бис», то есть второразрядным фильмам преступлений, ужасов и эротики. Причем все эти жанры признаются искусством не какими-нибудь киноманьяками, а целым рядом профессиональных критиков. Как не без основания замечает Лесли Файдлер, «современное популярное искусство, являющееся функцией индустриального общества, отличается от древнего народного искусства тем, что оно не желает мириться со своей второстепенной ролью».

Сфера «массовой культуры» привлекает все большее число жаждущих прибыли капиталистов-производителей. Возможность разбогатеть, равно как и искушение славы, привлекает в нее также некоторых художников и писателей, тем более что элитарное искусство, именно потому, что оно поставляет товар ограниченному кругу ценителей, может обеспечить хлеб насущный столь же ограниченному кругу его создателей. Многие буржуазные художники, как известно, не продаются до тех пор, пока не появится покупатель. А раз продав-

шись производителям массового искусства, они, разумеется, становятся теоретическими апологетами этого рода художественной деятельности.

Это более или менее резкое — и теоретическое, и практическое — расхождение между сторонниками элитарного и массового искусства — результат внешне противоречивых интересов обеих сторон, как экономического, так и идейного характера. Ясно, что торговец абстрактной живописью и голливудский продюсер, работающие на разную публику, нуждаются в различном по своему характеру товаре. Но такие же различия возникают и в области идеологической пропаганды. Если популяризация элитарных теорий очень полезна для того или иного культурного института, задачей которого является дезориентация определенной части художников, то утверждение престижа «массовой культуры» не менее полезно, скажем, ряду других институтов, занятых психологической войной, потому что оно обеспечивает им помощь всей системы широкого идеологического воздействия на массы.

Таким образом, очевидно, что в данном случае это противоречие носит скорее внешний, чем внутренний характер, во всяком случае в том, что относится к классовым интересам буржуазии. Оба эти направления — «элитарное» и «массовое» — служат, по существу, одним и тем же классовым целям и, развращая, с одной стороны, художника, а с другой — массы, в конечном счете лишь дополняют друг друга.

Неспособность или нежелание видеть общую идеологическую основу обеих этих тенденций характерны для большинства буржуазных теоретиков независимо от того, что они критикуют: «массовую культуру», авангардизм или то и другое вместе. Типична в этом отношении позиция ренегата Анри Лефевра, который со свойственным каждому ренегату комплексом «независимости» создал какой-то собственный полумарксизм и щеголяет «особым мнением» о всех проблемах современности, одинаково скептически относясь к обеим социальным системам. Его монография «Повседневная жизнь в современном мире» представляет собой собрание дилетантских социологических импровизаций, большинство которых при внимательном рассмотрении оказывается прямыми заимствованиями из работ целого

ряда авторов, начиная с Дэвида Райзмана и кончая Роланом Бартом. Вклад Лефевра, если не считать отдельных не слишком удачных наблюдений и выводов, исчерпывается тем, что уже известные выводы буржуазных теоретиков преподносятся читателю кое-как приправленными псевдомарксистским соусом. Ведущая идея, также не слишком оригинальная, сводится к тому, что явления современной повседневности, по мнению Лефевра, есть не что иное, как выражение двойственного и противоречивого процесса постоянной интеграции и столь же постоянной дезинтеграции общества. Что же касается концепций современной культуры, то они ограничиваются давно ставшими на Западе банальными констатациями вроде того, что «культура в этом обществе является продуктом потребления... И отдельные произведения, и отдельные стили — все подлежит алчному потреблению»¹. «Творческая деятельность подменяется пассивной созерцательностью, алчным потреблением знаков, спектаклей, продуктов, равно как и произведений прошлого»².

Более обстоятельно развиты взгляды Лефевра на современную культуру в его докладе на коллоквиуме «Литература и общество» (Брюссель, 1967). Основное кредо автора выражено в самом заглавии доклада: «О современной литературе и искусстве, рассматриваемых как процесс разрушения и самоуничтожения искусства». Здесь мы вновь сталкиваемся с пережевыванием банальных и элементарных истин, которым неизбежно сопутствуют логические ошибки и даже политическая клевета, тоже не слишком оригинальная. По мнению автора, «массовая культура» представляет собой консумацию гигантских масштабов. Она живет пожиранием и разрушением искусства, литературы, стилей, которые, по существу, уже вырваны из своей специфической среды... Она потребляет все то, что в прошлом было возвышенным и красивым, она разрушает и уничтожает. В современном обществе она практически все превращает в товар. Оставив пока в стороне вопрос, какое общество имеет в виду Лефевр, мы не можем не отметить,

¹ Lefebvre H. La vie quotidienne dans le monde moderne. — Paris, 1968, p. 205.

² Ibid., p. 359.

что он очень односторонне рассматривает «массовую культуру» лишь как потребление и профанацию подлинной культуры прошлого. Другими словами, он оставляет в стороне самое главное — фабрикацию своеобразных по характеру художественных суррогатов, качественно отличных от классических произведений прошлого, которые могли бы служить для широких масс эталоном образа жизни, поведения и идеалов, играя активную роль в формировании их сознания. Это отклонение от сути вопроса — в той же мере проявление трудно объяснимой научной «рассеянности», в какой и следствие идейной близорукости. «Массовая культура, — утверждает Лефевр, — простирается в область повседневности, проникает в нее с помощью радио, телевидения, грампластинок, но *не изменяет, не преобразует ее*» [курсив Лефевра]. Ясно, что философ-лжемарксист полностью забыл об одной из основных закономерностей, признанных даже многими буржуазными социологами, — обратном влиянии культуры на общество, которое ее породило. Но если «массовая культура» действительно не оказывает никакого воздействия на общество, зачем же Лефевру вообще понадобилось ею заниматься?

Итак, по мнению Лефевра, в современном обществе «культура делится на две части: массовую культуру и культуру элиты». Отвергнув первую, Лефевр сразу же приступает к анализу второй, весьма непоследовательно переходя от восхищения к отрицанию и наоборот. Эта вторая форма современной культуры, по его словам, также не имеет никакого влияния на жизнь. Вообще, «что касается культуры элиты, то это — экспериментальное, авангардистское искусство, литература авангарда, недоступная и неприемлемая для массовой культуры и вместе с тем стоящая вне повседневности». Перефразируя высказывания Робера Эстиваля и других социологов¹, Лефевр утверждает, что авангардизм, если он действительно новаторский, не может иметь контакта с широкой публикой и, если только такой контакт устанавливается, авангардизм сразу же теряет свой новаторский характер. «Существует экспериментальная литература, которая представляет значительный инте-

¹ Сб. «Le littéraire et le social». Paris, 1970.

рес. Она никогда не отказывается от поисков широкой аудитории, но достигает этого, позволяя современному обществу присваивать ее, превращаясь тем самым в коммерческую». В чем же состоит, по мнению Лефевра, «интересное» в авангардизме? В том, что это «бунт против языка, против литературы, против искусства. Все потрясти! Все уничтожить!» Действительно, очень интересно!

Итак, современное искусство — все равно, массовое или элитарное, — по существу, представляет собой форму разрушения искусства. И, подозревая, что эта столь же беспощадная, сколь и неопределенная дефиниция может повлечь за собой малоприятные вопросы, Лефевр торопится заявить: «Здесь сразу же могут возникнуть возражения: а что будет с социализмом? С социалистическим реализмом? События развиваются так, что, похоже, историческая миссия социализма (я нарочно иронизирую) состоит в том, чтобы приблизить конец искусства, потому что так называемые произведения социалистического реализма, может быть, и имеют какое-то пропагандистское значение, но художественной ценности они не имеют никакой! Вот почему, по-моему, в широкой картине разрушения и самоуничтожения искусства социалистический реализм (с берегами или без них!) занимает одно из первых мест!»

Не будем обращать внимания на обилие восклицательных знаков, достаточно ясно говорящих о свирепом настроении автора, когда он формулировал вышеприведенный приговор. Не станем также останавливаться на его сделанном в скобках замечании «нарочно иронизирую», напоминающем привычку бездарных «остряков» первыми и — увы — никем не поддержанными смеяться над рассказанным анекдотом. Главное, Лефевр либо говорит о вещах, которых он не знает — это его обычный «исследовательский» прием, — либо оценивает художественные явления, обладая мышлением, абсолютно непроницаемым для какого бы то ни было эстетического воздействия. Критерии, имеющие значение для этого мышления, очевидно, носят не эстетический, а узко практический характер. Лефевр никогда не забывает, что жалование ему выплачивает буржуазный университет, а гонорары — буржуазные издательства. Поэтому попытка объяснить ему, что выдающиеся про-

изведения социалистической литературы, музыки, кино, балета и так далее, получившие широкую известность и признание даже в буржуазном мире, не разрушение, а качественно новое развитие искусства, знаменующее начало великой художественной эпохи, была бы напрасной тратой времени.

Но Лефевр, в сущности, клеветает и на буржуазную культуру. Сводя ее лишь к элитарной и массовой, он умалчивает о критическо-реалистическом направлении — единственном, имеющем художественное значение. Странно, что на упомянутом коллоквиуме, где доклад Лефевра вызвал ряд вполне обоснованных возражений, никто даже не удосужился спросить, к какому именно виду искусства — элитарному или массовому — относятся произведения Скотта Фицджеральда и Фолкнера, Колдуэлла и Стейнбека, Маккалера, Маламуда и Мейлера, Теннесси Уильямса, Дюренматта и Петера Вайса, Феллини и Бергмана — если взять хотя бы эти, наиболее известные имена. Безынтересно гадать, какой ответ дал бы Лефевр, потому что, согласно основной позиции этого скептика-рenegата, для которого наша эпоха — время культурной разрухи, все эти художники в любом случае должны рассматриваться как разрушители искусства.

Мы уже говорили, что капитализм дает массам какое-то образование отнюдь не из благих побуждений или сердечной доброты, а в силу объективных закономерностей капиталистического способа производства. Под давлением этих закономерностей, а отнюдь не из желания облагодетельствовать народ осуществлялся прогресс в развитии средств массовой информации. Независимо от капитализма и вопреки ему прогрессивные художники развили целый ряд популярных жанров. Таким образом, буржуазия не имеет здесь никакой заслуги. Но раз что-либо вошло в жизнь, буржуазия не могла с этим не считаться и не попытаться использовать в своих классовых целях. Стремясь дать отпор растущему влиянию прогрессивной мысли и внушить народу свои взгляды, буржуазия создала так называемую «массовую культуру» как орудие идеологического и психологического воздействия.

В сущности, капитализм в данном случае только верно следовал по пути, проложенному прежними экс-

плуататорскими обществами. Потому что, как было указано в начале этой главы, хотя господствующие классы присваивали себе искусство и держали массы не только в материальной зависимости, но осуществляли и их духовное порабощение, во всех эксплуататорских обществах часть искусства, обслуживая верхушку, была вместе с тем предназначена и для «народного» потребления или, точнее, для воздействия на народное сознание. Эти произведения были доступны народу по самому своему характеру. Скажем, рабовладелец или феодал не мог укрыть у себя в доме какой-нибудь храм или церковь, которые, обслуживая рабовладельца или феодала, были у всех на глазах. Но доступность подобных творений не ограничивалась их материальным своеобразием или местонахождением, она выражалась и в их идеологической функции. Скульптура древнегреческих храмов, общественные здания античного Рима, средневековая церковная живопись были призваны насаждать и утверждать в народе официальную идеологию господствующего класса.

Такого же рода официальная пропаганда по традиции продолжается и в эпоху капитализма. Мы говорим «по традиции», потому что в эпоху, когда народ становится все более политически грамотным, а противоречия капитализма и его лицемерный характер все более очевидными, буржуазия отдает себе ясный отчет в постоянном ослаблении эффективности непосредственной государственной и церковной пропаганды. Именно поэтому эксплуататор прежде всего обращается к средствам «массовой культуры», которую легко представить не как государственную или любую другую пропаганду, а как самый обычный товар, служащий для удовлетворения личных потребностей, предлагаемый и покупаемый на основе взаимовыгоды, как одеколон или мыло.

Исходя из всего вышешложенного, мы отрицаем как теорию элитаризма, так и любую апологию буржуазной «массовой культуры». Какими бы далекими ни казались они на первый взгляд, мы рассматриваем их как две стороны одной и той же классовой тенденции. И если в первом случае речь идет об откровенной антинародности, то во втором мы имеем дело с опасной псевдонародностью, маскирующей все те же, враждебные массам интересы эксплуататоров.

Теории, доказывающие необходимость создания какого-то «специального» искусства для масс, неверны в самой своей основе, независимо от того, что их вдохновляет — коварное ли стремление обмануть народ и заставить его служить реакционным целям правящего класса или самые благородные побуждения. Эти теории не учитывают того важнейшего факта, что *любое* подлинное искусство именно потому и подлинно, что обращено к народу, и, следовательно, абсурдно стремиться к созданию какого-то более «удобоваримого» искусства, которое могло бы удовлетворить потребности отсталых в своем развитии или отстающих от всего общества слоев. Подобные взгляды, хотя они весьма далеки от человеконенавистнической сути элитаризма, содержат ту же принципиальную ошибку: эстетические вкусы масс рассматриваются как величина постоянная, а ведь они развивались, развиваются и будут развиваться всегда. Именно такого рода непонимание проявил в свое время Жан-Жак Руссо, а позднее Лев Толстой.

Руссо вполне справедливо выступает против отрыва искусства от народа и его перехода на службу к власти имущим. Великий французский просветитель ратовал за равенство в потреблении как материальных, так и духовных ценностей. Но, обращаясь в поисках перспективы развития не вперед, а назад, к патриархальному быту, Руссо выносит приговор всему тогдашнему искусству, противопоставляя ему некое другое, создаваемое самим народом искусство, то есть своего рода новый фольклор. Так, он, например, считает, что народные праздники под открытым небом, которые он называет формой истинного эстетического наслаждения, должны заменить театральные спектакли, являющиеся, по его мнению, лишь формой художественного вырождения. Сам написавший в молодости несколько пьес, Руссо, по существу, отвергает всю драматургию классицизма: «У нас есть много народных празднеств. Если их будет еще больше, я буду только рад этому. Но откажемся от этих спектаклей для избранных, которые уныло запирают небольшое количество людей в какой-то темной пещере, которые держат их, испуганных и неподвижных, в молчании и бездействии, которые представляют взорам лишь зрелище темниц, уда-

ров кинжала, солдат, лишь удручающие картины неравенства и рабства»¹.

Аналогичные, но гораздо более разработанные взгляды высказывал и Лев Толстой в поздний период творчества. Разумеется, на их основе нельзя делать обобщающих выводов о мировоззрении великого писателя, чья деятельность как прозаика и как мыслителя вдохновлялась самыми чистыми побуждениями и любовью к народу. И если мы останавливаемся здесь на его ошибочных концепциях, то лишь постольку, поскольку в них нашли свое выражение известные тенденции, в той или иной степени сохранившиеся до наших дней.

Толстой развивает свою мысль, исходя из двух, в принципе правильных положений. Первое — художественное творчество должно быть достоянием народа: «Искусство, если оно искусство, должно быть доступно всем, а в особенности тем, во имя которых оно делается»². Второе — народ не читает так называемых великих писателей: «Мы предлагаем народу Пушкина, Гоголя, не мы одни: немцы предлагают Гёте, Шиллера, французы — Расина, Корнеля, Буало... и народ не берет. И не берет потому, что это не пища, а... десерты»³.

Но, исходя из совершенно верного взгляда и точной констатации, Толстой приходит к следующим ошибочным выводам:

1. «Искусство есть забава, дающая отдохновение трудящимся людям...»⁴.

2. Искусство должно быть общепонятным. Именно в этом, а отнюдь не в содержании заключается его народность. «Если бы я был издатель народного журнала, я бы сказал своим сотрудникам: пишите, что хотите, проповедуйте коммунизм, хлыстовскую веру, протестантизм, что хотите, но только так, чтобы каждое слово

¹ Руссо Ж.-Ж. Письмо к Даламберу о театральных представлениях. — В кн.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Под ред. С. Мокульского, т. 2. М., 1955, с. 358.

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 25. М., 1937, с. 360—361.

³ Толстой Л. Н. Речь о народных изданиях (1884). — В кн.: Лев Толстой об искусстве и литературе, т. 1. М., 1958, с. 181.

⁴ Толстой Л. Н. О том, что называют искусством (1896). — Там же, с. 202.

было понятно тому ломовому извозчику, который будет везти экземпляры из типографии». Чтобы народный журнал стал понятным, по мнению Толстого, достаточно «пропускать все статьи через цензуру дворников, извозчиков, черных кухарок»¹.

3. В конце жизни Толстой присоединяет к этим взглядам некоторые элементы своего учения, и в частности требование, чтобы искусство имело религиозное содержание: «Вы требуете для искусства духовного содержания, а в том-то и есть религия, чтобы во всем видеть и искать духовное содержание»².

Страстная защита «народного» искусства у Толстого, так же как и у Руссо, связана с ошибочным взглядом на развитие человеческого общества, которое воспринимается не как развитие, а как деградация. Человек был создан гармоничным и совершенным, но с течением времени условия жизни деформировали и развратили его. Следовательно, чем меньше человек затронут цивилизацией, тем он полноценней как личность. Отсюда то, что мы считаем у народа отсталостью вкуса, — не отсталость, а неиспорченность, и именно это должно стать для художника эстетическим критерием. Развивая эту мысль, Толстой цитирует высказывание Руссо: «Человек родился совершенным» — и добавляет: «Великое слово... и слово это, как камень, останется твердым и истинным»³.

История опровергла теорию о некоем убогом «народном» искусстве так же убедительно, как и всякого рода элитарные концепции. Все те произведения, по поводу которых Толстой категорически утверждал, что народ их «не берет», сейчас выходят многомиллионными тиражами и стали подлинным достоянием трудящихся. Больше того, такие произведения самого Толстого, как «Война и мир» или «Анна Каренина», стали любимым чтением самых широких масс, в то время как книжки, специально написанные им для народа, сейчас интере-

¹ Толстой Л. Н. Письмо к Е. И. Менгден (1875). — Там же, с. 175—176.

² Толстой Л. Н. Письмо к В. В. Стасову (1905). — Там же, с. 134.

³ Толстой Л. Н. Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят? (1862) — Там же, с. 170.

суют только специалистов — исследователей творчества великого писателя.

Непонимание процесса развития как закономерного и непреодолимого роста идейного и эстетического уровня народных масс в данном случае связано также с недооценкой роли содержания искусства — как познания и отношения к жизни. Указывая, что искусство должно быть «забавой», но не для меньшинства, а для всей массы трудящихся людей, Толстой подчеркивает, что в этом случае содержанием произведений художника станет «описание страданий и радостей при борьбе с трудностями работы, описание чувства страдания и наслаждения при оценке произведения своего труда, описание чувства страдания и наслаждения при утолении жажды, голода, сна, описание чувств, вызываемых опасностями и избавлением от них, чувства страдания и наслаждения от семейных горестей и радостей, от общения с животными, от разлуки с родиной и возвращением к ней. Описание чувства страдания и наслаждения от лишения богатства и приобретения его и т. п., как это мы видим во всей народной поэзии...»¹. Нетрудно заметить, что, за исключением отдельных элементов этого определения (труд, родина), Толстой примитивно понимает задачу художественного отражения, не говоря уж о том, что проблема авторской позиции вообще выпала из его поля зрения. Тематика художественных произведений, по Толстому, сводится к описанию успехов и неудач в борьбе человека за свою жизнь и счастье. Но, как это будет показано дальше, большинство именно этих тем чаще всего эксплуатируется западной массовой литературой, ибо ее авторы хорошо понимают, что в первую очередь людей интересуют проблемы, касающиеся их непосредственно. Подобная тематическая направленность популярной продукции обеспечивает ей успех, но не делает ее ни более художественной, ни более правдивой, ни народной, а ее многотысячные суррогаты — еще одно фактическое опровержение того взгляда на «народное» искусство, который опирается лишь на признаки понятности языка и интересной для всех тематики.

¹ Толстой Л. Н. О том, что называют искусством (1896). — В кн.: Лев Толстой об искусстве и литературе, т. I. М., 1958, с. 203

Некоторые из заблуждений Толстого легко объяснимы, поскольку они связаны с временем значительной культурной отсталости народных масс. Сейчас невежество народа и в странах социализма и в экономически развитых капиталистических государствах — пройденный этап. И потому совершенно абсурдно выглядит сегодня тенденция оправдывать низкий идейный и художественный уровень произведений «массовой культуры» тем, что народу нужна именно такая культура, а не «большое искусство».

Естественно, если под «большим искусством» понимать авангардистскую экстравагантность некоторых модных в высших кругах авторов — широкая публика отворачивается от подобных шедевров. Но не потому, что она их не понимает, а потому, что в них либо просто нечего понимать, либо то, что можно понять, не заслуживает траты времени. Другими словами, ножницы, образующиеся между вкусами западных буржуазных менторов и вкусами массового читателя и зрителя, сейчас отнюдь не результат отсталости последних, а часто всего лишь следствие принципиального различия художественных критериев. Очень характерно в этом отношении письмо простого книготорговца, адресованное критику газеты «Фигаро литтерер» Андре Билли:

«В последние годы достаточно сказать: «Вот новая книга, получившая гонкуровскую премию», чтобы услышать в ответ: «Нет, спасибо, я уже на этом обжегся, больше не хочу». Уверен, что подобные рассуждения в большей или меньшей степени относятся и к книгам, удостоенным других литературных премий. Вы можете ответить мне, что вынуждены выбирать лучшие среди плохих книг и что не отвечаете за стиль и тематику современных романистов, как и за выбор издателей. Согласен. Но случается, что мне нечего ответить читателям, раздраженным этим выбором... потому что я слишком часто разделяю их мнение. Сколько раз какая-нибудь из этих «новинок» (не буду уж говорить «новых романет!... Если им хочется просто запутать людей, то ведь дыша, «романтической» (а почему бы и нет?) интриги — в общем, психологический человеческий документ. А находишь чаще всего ребус, загадку, пошлость, более или менее никчемную философскую безвкусицу, но роман — нет!... Если им хочется просто запутать людей, то ведь

молодые наши романисты появились гораздо позже всех этих сюрреалистических писаний и тому подобных опытов. Неужели эти авторы до такой степени лишены воображения или настолько страдают склерозом, что уже не в состоянии придумать или сочинить настоящую книгу или роман? У нас же печатаются «писания» претенциозных пешек. Нет больше человеческого тепла, общения автора с читателями. А что касается молодежи от шестнадцати до двадцати лет, не имеющей возможности покупать новые романы, которые она, впрочем, презирает, то должен сказать, что она читает Золя, Мопассана, книги русских романистов. Когда же молодым людям удастся раздобыть деньги, вместо десяти современных романов они предпочитают купить один том «Плеяды»¹. И я не могу их осуждать»².

Приведенное свидетельство полностью подтверждается статистическими данными о западном книжном рынке. Авангардистские произведения не расходятся не только потому, что они «трудны» для чтения, а прежде всего потому, что читателей не устраивает их содержание. Смешно же все-таки утверждать, что творчество Алена Роб-Грийе или Уильяма Берроуза по своей проблематике «сложнее» творчества Толстого и Достоевского или, если брать западную литературу, — Джеймса и Джойса и Томаса Манна. И все же, хотя и классики, и современные авангардисты широко представлены в изданиях так называемых «карманных» серий, тиражи классиков настолько превышают тиражи книг современных экстравагантных авторов, что издатели этих серий вынуждены уделять все больше места реалистическим произведениям.

Само существование карманных изданий, вошедших в издательскую практику в последние два десятилетия, полностью опровергает легенду о народе, который не читает книг, а в искусстве ищет лишь развлечения, к тому же главным образом в форме зрелищ. Пьер де Буадесфр в своей «Живой истории современной литературы» называет появление карманных изданий «революцией в обычаях французского книгопечатания» и ставит вопрос: «Идет ли здесь речь о подлинной демо-

¹ Известная серия изданий произведений французской классики.

² «Le Figaro littéraire». — Paris, 5 decembre, 1963.

кратизации культуры или же о создании некоей «карманной, нивелированной и стандартизированной культуры»? Идет ли речь о конце традиционного книгоиздательства или о его воскрешении?»¹ Автор воздерживается от ответа на этот вопрос, поставленный, по нашему мнению, в принципе неправильно, потому что он заставляет нас выбирать одну из двух тенденций, тогда как в буржуазном мире обе они действуют одновременно. Разумеется, капитализм делает все возможное, чтобы сфабриковать не только нивелированную и стандартизированную, но и лишенную всякого гуманного содержания «культуру». В книгоиздательском деле это стремление выражается в форме многочисленных массовых серий эротического и детективного чтения, тиражами и влиянием которых никак нельзя пренебрегать. С другой стороны, крупные буржуазные издательские фирмы не в состоянии уничтожить уже имеющиеся сокровища человеческой мысли и, понимая это, считают наиболее для себя полезным *присвоить* экономическую выгоду от их распространения. Этим объясняется, в частности, тот курьезный факт, что одна из выходящих в США карманных серий включает даже два тома произведений Маркса и Энгельса.

Массовые издания, разумеется, имеют целью не создание настоящей демократической культуры, а реализацию возможно больших прибылей. Однако, вынужденные считаться с реальными интересами публики, издатели во имя все той же прибыли идут на компромисс со своими собственными идейными интересами. Так, например, в карманную серию «Иден», выпускаемую фирмой «Галлимар», наряду с произведениями философов-идеалистов Кьеркегора, Маркузе, Ницше, Ортеги-и-Гассета, Черчилля, Эзры Паунда и многих других входят два тома Маркса и том Ленина. Подобное положение наблюдается и в области художественной литературы. Французская серия «Карманная книга» («*Livre de poche*»), за пятнадцать лет опубликовавшая свыше 1200 произведений общим тиражом 200 миллионов экземпляров, являет картину невероятной, хотя и вполне объяснимой путаницы художественных критериев. Она вклю-

¹ Boisdeffre P. de. Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui. Paris, 1968, p. 262.

чает и подсерию детективов («Livres de poche policier»), и десятки произведений, помогающих убивать время (романы Дафны Дюморье, Пьера Бенуа, Жозефа Кесселя, Аниты Лос, Мазо де ла Рош, Сесиль Сен-Лоран), и эротические шедевры Генри Миллера, Владимира Набокова, Кристиана Рошфора. И все же произведения серьезной литературы доминируют — явление, свидетельствующее о здоровых вкусах подавляющей массы читателей.

В этом смысле очень красноречивы цифры тиражей. В США существует более тридцати карманных серий («Pocket books», «Dell», «Bantam books» и др.), причем только «Покит букс» публикует ежегодно свыше 150 произведений, общий тираж которых превышает 57 миллионов экземпляров. Подобные серии имеются и в ФРГ, из них самая значительная — «Ророро» («Rororo» — Rowohlt-Rotations-Romanen), ежегодный тираж которой составляет 60 миллионов экземпляров. Следовательно, раз карманные издания составляют не более 20—30% литературной продукции, то ее общий объем отнюдь не свидетельствует о том, что народ «не читает».

Что же именно предпочитает читать народ? По данным, опубликованным в США в последние годы, наряду с бестселлерами порнографии и преступлений успех нередко выпадает на долю реалистических, обличающих буржуазный быт произведений, как это было, например, с антивоенным романом Джеймса Джонса «Отныне и во веки веков», тираж которого превысил 3 миллиона экземпляров. Растет спрос на произведения писателей-реалистов, таких, как Хемингуэй, Фолкнер, Колдуэлл и др. Роман Колдуэлла «Акр господ бога» вышел тиражом 8 миллионов экземпляров, а общий тираж сочинений этого писателя составляет более 45 миллионов экземпляров. Более чем миллионными тиражами выходят также сочинения классиков: Свифта, Диккенса, Лонгфелло, Шарлотты Бронте, Теккерея, Роберта Бернса, Марка Твена, Стивенсона, Киплинга, Гюго, Флобера, Золя, Мопассана, Толстого, Достоевского, Чехова и других писателей.

Подобные положительные тенденции наблюдаются даже среди публики, которую буржуазные социологи и критики считают наиболее отсталой и в смысле безвкусицы неисправимой, — среди кинозрителей. Чтобы показать, с каким презрением относятся к ним буржуазные

специалисты, я позволю себе привести некоторые выдержки из ответов на анкету, распространенную французским журналом «Кайе дю синема» среди кинокритиков и в числе прочих содержащую вопрос: «В какой мере вы учитываете вкусы публики?»¹ За исключением нескольких прогрессивных критиков, все остальные ответили на этот вопрос приблизительно одинаково. Анри Ажелъ: «Вкусы публики? Я вообще о них не думаю». Ремон Баркан: «Считаться со вкусами публики равносильно тому, чтобы идти на компромисс с бескультурьем, вульгарностью, умственной ленью. Такой компромисс равносителен предательству». Жан-Луи Борри: «Не считаюсь ни в малейшей степени». Жан Дютур: «Вкусы публики меня не интересуют». Патрис Оваль: «Вкус публики — нечто несуществующее». Морван Лебек: «Со вкусами публики я не считаюсь». Стив Пассер: «Вкусы публики меня совершенно не занимают». Жильбер Салаша: «Вкус публики — миф. Никто не знает, что это такое. Демагогия — одно из бедствий критики». Луи Сеген: «Я никогда не жил за счет публики и, следовательно, ничего не знаю о ее вкусах».

Вкусы массового зрителя на Западе — явление чрезвычайно сложное и противоречивое, дальше мы увидим, насколько это верно. Не менее верно и то, что в высказываниях, подобных только что процитированным, явственно проступает беспредельное высокомерие, тем более несправедливое, что совершенно не принимается во внимание эволюция вкусов массового зрителя. Тот факт, что буржуазия в погоне за прибылями вынуждена предлагать публике самую разнообразную по содержанию и качеству продукцию, уже дает читателям и зрителям известное право на *выбор*. При этом человек из народа, как бы плохо он ни был подготовлен эстетически, в силу своей классовой принадлежности очень часто обращается к произведениям, которые ближе всего его мировоззрению и волнующим его проблемам. Частое, если не сказать постоянное, обращение, например, молодежи к кино формирует у отдельных ее представителей известное эстетическое чутье и взыскательность. Особенно заметно это проявляется во Франции в среде десятков тысяч членов так называемых «киноклубов», где не

¹ «Cahiers du Cinéma». Paris, decembre, 1961.

только показывают фильмы, но и обсуждают их после каждого просмотра. О вкусах этого рода публики очень красноречиво свидетельствуют организуемые этими клубами референдумы, цель которых выявить лучший из показанных фильмов. Вот, к примеру, результаты одного из таких референдумов. На первом месте по числу полученных голосов оказался фильм М. Донского «Детство Горького». На втором — «Гражданин Кейс» Орсона Уэллса, затем — «Дети рая» Марселя Карне, короткометражные фильмы Чаплина, «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Трехгрошовая опера» Пабста, «Рождается день» Марселя Карне, «Миллион» Рене Клера и прочие¹. Разумеется, этот порядок можно оспаривать, но несомненно, что на первый план вышли наиболее значительные произведения киноклассики, в то время как посредственные фильмы остались далеко позади, а эротические и детективные фильмы вообще не получили ни одного голоса. Очень странно, что, несмотря на все это, многие французские критики отказываются учитывать вкусы зрителей; к ним принадлежит и Анри Ажель, из книги которого мы взяли вышеприведенные сведения.

Мы далеки от того, чтобы идеализировать вкусы западной широкой публики, а тем более питать иллюзии относительно ее культурного уровня, ведь она состоит из самых различных слоев, начиная с рабочего класса и прогрессивной интеллигенции и кончая скучающими буржуа. Такова уж цель настоящего исследования, что мы вынуждены заниматься именно пошлыми вкусами и рассчитанной на них низкопробной продукцией. Но именно поэтому мы должны с самого начала указать на диалектическую противоречивость названных явлений и не замыкаться в схемы, которые, быть может, очень удобны для упрощения нашей задачи, но не способны привести к истине. Утверждать, что за семь десятилетий тысячи разнообразных фильмов и сотни миллионов дешевых изданий классики ни на йоту не повлияли на вкусы трудящихся Запада, — значит занять аналогичную элитарной, пессимистическую позицию и заранее лишить смысла исследование, цель которого защитить народ от покушений реакционной псевдохудожественной

¹ A gel H. Le Cinéma. Paris, 1957, p. 36.

пропаганды. По нашему мнению, не только колоссальный размах культурного строительства в социалистических странах, но и известный прогресс в культурной жизни капиталистического мира дают основания для оптимистического взгляда на будущее искусства, обращенного к народу, и, между прочим, доказывают, что если не все популярные произведения действительно народны и художественно значительны, то все художественно значительные и народные произведения с течением времени делаются популярными и становятся подлинным достоянием трудящихся.

Объем массовой культурной продукции достиг сейчас на Западе таких колоссальных размеров, в ней становится столько самых разных тенденций, что без тщательного анализа и точных критериев невозможно установить, в какой степени эта продукция представляет собой реализацию буржуазной «массовой культуры» и насколько часто в ней встречаются элементы настоящей культуры.

Следуя известным модным тенденциям, буржуазные социологи рассматривают искусство, в том числе и популярные жанры, как форму общественной *информации*. В принципе мы ничего не имеем против такого рода исследований, поскольку для нас художественное творчество — это специфическая форма *познания*. Но познание может быть различным по степени правдивости и глубины, а следовательно, информация тоже может быть различной, то есть, грубо говоря, верной или неверной. Испанский социолог Хосе Арангурен, в настоящее время работающий в США, в своей книге «Социология информации» рассматривает некоторые художественные средства информации. В связи с этим Арангурен цитирует классическую формулу Лосуэлла, которая гласит, что, говоря о массовой информации, необходимо знать следующее: *кто* поставляет информацию, *что* в ней по существу реально, *для кого* она предназначена, *какова ее эффективность*¹. Независимо от того, являются ли эти вопросы результатом классовой подозрительности или научной добросовестности, они вполне уместны. К сожалению, большая часть публики, поглощаю-

¹ Aranguren J. L. Sociologie de l'information. Paris, 1967, p. 121.

щей художественную «информацию» громадными дозами, очень редко задается подобными вопросами. Вместо этого она обычно сводит свой «анализ» к легкомысленным оценкам вроде «очень интересно», «страшно увлекательно», «по-настоящему забавно» и прочее, не отдавая себе отчета в том, что авторы далеко не всегда имеют целью забаву читателей и зрителей, а чаще всего используют забаву как *средство* внушить ту или иную мысль или вызвать ту или иную эмоциональную реакцию. Случается, конечно, что авторы отнюдь не имеют сознательного намерения внушать публике определенные идеи и чувства, что однако не противоречит наличию в их произведениях этих самых идей и чувств, поскольку произведения создаются по определенным, заранее выработанным *стандартам*, предусматривающим показ тех или иных идей и чувств.

Чтобы не наскучить читателю беспрестанным повторением формулы Лосуэлла, мы воспользуемся ею всего один раз, добавив к его четырем вопросам два наших. Итак: *кто* в капиталистическом мире поставляет художественную продукцию? *Для кого* она предназначена? Каково ее *реальное* содержание? *Как*, то есть какими средствами, внушается публике это реальное содержание? *С какой целью* это делается? И *каков эффект* этого внушения?

Ответ на первый вопрос может показаться очень простым. Массовый художественный продукт поставляется производителем-капиталистом, при котором художник находится на положении наемного рабочего. Существуют, правда, отдельные исключения, скажем фирмы, связанные с прогрессивными политическими силами, но это как раз те исключения, которые подтверждают правило. Создание «массовой культуры» давно уже превратилось на Западе в гигантскую отрасль промышленности, наиболее типичным примером которой является кино. Не случайно все исследования, посвященные «седьмому искусству», как правило, начинаются давно надоевшим вопросом: «Что такое кино — искусство или отрасль промышленности?» Вопрос, разумеется, сам по себе уместный, но ответ на него настолько очевиден, что, кажется, незачем его искать с такой настойчивостью. Кино может быть искусством, может не быть им, но во всех случаях оно — отрасль промышленности.

Промышленной продукцией являются и бесчисленные звуковые и визуальные изделия теле- и радиокompаний. То же можно сказать и об издательском деле, принимая во внимание выпуск не только вышеупомянутых популярных серий, но и периодических изданий, репродукций, грампластинок. О колоссальных размерах этой промышленности можно судить по многочисленным официальным статистическим данным. Мы уже говорили о тиражах некоторых карманных изданий. Не вдаваясь в излишние подробности, добавим только, что тиражи псевдохудожественной периодики оставляют их далеко за собой. В странах Запада, например, выходит свыше трех тысяч порнографических и полупорнографических журналов, и некоторые из них, вроде известного «Плейбоя», имеют тиражи около 5 миллионов экземпляров. Не менее распространены сентиментально-любвные журналы, так называемая «сердечная пресса» («*presse du coeur*»). В одной лишь Франции их еженедельный тираж в целом достигает 12 миллионов экземпляров. Что касается кино, то в капиталистических странах ежегодно производится свыше двух тысяч полнометражных художественных фильмов (Япония — 400, Индия — 300, США — 280, Франция — 130, ФРГ — 127, Англия — 106, Мексика — 98, Италия — 91 и т. д.)¹. О количестве посещающих эти фильмы зрителей можно судить по данным 1961 года, характеризующим посещение кинотеатров во Франции, Бельгии, Италии и ФРГ. В этом году там было продано 1 миллиард 676 миллионов билетов². Если прибавить к этому числу зрителей остальных стран Запада, а также США, Японии, Индии, стран Латинской Америки, где кинопромышленность и кинопрокат достигли гигантских размеров, легко себе представить, какая получится многомиллиардная цифра. Совершенно очевидно, что производство «массовой культуры» на Западе является своего рода отраслью промышленности и что, следовательно, оно подчиняется всем законам капиталистического производства. Но мы уже убедились, что иногда по чисто торговым соображениям буржуазная фирма может выпустить на рынок прогрессивное и даже марксистское произведение.

¹ Дакэн Л. Кино, наша профессия. М., 1963, с. 44.

² Encyclopédie universelle. T. 8. Paris, 1963, p. 195.

Другими словами, капиталист *производит* данный продукт как рыночный товар, но всегда *определяет* его содержание. Именно поэтому вопрос: «Кто поставляет художественную продукцию?» — представляет для нас интерес в его несколько усложненном варианте, а именно: «Кто диктует характер этой художественной продукции?»

Этот аспект гораздо сложнее еще и потому, что в данном случае мы должны иметь в виду не только *промышленника*, но еще целых три величины: *государство*, так или иначе осуществляющее известный контроль над выпускаемой продукцией, *художника* — непосредственного ее создателя и *публику* — ее потребителя.

Чем больше каждый из этих четырех факторов усложняет картину, тем с большей легкостью на каждый из них перекладывается ответственность за ретроградность и пошлость «массовой культуры». Государство утверждает, что оно никак не влияет на характер произведений, за исключением тех редких случаев, когда ему в интересах общественной морали приходится накладывать цензурный запрет на то или иное произведение. Художник жалуется, что он вынужден считаться со вкусами и интересами капиталиста-производителя. Производитель настаивает, что вынужден следовать желаниям публики, а публика не без основания заявляет, что вынуждена довольствоваться тем, что ей преподносится. Попробуем разобраться в этом переплетении лжи и полуправды.

Первой, достаточно очевидной и наглой ложью является та, которая преподносится нам представителями капиталистического государства. Мы уже имели случай по другому поводу привести ряд примеров грубого вмешательства государственных органов в «святая святых» творческого процесса и сейчас не считаем нужным распространяться на этот счет. Немало случаев вмешательства государства в работу кино перечислено в уже упомянутой книге Луи Дакена. Известны также высказывания Жана Гремийона о «скорбном фестивале никогда не созданных фильмов» — произведений и намерений, не увидевших света именно вследствие бесцеремонного ига капиталистической цензуры. Но вмешательство государства не ограничивается функциями цензуры, используемой как предварительная угроза или реальная

санкция. В известных случаях нажим перерастает в открытое полицейское преследование, как это было со сценаристом Дальтоном Трумбо, артистами Чарли Чаплином и Эрихом Штрогеймом, режиссерами Жюлем Дассеном или Джозефом Лоузи. Гораздо коварнее и не менее опасны тайные махинации административных органов, обеспечивающих определенную идейную ориентацию «массовой культуры». Многочисленные американские журналы «только для мужчин» по прямому внушению Пентагона публикуют в каждом номере средн эротических снимков и детективных историй рекламный очерк, посвященный армии США. Часто пропаганда такого рода инспирируется крупными хищниками военной промышленности. Очень далекий от нашей точки зрения Жан Брима пишет по этому поводу: «Ни для кого не тайна, что тяжелая авиационная промышленность финансировала производство явно *убыточных* военных фильмов, которые выпускались «РКО» во время войны в Корее. Психологический эффект, достигаемый этими фильмами, приносил косвенную прибыль всем отраслям, занятым производством оружия»¹. В данном случае небезынтересно обратить внимание на подчеркнутое самим Бриме определение «*убыточные*», свидетельствующее о том, что при производстве «массовой культуры» капитализм заботится не только о прямой прибыли от культурного продукта и что иногда он готов пожертвовать этой прибылью для достижения более далеких целей; с другой стороны, эта констатация доказывает, что популярное искусство не всегда создается исходя из вкусов публики, а нередко даже *противоречит* требованиям этой самой публики.

Нетрудно предположить, что капиталистическое государство, власть которого распространяется на всю промышленность, в том числе, конечно, и на «культурную», использует все возможности массовой продукции для достижения своих эксплуататорских и агрессивных целей. Печально известный Эрик Джонстон, много лет бывший представителем МПАА (Motion Picture Association of America) в годы холодной войны, заявлял: «Успешные опыты Геббельса с кино показали, что если фильмы направлены к цели, которую мы готовимся до-

¹ Encyclopédie universelle. Т. 8. Paris, 1963, p. 195—196.

стичь, то в любой части света они смогут способствовать укреплению американских интересов». Джонстон не объяснил, зачем ему понадобилось приводить такой неудобный пример, как опыты Геббельса, когда и во многих других странах кино с успехом выполняло пропагандистские функции. Но объяснение возникает само собой. Диктатор Голливуда хотел подчеркнуть, что даже такая антинародная доктрина, как национал-социализм, может быть внушена народу при соответствующей настойчивости производителей. Следовательно, ничто не мешает повторить этот опыт, но уже для целей, преследуемых антинародной политикой США. Но если Геббельсу это удалось, хотя и ненадолго, то Джонстон с самого начала потерпел неудачу. Произведенные с его и госдепартамента благословения фильмы «Железный занавес», «Красный Дунай» и прочие с треском провалились и были сняты с проката, после того как их несколько дней показывали в пустых залах. Джонстон не понял, что между его экспериментом и опытами Геббельса лежит время, когда народы ценой многих миллионов жизней заплатили за эксперимент, именуемый второй мировой войной, и сумели сделать из него соответствующие выводы.

Упомянутая организация МПАА создана не только с целью защиты интересов восьми крупнейших фирм Голливуда («Метро Голдвин Майер», «Фокс», «Парамаунт», «РКО», «Уорнер бразерс», «Юнайтед артистс», «Колумбия» и «Юниверсал»), но и для связи производства с правительственными органами. Таким образом, МПАА, с одной стороны, полностью монополизировала кинопродукцию, а с другой — осуществляет единство действий киномонополий и государства¹. Не случайно в составе этой организации имеется специальный цензурный комитет, деятельность которого отнюдь не сводится, как думают некоторые, к определению допустимой длительности экранных поцелуев и степени наготы. Главная его задача — элиминировать опасное для капитализма идейное содержание фильмов.

Еще более откровенно и грубо действует государство в отношении таких отраслей массовой культурной

¹ Эти вопросы подробно рассматриваются в книге Анри Мерсийона «Кино и монополии» (Mercillon H. Cinéma et Monopoles. Paris, 1953).

продукции, как радио и телевидение. Деятельность радиостанций «Би-би-си», «Голос Америки», «Свободная Европа» достаточно хорошо известна, чтобы задаваться вопросом: каковы ее цели и кто ею руководит? Культура на службе империалистической разведки — вот наиболее точное определение занимающей нас проблемы.

Но капиталистическое государство осуществляет свою власть не только над пропагандистскими центрами, работающими против стран социализма. Еще в 1934 году в США была учреждена специальная Федеральная комиссия по наблюдению за деятельностью радио-, а позже и телекомпаний. О том, каким образом и насколько эффективно эта комиссия оказывает идеологический нажим, можно судить по не слишком давнему обращению ее председателя Ньютона Миноу к руководителям американского телевидения: «Когда в Лаосе царит хаос, а Конго в огне, в эти минуты опасности и *новых возможностей* [?] старая, спокойная, однородная каша из комедий и приключений больше нас не устраивает... Я требую от вас поставить радиоволны на службу народу и делу свободы. Вы должны подготовить поколение, способное принимать великие решения. Вы должны помочь великой нации осуществить свое предназначение». Как Миноу понимает «службу народу и делу свободы», а также какие именно «новые возможности» и «великие решения» он имеет в виду, может догадаться каждый политически грамотный читатель. Гораздо важнее в данном случае то, что откровенная проповедь американского мирового господства публично и бесцеремонно навязывается производителям «массовой культуры» как политическая линия и тем отнюдь не приходит в голову роптать на подобное вмешательство.

Грубое вмешательство государственных учреждений США в сферу производства культурной продукции — несомненный факт, неоднократно доказанный целым рядом буржуазных публицистов и проиллюстрированный многочисленными примерами. Обличительный материал этого рода настолько обилен, что на его изложение пришлось бы затратить слишком много времени и места. Все же, чтобы не быть голословными, мы позволим себе назвать некоторые книги, содержащие подобный материал. Такова, например, монография Дэвида Уайза

и Томаса Б. Роуза «Тайное правительство США»¹, раскрывающая деятельность ЦРУ среди интеллигенции и подробно рассматривающая роль радиопропаганды в психологической войне. Таково же исследование руководителя внешнеполитического отдела газеты «Монд» Клода Жюльена «Американская империя»². Жюльена трудно заподозрить в ненависти к капиталистической системе, и если его книга имеет столь остро критический характер, то это объясняется тем, что административное принуждение и полицейский произвол в США, достигшие огромных размеров, вызывают возмущение даже у либеральных буржуа. Опираясь богатыми цифровыми данными, автор показывает, какие широкие масштабы приняла в США кампания по привлечению представителей высококвалифицированной интеллигенции: подкуп и коррупция, осуществляемые с помощью стипендий и командировок, контроль над прессой, причем не только в США, но и в ряде латиноамериканских и европейских стран, колоссальные суммы, предназначенные для торговой рекламы (около 3 миллионов долларов) и для давления на печать и телевидение, чтобы заставить их систематически поддерживать проамериканский курс, наконец, прямое вмешательство ЦРУ в сферу литературы — щедрые гонорары и прямой подкуп авторов, которые должны обеспечить создание произведений, необходимых ЦРУ и военно-промышленному комплексу США.

Связи американской полиции и американской разведки с печатью, радио, телевидением и прочими средствами массовой пропаганды в различной степени затрагиваются и в некоторых более специальных книгах. Таковы «Тайны шпионажа» Ладисласа Фараго, «Федеральное бюро расследований» Дона Уайтхеда, «Современная тайная война» Пьера Нора и Жака Бержье, «ФБР» и «Сверхшпионы» Эндрю Телли³.

¹ Wise D., Rose Th. B. Le gouvernement secret des USA. Paris, 1966.

² Julien C. L'Empire Américaine. Paris, 1968.

³ Farago L. Les secrets de l'espionnage. Paris, 1955; Whitehead D. Le F.B.I. Paris, 1957; Tully A. La C.I.A. Paris, 1962; Nord P., Bergier J. L'Actuelle guerre secrète. Paris; Tully A., F.B.I. Paris, 1965; Tully A. Les superespions. Paris, 1970.

Разумеется, «массовая культура» используется как оружие официальной пропаганды не только в США и не только с помощью грубых, характерных для США методов. Нет такого капиталистического государства, которое теми или иными средствами, в той или иной степени не контролировало бы каналы массовой информации и не использовало бы «массовую культуру», в том числе и художественную, для своих пропагандистских целей. Этот факт настолько очевиден, что давно признан научной истиной даже многими буржуазными исследователями, и мы оказались бы в большом затруднении, если бы захотели привести полный список трудов, затрагивающих вопрос о воздействии государства на те или иные области «массовой культуры». Позволим себе назвать лишь некоторые исследования, более или менее прямо касающиеся интересующего нас вопроса. Это книги Маршалла Маклюэна «Что понимать под средствами массовой коммуникации», Жюля Гритти «Социология и средства массовой коммуникации», Энрико Фулькиньюни «Цивилизация изображения», Дэвида Райзмана «Толпа одиноких», Фернана Терру «Информация», Луи Доллио «Международные культурные отношения», Альфреда Сови «Общественное мнение», Жака Элюля «История пропаганды», Ж.-М. Доменака «Политическая пропаганда», Моники Шарло «Политическое убеждение», Жозефа Фоллье «Промывание мозгов», Мориса Мегре «Психологическая война», Анри Кальве «Современная пресса», Жака Казенева «Возможности телевидения»¹.

Перечисленные труды очень различны по характеру и довольно неравноценны с точки зрения изложения и анализа фактов. Что же касается выводов, то даже са-

¹ Mc. Luhan M. Pour comprendre les média. Paris, 1968; Gritti J., Souchon M. La sociologie face aux média. Paris, 1968; Fulchignoni E. La civilisation de l'image. Paris, 1969; Riesman D. La Foule solitaire. Paris, 1964; Terrou F. L'information. Paris, 1968; Dolliot L. Les relations culturelles internationales. Paris, 1964; Sauvy A. L'Opinion publique. Paris, 1967; Elul J. Histoire de la propagande. Paris, 1967; Domenach J.-M. La propagande politique. Paris, 1965; Charlot M. La persuasion politique. Paris, 1970; Folliet J. Bourrage et débouillage de crânes. Paris, 1963; Mégret M. La guerre psychologique. Paris, 1963; Calvet H. La presse contemporaine. Paris, 1958; Cazenueve J. Le pouvoir de la télévision. Paris, 1970.

мые интересные из этих работ несут на себе печать идейной ограниченности. И не приходится удивляться, что вопрос: «Кто диктует характер культурной продукции?»—в этих книгах, как правило, не ставится вообще, а если ставится, то ответ не всегда бывает точным и откровенным. И все же названные книги, как и десятки других буржуазных исследований, содержат недвусмысленное признание: идейная направленность «массовой культуры» если не целиком, то в значительной мере определяется давлением, оказываемым на нее государством и интригами капиталиста-производителя. Не случайно в упомянутой выше книге Жюля Гритти процитированы слова французского философа и публициста Ламенне, сказанные почти век назад: «Чтобы воспользоваться правом говорить, сейчас нужно золото, много золота. Бедные должны молчать».

Тут мы вплотную сталкиваемся с новой ложью капиталиста-производителя, утверждающего, что он руководствуется вкусами потребителя. В свое время один из владельцев фирмы «Метро Голдвин Майер», Сэмюел Голдвин, заявил, что если Голливуд и производил слащавые любовные фильмы и пошлые кинокомедии, то лишь потому, что публика хотела смотреть только такого рода картины. Однако, когда в начале 50-х годов американская кинопродукция в результате террора маккартизма и голого торгашеского подхода пришла к полнейшему упадку, кинозалы постепенно начали пустеть, и столь же постепенно, но с суровой беспощадностью становилось ясно, что публика, даже самая невзыскательная, отнюдь не состоит из «средних идиотов», на которых рассчитывал Голливуд. Тогда тот же Сэмюел Голдвин был вынужден заявить: «Американский фильм стал идеологически пустым и беспомощным. Он живет за счет былой славы. За небольшим исключением, сейчас достаточно увидеть один голливудский фильм, чтобы избавиться от необходимости смотреть сотни других. таких же слабых фильмов. Голливуд не может больше сказать ничего нового ни вам, ни мне». Совершенно верно. Хотя в подтексте этой тирады скрыт всего лишь публичный выговор толпе сценаристов и режиссеров, которые не обеспечили ему желанных прибылей. Последовавшее затем относительное оживление американского кино, создание более реалистических и гуманных

фильмов вроде «Марти», «Пока есть мужчины», «Мост через реку Квай» и других — явление, вызванное к жизни именно желанием хотя бы отчасти удовлетворить стремление публики к более гуманным и содержательным произведениям. Этот факт лучше всего доказывает, что если публика и влияет как-то на «массовую культуру», то влияние это скорее благотворное, чем отрицательное. Производитель, однако, идет на известные, к тому же частичные компромиссы лишь в тех редких случаях, когда выпуск низкокачественной продукции грозит ему финансовым крахом. Как правило, он руководствуется своими классовыми и корыстными торговыми интересами и навязывает эти два критерия режиссеру и сценаристу. Об этом говорит целый ряд свидетельств, подписанных виднейшими мастерами современного западного кинематографа, такими, как Орсон Уэллс, Эрих Штрогейм, Джозеф Лоузи, Жюль Дассен, Жан Гремийон, Чезаре Дзаваттини, Анри-Жорж Клузо, Клод Отан-Лара, Луи Дакен, Рене Клер, Жак Фейдер, и многими другими, негодующими по поводу грубого и некомпетентного вмешательства продюсеров в творческий процесс. Даже такой режиссер, как Альфред Хичкок, добровольно избравший путь коммерческого кино, в своих интервью часто жалуется на ограничения, которые ему ставят продюсеры. А Эрих Штрогейм на премьере своего фильма «Веселая вдова» крикнул в лицо зрителям: «Эту ерунду, которую я сделал, может оправдать только то, что у меня есть жена и дети и я их должен кормить». Жак Фейдер в книге «Кино — наше ремесло», вышедшей за четыре года до его смерти, писал: «Подумайте о всех преградах, которые нам мешают, о всех закрытых для нас дорогах. Продюсеры всегда держат нас в узде; они признают только коммерческий фильм, отвечающий, по их мнению, предполагаемым вкусам публики... Попробуйте разработать какой-нибудь конфликт между рабочими и хозяевами, показать картину классовой борьбы, антагонизм идей, конфликт между партиями. Все двери закроются перед вами, как бы осторожно и объективно вы ни подходили к работе»¹. Ту же мысль, хотя и несколько мягче, сформулировал

¹ Feyder J., Rosay F. *Le Cinéma notre métier*. Genève, 1944, p. 66—67.

Андре Кайат: «Чтобы снять фильм, постановщик должен уметь объединить усилия банка и фирмы и выбрать не то, что ему хочется сделать, а то, что, по возможности, ближе всего к его взглядам». Работавший и во Франции, и в Англии, и в США и потому имеющий богатый опыт Рене Клер тоже называет продюсеров торговцами, превратившими творчество в доходное производство стандартов: «Никто не думает, что банк, административный совет, бухгалтерию волнуют какие-либо художественные идеи. В конце концов Голливуд стремится превратить в доходный товар, скажем, образ какого-либо отца семейства, построенный по образцу отца одного из «двухсот семейств» Америки. И так будет продолжаться еще долго, потому что экономический подъем послевоенных лет обеспечивает получение сверхприбыли от любого фильма, поставленного подобным методом. Американское кино обретет новую жизнь лишь тогда, когда экономические, политические и социальные условия нарушат равновесие, установившееся в этой тщательно организованной отрасли промышленности, душа которой тем больше хиреет, чем быстрее развивается ее тело»¹. А по мнению А.-Ж. Клузо, «французское кино находится в таком ужасном состоянии, какого ему никогда еще не приходилось переживать. Основная причина — продюсеры. Сейчас они ничем не интересуются, кроме Джеймса Бонды или «Полицейского из Сен-Тропе»...»².

Ни к чему приводить другие свидетельства, тем более что все они одинаковы по смыслу. Но может быть, эти пессимистические утверждения относятся лишь к искусству кино? Действительно, есть области, например книгоиздательская деятельность, где вмешательство капиталиста, по крайней мере внешне, не выглядит таким грубым. Финансист не может стоять над душой писателя и диктовать ему каждую подробность, как это, к сожалению, бывает при работе над фильмом. Автор предлагает судье-торгашу свое произведение уже в окончательном виде. Но и здесь окончательное «да» или «нет» остается за капиталистом. При этом следует иметь в виду, что, если говорить о массовой литературной про-

¹ Roy J. Hollywood en pantoufles. Paris, 1947.

² «L'Express». Paris, 28 décembre, 1965.

дукции, бо́льшая часть авторов работает по заказу — не в том, разумеется, смысле, что издатель предлагает им готовые темы и сюжеты, а в том, что он вынуждает их писать по уже выработанным для жанра стандартам.

Еще более унижительно положение автора в некоторых других областях, например в телевидении, особенно американском, где само слово «автор» или «художник» можно употреблять лишь в кавычках. Известно, что значительная часть телевизионного времени заранее откупается различными фирмами, которые используют телепрограммы для рекламирования своей продукции. А поскольку ни один зритель не станет смотреть передачу, составленную из одних реклам, те же фирмы заказывают и поставляют телевидению определенного рода серийную продукцию: гангстерские и приключенческие фильмы, музыкальные скетчи и тому подобное. Этот пропагандистско-коммерческий характер американского телевидения связан с самой его структурой, так как основной доход телекомпании получают именно от фирм, выплачивающих огромные суммы за передачу их рекламных программ. Именно поэтому известный комментатор Уолтер Липпман сказал, что американское телевидение — «порождение, служанка и проститутка бизнеса».

Даже беглое перечисление всех этих фактов раскрывает полную зависимость художника от капиталиста-производителя. Но это отнюдь не означает, что его, художника, нужно полностью оправдывать и изображать святым великомучеником. Прежде всего, необходимо отметить, что многие авторы, в том числе и те, которые публично ратуют за свободу, в сущности, довольно стоически несут золотые цепи, которыми капиталист приковывает их к своему предприятию. Их призывы к свободе, естественно, вызывают вопрос: о какой свободе, собственно, идет речь, свободе во имя чего? Потому что если, например, часть кинорежиссеров смирилась со своим положением и с удовольствием работает по обычным стандартам псевдоискусства, то многие другие требуют «развязать им руки» не для того, чтобы создавать правдивые и содержательные фильмы, а для того, чтобы осуществить формалистические эксперименты. Нередко случается, что продюсер идет на известный риск, чтобы открыть дорогу какому-либо авангардистскому замыслу,

Но тогда «новатор» сталкивается с безучастностью зрителей. И можно с уверенностью заявить: капиталист, выступающий против упражнений авангардистов, делает это отнюдь не потому, что эти упражнения бог знает как революционны, а потому, что они, как правило, влекут за собой финансовые затруднения.

Наконец, вполне очевидно, что даже при неблагоприятных условиях, в которых находится западный художник, он мог бы найти формы контакта с публикой и возможность выражать свои идеи, если бы энергично и последовательно противостоял принуждению. Характерны в этом отношении, например, события, происшедшие во Франции в мае 1968 года, когда все киноработники, от режиссеров до технического персонала, объявили забастовку и предъявили кинопромышленникам свои требования. К сожалению, обнадеживающие выступления такого рода случаются крайне редко. Гораздо чаще бывает, что прогрессивный кинорежиссер своей настойчивостью добивается от продюсера разрешения на осуществление тех или иных своих замыслов. В этом — одна из предпосылок появления реалистических произведений в западной кинематографии. Подобные факты свидетельствуют, что художник отнюдь не всегда обречен на роль безгласной пешки, если только он честно и последовательно защищает свои эстетические взгляды. Рене Клер пишет: «Если автору фильмов относительно легко удастся нравиться большинству зрителей, если он не метит слишком высоко, то ничуть не труднее очаровать меньшинство каким-нибудь экспериментом, основная ценность которого состоит в том, что он не подчиняется принятым правилам. Гораздо труднее завоевать признание широкой публики каким-нибудь качественным произведением. И дело здесь не только в том, чтобы создать возможно лучший с точки зрения искусства фильм, а в том, чтобы сделать его возможно лучшим для возможно большего числа зрителей»¹.

Несомненно, что талант, профессиональное мастерство, а иногда упорство и честность художника играют свою роль и при создании массовой продукции. Несомненно также, что капиталист — производитель массовой культуры не может совсем не считаться со вкусами пуб-

¹ Clair R. Comédies et commentaires. Paris, 1959, p. 7—8.

лики; он вынужден это делать хотя бы для того, чтобы как-то удовлетворить ее запросы потребителя и плательщика. И все же из сказанного следует, что на вопрос: «Кто определяет характер продукции?» — в конечном счете может быть дан лишь один правильный ответ: капиталист-производитель. А это значит, что массовая продукция в основном создается сообразно с интересами господствующего класса и буржуазного государства, что господствующий класс предпочитает использовать подходящих для его классовых целей художников и стремится сделать свою продукцию популярной, спекулируя на вкусах наиболее отсталой и претенциозной части публики.

Ответ на следующий вопрос: «Для кого предназначена продукция?» — заключен в содержании самого понятия «массовая культура». Конечно, даже в сфере таких популярных жанров, как кино или телевидение, встречаются попытки пробить дорогу произведениям, рассчитанным на «высшие», элитарные вкусы «избранной публики». Тут можно было бы назвать некоторые экспериментальные фильмы, особенно те, что в последние годы созданы так называемым «подпольным» (underground) кино США. Но мы имеем в виду в первую очередь попытки создания произведений, адресованных крайне ограниченному числу зрителей и чуждых «массовой культуре» как по экономическим особенностям, так и по предназначению. В этом смысле интересен опыт итальянской телекомпании «РАИ», показывающей специальные «интеллектуальные» фильмы в незанятые другими программами дневные часы. Эта попытка поставить средства массовой информации на службу элитарным целям вызвала следующую реплику журналиста Джанни Тотти: «Горе вам, итальянские телезрители! Не только в кино и театре, но даже у себя дома, на экранах телевизоров, мы видим ту же, все растущую пропасть между «массовой промышленной» культурой, которую буржуазные идеологи фабрикуют для широких слоев, и культурой «особой», культурой для «избранных».

Этот факт, весьма ярко характеризующий живучесть элитарных тенденций, не только не меняет, но еще более подчеркивает правило: «массовая культура» создается для самых широких слоев населения. Именно это

делает некоторые направления «массовой культуры» особенно опасными, что и послужило основной причиной, заставившей нас заняться ее анализом.

Вопросы: «Каково реальное содержание массовой культуры?» и «Как, то есть с помощью каких средств, публике внушается это реальное содержание?» — мы пока оставим в стороне, потому что именно они, в сущности, составляют содержание этого труда. Можно было бы отметить только, что, во-первых, содержание «массовой культуры» — если не забывать, кто главным образом определяет ее характер, — закономерно подчиняется определенным классовым целям. Во-вторых, поскольку мы знаем, для кого предназначена «массовая культура», естественно предположить, что средства выражения диктуются требованием максимальной ясности и доступности произведения. Эта черта массовой продукции нередко вводит в заблуждение часть публики, считающей, что ей предложено произведение жизненно правдивого реалистического искусства.

Известно, однако, что внешнее сходство с теми или иными жизненными явлениями и ситуациями вовсе не равносильно реализму. Доступность — отнюдь не черта реалистического метода, это элемент формы, который, как и любой другой, обусловлен особенностями содержания. Искусство реалистично лишь тогда, когда оно правдиво представляет не только *явления*, но и их скрытую *сущность*, когда ему через видимое и вопреки видимому удастся выразить характерное и закономерное. Что же касается доступности, то она присуща как ряду нереалистических школ прошлого (классицизм, романтизм, сентиментализм, импрессионизм и т. д.), так и некоторым современным модернистским течениям, скажем сюрреализму и поп-арту.

Наиболее красноречивым примером коварного сочетания псевдореалистической формы с антиреалистическим содержанием, псевдонародности с антинародностью, демагогической гуманности с человеконенавистничеством является «искусство» немецкого национал-социализма. Это недолговечное, но чрезвычайно плодовитое «искусство» всего за одно десятилетие произвело громадное количество романов, стихов, сентиментальных песенок, военных маршей, фильмов, фресок, произведений скульптуры, живописи и графики, в целом

представляющих собой поразительный памятник лжи, псевдохудожественности, спекуляции на самых убогих обывательских вкусах, шовинизму и полной безвкусице, для которой немцы имеют даже свой термин — «кич».

Это лженскусство — самый яркий пример наглой и агрессивной «массовой культуры» буржуазного типа. Оно эксплуатирует самые примитивные проявления биологической природы человека — от сексуальных инстинктов до инстинкта разрушения. В нем наряду с героическим изображением нацистской солдатни фигурируют голые ляжки буржуазных немецких дамочек, наряду с песнями, призывающими к убийству и кровопролитию, звучат сентиментальные всхлипы шлагеров о встречах и разлуках влюбленных, наряду с поэтически-слащавой фигурой Фридемана Баха на экранах появляется рожденный расистской злобой образ еврея Зюсса.

Псевдохудожественная продукция нацизма была настолько прямолинейной по своей пропагандистской направленности и настолько ядовитой по воздействию, что упоминание о ней само собой вызывает вопрос: почему же нынешние вдохновители «массовой культуры» не пользуются уже готовым образцом? Ответ здесь может быть только один: потому что подражание этому образцу уже не может быть плодотворным. Ностальгия цитированного выше Эрика Джонстона, вздыхающего об «успешных опытах Геббельса в кино», достаточно красноречива. Монополисты и идеологи капитализма отнюдь не постеснялись бы воспользоваться пропагандистским опытом нацизма, если бы не были уверены, что ни современная публика, ни большая часть художников на это не пойдет.

Но, вынужденная отказаться от грубо прямолинейной политической пропаганды нацистского «искусства», буржуазная «массовая культура» охотно использует некоторые принципы гитлеровского «кича», создававшегося на основе некоей компилятивной методологии, в которой мирно уживались реакционный романтизм и приемы натурализма. Реакционный романтизм почти невозможно использовать в современных условиях. И если Арно Бреккер пожинал славу и деньги, изображая Гитлера в образе нового Прометея, то современный скульптор вряд ли осмелился бы совершить подобную мета-

морфозу с личностью какого-нибудь нынешнего буржуазного мракобеса, хотя подобные попытки все же имели место, если судить по памятнику Макартуру. Так или иначе, создатели современной «массовой культуры» не стали развивать романтическую линию нацистского «кича». Зато уроки натурализма нашли в их практике новое и широкое применение.

И действительно, «массовая культура» по своим основным тенденциям не имеет ничего общего с реализмом, а чаще всего связана с методологией именно *натурализма*. Создатели популярной продукции вовсе не стремятся к верному отражению действительности, вместо этого они упорно стараются создать у публики иллюзию, что говорят о ней истину. А для того, чтобы поддержать эту иллюзию, натурализм и донныне используется как надежный диверсионный прием. Его сторонники утверждают, что реализм с его обобщением и типизацией чрезвычайно вольно обращается с действительностью, допуская субъективизм и преднамеренность в обработке материала. Известны обвинения, которые в свое время адресовал Бальзаку Золя: «Роман Бальзака почти всегда обезображен страшным преувеличением. Ему всегда кажется, что герои его недостаточно громадны, и он постоянно жаждет создавать колоссов».

В противоположность реалистам, стремящимся из суммы фактов извлечь и утвердить наиболее существенное, раскрыть и подчеркнуть глубинные и решающие связи между ними, натуралисты возводят в культ отдельный, взятый сам по себе факт и его точную передачу. Не нужно далеко ходить за примерами, чтобы убедиться, к какой лжи могут привести подобные претензии на точность. Буржуазная печать, теле- и радиопередачи, документальные фильмы всегда оперируют фактами, и только фактами, порой даже скромно отказываясь от комментариев, но такого рода свидетельства, как правило, представляют собой ловко сработанную ложь. Давно известно, что ни один художник не может лгать так бесстыдно и так успешно, как якобы беспристрастный фотообъектив. Потому что этот фотообъектив всегда находится в чьих-то руках, всегда подчинен чьей-то воле и, следовательно, подает материал с *определенной точки зрения*. Деформация, освещение, разные углы зрения и ракурсы — все это используется, чтобы

сделать вещи более красивыми или безобразными, выделить одно, оставив в тени другое, не говоря уже о предварительно аранжированном материале, когда вместо реальных героев снимаются подставные лица и лжесвидетели. Пьер Рондьер в статье «Раздумья о телевидении» говорит: «Мы должны верить тому, что видим... Действительность опровергает это утверждение. С телевизионным изображением, как и со словом, можно делать все. Направьте на интервьюируемого камеру снизу, и тот сразу же приобретет надменный вид самохвала; смонтируйте по своему усмотрению кадры, отрежьте немного тут, добавьте немного там, дайте соответствующий комментарий... и вы сможете доказать миллионам все, что хотите».

Однако натуралистический метод открывает лжи доступ в искусство и без помощи подобных махинаций. Изолированный, поданный сам по себе факт, даже если он выбран и показан с предельной добросовестностью, создает у публики неверное представление, потому что он лишен связи с другими жизненными фактами, а это делает невозможным понимание его соотношения с ними, его обусловленности.

Проповедуя беспристрастность, натурализм, в сущности, насаждает безучастие к человеческой драме, узаконивает антигуманную и человеконенавистническую концепцию в искусстве. «Большое искусство,— говорил Флобер,— должно быть научно и безлично. К людям надо подходить как к мастодонтам или крокодилам. Не станем же мы волноваться из-за какого-нибудь рога или челюсти. Покажите их, препарируйте, заспиртуйте — и все. Но оценивать — ни в коем случае...» Разумеется, подобные утверждения не более чем кокетство. В своей писательской практике Флобер руководствовался гораздо более плодотворными принципами. Но нынешние адепты «научной точности» в искусстве натуралистическую концепцию применяют буквально, рассматривая человека как биологическое существо, стоящее чуть выше, а иногда и ниже человекообразной обезьяны.

Рассматривая индивидуум с позиций биологии и воспринимая жизнь общества как механическое соединение биологических факторов, натурализм — и это для него логично — отрицает всякое развитие и объявляет

пороки буржуазного образа жизни изначально присущими каждому человеческому обществу. Или, как говорил Ипполит Тэн, «пороки и добродетели — такой же неизбежный результат социальной жизни, как витриол и сахар — результат некоторых химических процессов». Столь же логично для натурализма отрицание прогрессивных и реакционных тенденций в обществе, борьбы между отмирающим и только что родившимся, между старым и новым. Все, что существует, было и будет всегда, следовательно, все на свете одинаково важно или, если хотите, неважно, ополчаться против тех или иных явлений так же глупо, как негодовать против электрического тока или законов гравитации. Отсюда, естественно, следует вывод: искусство не должно становиться на чью-либо сторону в общественных и политических конфликтах, не должно даже их отражать, потому что они ничем не важнее тысяч других житейских фактов. «Не следует умирать за какую-либо идею, — говорили братья Гонкуры, — нужно уживаться с любым правительством, каким бы неприемлемым оно ни казалось». Эта философия примирения — вариант пессимизма — очень выгодна для капитализма, и именно в ней следует искать основную причину широкого использования натуралистического метода в «массовой культуре». Но если натурализм весьма устраивает буржуазию с точки зрения ее классовых позиций, он не менее удобен и для пропаганды, учитывая уровень развития широкой публики. Политически отсталому человеку можно внушить самую невероятную идею, стоит только достаточно правдоподобно ее замаскировать. Этот прием известен уже давно. Такое, например, фантастическое по своей мировоззренческой сущности учение, как католический мистицизм, охотно использовало натурализм в так называемом «иезуитском стиле», характерном для искусства барокко. Ваятели, приверженцы этого стиля, не только с поразительным правдоподобием делали статуи Иисуса, Марии и святых мучеников, но и раскрашивали их с педантичной точностью, изображая раны на руках и ногах распятого Христа, струйки крови и т. п. Это правдоподобие заставляло простолюдинов верить в кажущуюся истинность религиозной идеи. Точно так же используются приемы натурализма и в современной буржуазной культуре. Псевдореализм необхо-

дим ее создателям именно для внушения публике того, что фальсификация жизни, содержащаяся в продукции этой культуры, не фальсификация, а художественное откровение, помогающее постичь ее смысл.

Чтобы ответить на вопрос, с какой целью производится «массовая культура», недостаточно помнить о миллионах долларов ежегодной прибыли, получаемой капиталистами от той или иной ее продукции. В данном случае более существенное значение для нас имеет другая сторона — идейно-пропагандистское значение «массовой культуры». Ее продукция на Западе представляет собой орудие массового гипноза, своего рода наркотик, деморализующий и дезориентирующий сознание народа. «Капитализм не был бы капитализмом,— говорит Ленин,— если бы он, с одной стороны, не осуждал *массы* на состояние забитости, подавленности, запуганности... темноты; если бы он (капитализм), с другой стороны, не давал буржуазии в руки гигантского аппарата лжи и обмана, массового надувания рабочих и крестьян, отупления их и т. д.»¹.

Задача идейной дезориентации народа, разумеется, стояла перед капиталистами и в прошлом, как, впрочем, и перед всеми прежними эксплуататорскими классами. Но для буржуазии она стала особенно острой с того момента, когда возникло Советское государство и заветная мечта части мирового пролетариата стала реальным фактом. Теперь ей пришлось изъять из обращения саркастические или фальшиво-добродушные рассуждения своих идеологов о том, что идея социализма была, есть и будет не более чем утопией. «Прекрасная иллюзия», как некоторые иронически называли коммунизм, превратилась в реальность. Какое-то время эти до ужаса напуганные ходом жизненного развития идеологи пытались еще успокаивать друг друга надеждой, что «ошибка» будет исправлена и СССР постигнет участь Парижской Коммуны. Однако после второй мировой войны исчезла и эта последняя надежда. Правда, взрыв первой атомной бомбы в Хиросиме вновь обнадежил некоторых буржуазных деятелей, вновь зазвучали призывы к фронтальной атаке против Советского Союза. Но память о разгроме, нанесенном Советской Арми-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 40, с. 15.

ей гитлеровским полчищам, была еще слишком свежа, чтобы эти призывы могли перерасти в реальные действия. А через несколько лет пыл атомных стратегов США был окончательно охлажден появлением советского атомного и водородного оружия. Приходилось искать другие средства, и необходимость в этом росла тем более, чем притягательней становился пример СССР, чем сильнее ширились ряды сторонников коммунизма во всем мире.

Вот эта-то необходимость контратаки против прогрессивных сил в гораздо большей степени определила характер «массовой культуры», чем прибыль, получаемая ее производителями. Ведь если бы дело было только в прибыли, капитализм мог обеспечить ее себе и другими путями, скажем продажей не идейных, а самых обыкновенных наркотиков. Именно потому торговля продукцией «массовой культуры» получила такое же, если не большее, развитие, будучи все же немного чиstopлотней.

Ныне капитализм остро нуждается в оружии «массовой культуры», но, конечно, культуры определенного типа. Пьер Доммерг начинает свою книгу «Современные американские писатели» воспоминанием о том, как в 1940 году американские буржуазные журналы, такие, как «Тайм» и «Лайф», «с известной радостью констатировали, что роман в США умер». Чтобы объяснить этот курьезный факт, автор добавляет: «Разве живая литература не рассматривалась в Америке как экстравагантная, подозрительная, даже разрушительная демонстрация горстки индивидов, которые отрицают общество... если только общество не отрицает их?»¹ Вопрос вполне естественный. Но если уже задавать вопросы, хотелось бы знать: как же могло случиться, что буржуазия США, проявляющая традиционную нелюбовь и даже ненависть к литературе, сейчас сама стала производить «массовую литературу и массовую культуру»?

Есть только два возможных объяснения: либо американская буржуазия, став более культурной, освободилась от страха перед прогрессом, либо культура, ко-

¹ Dommergues P. Les Ecrivains Américains d'aujourd'hui. Paris, 1967, p. 5.

торую она производит, не имеет с прогрессом ничего общего. Пожалуй, не стоит доказывать, какое из этих предположений вернее. Капитализм, вынужденный вести с коммунизмом идеологическую войну не на жизнь, а на смерть, должен был обеспечить себя соответствующим оружием. И буржуазное «массовое» искусство стало в его арсенале одним из важнейших, только по форме, а не по существу, отличаясь от философской или политической пропаганды реакции, о которой Маркс в свое время писал: «Отныне вопрос состоит не в том, верна или нет та или иная теорема, а в том, полезна она или вредна для капитала, удобна она ему или неудобна, согласуется она с полицейскими соображениями или нет. Место бескорыстного исследования занимают препирательства наемных писак, место беспристрастного научного анализа — недобросовестная и угодническая апологетика»¹.

Цель массового буржуазного искусства, даже если его сюжеты очень далеки от политики, состоит в том, чтобы как можно эффективнее помогать политической борьбе буржуазии против прогрессивных сил. В данном случае мы, разумеется, имеем в виду организованное капитализмом серийное производство псевдокультуры, а не те или иные произведения честных буржуазных художников, которые именно в силу своей честности и стремления раскрыть правду жизни нередко приходят к совершенно неприемлемым для капитализма художественным выводам.

Остается последний вопрос: каков эффект воздействия, которое буржуазия оказывает на широкую публику с помощью суррогатов «массовой культуры»? Исчерпывающий ответ можно было бы дать лишь после внимательного изучения характера этого воздействия и средств, с помощью которых оно осуществляется. Таким образом, не вдаваясь пока в подробности и стараясь избежать ненужного преувеличения, отметим только, что при огромном объеме этой продукции, при исключительной систематичности, с которой она преподносится, и многочисленности публики, которой она адресована, эффект такого воздействия не может не быть достаточно серьезным по значению и отрицательным по

¹ Маркс К. Капитал. Изд. 3-е. Т. 1, с. 46.

характеру. В свое время Маркс писал, что «предмет искусства — нечто подобное происходит со всяким другим продуктом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»¹. Именно в силу этой закономерности на Западе массовая продукция идейных фальшивок и художественных эрзацев создала и продолжает создавать широкую клиентуру, способную наслаждаться порождениями пошлости и принимать их за образцы истинного искусства.

Таковы ответы на поставленные вопросы и наиболее общие выводы, к которым можно прийти относительно буржуазной «массовой культуры».

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 718.

Термин «массовая культура» вошел в обращение непосредственно после второй мировой войны. Введенный американскими социологами (Д. Макдональдом и другими), он вскоре был принят и их европейскими коллегами. Таким образом, можно предположить, что содержание этого термина, хотя бы в общих чертах, достаточно уточнено и что люди, употребляющие его, обозначают им одно и то же явление.

В действительности дело обстоит далеко не так. Не только дилетанты-публицисты, подвизающиеся в буржуазной печати, но и специалисты-искусствоведы и социологи имеют очень различные и противоречивые представления о содержании этого термина. Путаница здесь настолько велика, что ее нельзя объяснить лишь относительной новизной этого понятия. Прежде всего она происходит из различия взглядов как на характер настоящей культуры, так и на способность или неспособность масс к ее восприятию.

Недоразумения при употреблении вышеназванного термина, хотя и несколько другого характера, случаются и в социалистических странах. Поэтому при исследовании вопроса о буржуазной «массовой культуре» необходимо прежде всего уточнить, что мы понимаем под этим выражением, то есть определить границы исследуемой темы. И если до сих пор мы лишь бегло касались этого вопроса, то только потому, что нам нужно было остановиться на некоторых других проблемах, без решения которых было бы трудно уточнить содержание интересующего нас понятия.

Марксистское понимание культуры определяет ее как единство материальных и духовных ценностей, созданных обществом в процессе его эволюции и представляющих собой основу, арсенал, критерий его дальнейшего развития. Результат разнообразного человеческого творчества во всех сферах жизнедеятельности — культура является отражением сложной взаимозависимости между характером материального производства, особенностями социального устройства и общественного сознания на данном этапе развития.

Буржуазные теоретики не видят или не желают видеть связи культуры с материальной жизнью общества и ограничивают культуру сферой одной лишь духовной деятельности. Эта тенденция отчетливо проявляется во всех идеалистических определениях культуры, начиная с дефиниций, которые дают школьные учебники, и кончая формулами современных философов.

Культура — это «единство познаний, которые, будучи ассимилированы духом, способствуют его дальнейшего обогащению» (энциклопедия Ларусс).

Культура — это единство «понятий и положений, полученных народом с целью организовать данные, полученные его опытом» (Нортроп).

Независимо от того, как понимается культура — как нечто «всеобщее» или продукт отдельного индивида, — объясняется ли ее развитие движением по замкнутому кругу, произвольной сменой различных типов культуры или проявлением метафизических закономерностей, конечная цель всех этих определений одна и та же — оторвать вопрос о тенденциях, характере, противоречиях культуры от вопроса о тенденциях, характере, противоречиях строя.

Мы уже напоминали мысль Ленина о двух культурах, имеющих в каждой национальной культуре, — здесь, разумеется, имеется в виду культура антагонистических обществ. Следовательно, чтобы определить, что представляет собой такое явление, как «массовая культура», необходимо прежде всего выяснить его классовый характер и ответить на ряд вопросов, относительно которых буржуазные исследователи предпочитают хранить молчание.

Встречаются, конечно, и исключения. Французский журнал «Планет» в номере, посвященном современной

культурной продукции, тоже утверждает, что существуют две культуры. Жак де Суні в статье «Культурный терроризм» утверждает, что в эпоху абсолютизма близкие к королевскому двору авторы — Буало, Расин, Лафонтен и Мольер — навязывали французской литературе и театру классицизм, то есть свой собственный стиль, как единственную форму настоящей культуры и что они были крайне нетерпимы к представителям иных взглядов — Карлу Орлеанскому, Луизе Лабе и другим. Бегло пересказав историю французской литературы, Жак де Суні пытается доказать, что эта практика «культурного терроризма» со стороны признанных «великих», принимавшая порой самые грубые и морально нечистоплотные формы, имеет место и в настоящее время. «Отсюда, — заключает он, — и наличие в нашей литературе некоей неведомой периферийной культуры. Потому что официальная культура передается от знаменитости к знаменитости или, конкретнее, от учителя к учителю. А в области культурного терроризма победу всегда одерживает знаменитость, и победа ее состоит именно в том, что побежденный бывает забыт... Господа же учителя придерживаются взглядов своих прославленных предшественников... так, иезуиты, учителя XVIII века, а затем их наследники, преподаватели гимназий XIX и XX веков, просто повторяют безапелляционные утверждения четырех террористов XVII века» (то есть Буало, Расина, Лафонтена и Мольера).

В статье «Раскрытая культура» Марк Тиволе также поддерживает мысль о двух культурах, но в несколько ином плане. По мнению Тиволе, «чтобы понять культуру во всей ее сложности, необходимо отказаться от претензии придавать этому слову одно-единственное, не содержащее противоречий значение... Потому что культура двойственна. Она представляется нам операцией, с помощью которой познание (количество полученной информации) превращается в *качество*. Эта операция производится двумя противоположными и дополняющими друг друга способами.

Во-первых, путем проникновения в душевный мир человека. Этот вид культуры — настоящий ее бульон в биологическом смысле слова — действует в мрачных глубинах нашего духа. Его можно сравнить с землей и навозом.

Во-вторых, используя свойственную нашему разуму потребность переосмысливать элементы познания, чтобы придать им еще одно, дополнительное измерение и объединить их в некое стройное целое. Этот процесс сходен с гелиотропностью растений».

Последняя тенденция, как это следует из приведенных Тиволе примеров, проявляется в произведениях представителей рационалистических школ, например классицизма. Что же касается первой, то она выражается в формах примитивного искусства, в литературной фантастике, в насыщенных эротикой произведениях, действующих «в мрачных глубинах духа», то есть в сфере подсознания. Исходя из некоторых высказываний прославившегося посмертно Вильгельма Райха, особенно тех, что содержатся в его книге «Функция оргазма», Тиволе считает, что «вся культурная продукция, так, как она выражена в литературе, поэзии, изобразительном искусстве, танце, кино, фольклоре, отмечена сексуальным интересом».

Таким образом, ясно, что бьющая в глаза противоречивость культурных процессов в эксплуататорском обществе не могла не привлечь внимания ряда авторов. Вместе с тем ясно также, что их понимание феномена «двух культур» коренным образом отличается от нашего. Их концепция отражает лишь часть внутренних противоречий, присущих буржуазной культуре, к тому же второстепенную и малозначащую, оставляя без внимания действительно демократические и принципиально оппозиционные по отношению к буржуазной культуре тенденции.

А что, в сущности, следует понимать под «подавленной» и «периферийной» культурой, весьма откровенно объяснил в своем очерке «Параллельная культура» Жорж Садуль:

«Я — невежда. Я никогда не читал Бальзака или Золя, не мог бы отличить Моцарта от Бетховена или Энгра от Рембрандта. О классическом театре лучше вообще не говорить, а что касается кино, которое, говорят, является современной формой культуры, то я не видел ни одного нашумевшего фильма, даже из тех, которые были удостоены премий на фестивалях».

«Я — невежда». Эту фразу автор неоднократно повторяет на страницах очерка, очевидно стремясь убедить

нас в обратном и доказать, что наряду с презрением к «общепринятой», «высшей» и прочей культуре он испытывает глубокое уважение к «презренной» «параллельной» культуре, являющейся для него единственным источником эстетического наслаждения. Чтобы приобщить нас к своим взглядам, Садуль излагает свою духовную биографию. Так мы узнаем, что «культурное развитие» этого «невежды» началось в самом нежном возрасте с помощью комиксов, обильно насыщенных не только «увлекательными приключениями, но и женскими телами, не столь красивыми, сколь обнаженными, что глубоко отразилось на моем либидо». Затем наступил черед таких воспитательных средств, как джазовая музыка, кино ужасов, фантастическая и эротическая литература. Финал очерка Садуля звучит уже как патетическое восхваление «массовой культуры», хотя автор не дает себе труда сформулировать этот феномен, показать его преимущества перед другими или хотя бы как-то мотивировать свои восторги. Просто для него это единственная имеющая ценность форма культуры, достаточно богатая, чтобы заменить не только все прочие художественные явления современности, но и все шедевры классики.

Энрико Фулькинзонни в книге «Цивилизация изображения» перечисляет шесть различных определений «массовой культуры»:

а) совокупность идей, взглядов, ценностей общества, то есть «культура» в антропологическом смысле;

б) популяризация настоящего искусства, а также способов мышления и интеллектуальных систем;

в) остатки старой элитарной культуры, приспособленные к более низкому интеллектуальному уровню и мало дифференцированным эмоциональным потребностям населения в целом;

г) популярное искусство буржуазии и мелкой буржуазии, которая фабрикует и потребляет продукцию средств массовой информации;

д) содержание и ценности, присущие так называемым средствам информации;

е) знания и ценности, производимые современными средствами информации и действующие на все общество в целом.

Нам кажутся не совсем удачными последние три пункта перечисления, где допущена известная тавтология. Но основной его недостаток состоит в том, что оно не содержит главного, точнее, единственно верного определения понятия «массовая культура».

Впрочем, в перечислении Фулькиньюни отсутствует еще одна, до сих пор имеющая хождение точка зрения, согласно которой «массовая культура» — в кавычках или без них — не более чем фикция, а между элитарным и популярным произведением нет никаких принципиальных и реальных границ.

Не вдаваясь в полемику, остановимся лишь на последней точке зрения, поскольку это позволит нам яснее изложить точку зрения, которую мы считаем правильной.

Совершенно верно, что в известном смысле незачем делить художественную продукцию эпохи на «массовую» и «немассовую» и что, если исходить из эстетических критериев, вся она — искусство или не искусство, часть культуры или находится за ее пределами. Историческая практика доказывает, что «время», то есть сменяющиеся поколения людей, именно таким радикальным способом отсеивает из художественного наследия все лишнее, не принимая во внимание степень распространенности и успех тех или иных произведений в момент их создания.

Верно также, что популярность произведения не есть величина постоянная и, хотя степень популярности неадекватна степени художественности, все же корректирующий критерий времени действует именно на основе художественной ценности произведения. В десятилетие накануне второй мировой войны широкая западная публика читала романы Пьера Бенуа и Клода Фаррера, Пэрл Бак и Викки Баум и почти ничего не знала о Джойсе или Кафке, Фолкнере или Хемингуэе; но даже такие «трудные» писатели, как Джойс и Кафка, сейчас известны гораздо больше, чем многие безвозвратно забытые знаменитости 30-х годов. Таким образом, если книга перешла из разряда малотиражных в разряд бестселлеров, это еще ничего не говорит о ее содержании, другими словами, не превращает ее чудесным образом из образца «элитарного искусства» в продукт «массовой культуры».

Верно и то, что многие шедевры художественной классики сейчас пользуются гораздо большим спросом, чем некоторые фабрикаты «массовой культуры», и что тиражи книг Бальзака, Гюго и Мопассана намного превышают тиражи бульварно-эротической прозы Сесиль Сен-Лоран, а репродукции картин Ван Гога и Гогена, к счастью, продаются в гораздо больших количествах, чем порнографические плакаты, в последнее время наводнившие рынок. И это отнюдь не дает нам права относить популярную классику к буржуазной «массовой культуре», равно как нельзя считать «элитарным» произведение, в данный момент не получившее широкого распространения. И чтобы уже больше не возвращаться к этому вопросу, добавим, что в отличие от некоторых буржуазных искусствоведов мы отнюдь не делим культуру на элитарную и массовую, а, напротив, исключаем из настоящей культуры и модные выверты элитарного авангардизма, и стандартную продукцию, предназначенную для массового потребления. Но если оба эти явления находятся вне сферы подлинной культуры, то это совсем не означает, что они не существуют как социальные факторы.

Наконец, верно и то, что, когда речь идет о потреблении культурной продукции, границы между различными категориями публики не всегда можно определить. Какая-то часть «элиты» может потреблять продукцию «массовой культуры», а какая-то часть потребителей «массовой культуры» — проявлять известный интерес к «элитарным» произведениям.

Однако перечисленные выше соображения при всей своей бесспорности не могут заставить нас отвергнуть существование буржуазной «массовой культуры» как одного из отчетливо выявленных и очень характерных явлений нашего времени. Потому что эти соображения не затрагивают целого ряда очень важных экономических, политических, социальных и психологических сторон занимающей нас проблемы.

История художественного развития показывает, что во все времена существовали жанры, предназначенные для массового потребления и называемые «ведущими» не потому, что они «лучше» остальных, а потому, что они оказывали наиболее значительное влияние на общество. Такими ведущими жанрами в греко-римском

искусстве были, например, театр и скульптура. Достаточно просто сравнить положение этих двух искусств в древности и сейчас, чтобы убедиться, насколько значительней было их влияние в древности и каким недолговечным оказалось их относительное превосходство.

Современная эпоха тоже имеет свои ведущие жанры, и было бы легкомыслием утверждать, что театр, например, сейчас такое же массовое искусство, как и кино, что скульптура пользуется тем же вниманием, что и живопись, а у симфонической музыки столько же почитателей, сколько у эстрадной песни, или что любители гравюр могут по численности сравниться с любителями фотографии. Следовательно, отрицать массовый характер этих жанров в настоящее время — значит просто закрыть глаза на очевидное.

Мы уже отмечали, что популярность, как и понятность, сама по себе еще не служит признаком высокой ценности или малоценности произведения. На Западе гораздо больше тех, кто видел американский фильм «Война и мир», чем тех, кто прочитал роман Толстого. Более того, без особого риска можно допустить, что обычный мелкобуржуазный зритель получит гораздо больше удовольствия от фильма, чем от чтения романа. И объясняется это очень просто. «Потребление» объемистого шедевра требует значительно больше усилий и времени, чем «потребление» фильма. И — что еще важнее — авторы фильма постарались вывести на первый план наиболее интересные для обывателя интимные и драматические переживания героев, оставив в стороне «скучные» исторические, социальные и философские элементы романа.

Разумеется, нетрудно также привести примеры противоположного характера. На основе не слишком значительных и совершенно непопулярных романов и новелл, вроде «Пока есть мужчины», «Мост через реку Квай» или «Окно во двор», в 50-е годы были созданы фильмы, составившие эпоху в истории американского кино. Художественный продукт, превратившийся из непопулярной прозы в популярный фильм, не потерял ни одного из своих достоинств, но зато приобрел новые положительные качества.

Известно, что в одной из бесед с Луначарским Ленин сказал: «Из всех искусств для нас важнейшим является

кино»¹. Вряд ли нужно пояснять, что Ленин руководствовался отнюдь не эстетическими соображениями, когда выдвигал на первое место кино, к тому же находившееся в то время в младенческом возрасте. Но Ленин предвидел возможности фильма как средства массового воздействия и именно с этой точки зрения оценил его как «важнейшее для нас» искусство. Популярность определенных жанров — реальный факт, и не считаться с ним — значит забывать о социальных функциях искусства.

Но, говоря о «массовой культуре», мы имеем в виду не просто популярное искусство, а специфический феномен, возникший и оформившийся в буржуазном мире и связанный, как мы уже указали, с некоторыми особенностями общественного строя и исторического момента. «Массовая культура» развилась на основе популярных жанров, но ее нельзя считать эквивалентной этим жанрам.

Если отвлечься от перечисленных Фулькиньюни определений и попробовать самим уточнить содержание этого не слишком удачного, не нами придуманного термина, то придется начать с констатации, что в выражении «массовая культура» содержатся, в сущности, два понятия: *массовость*, то есть степень распространения продукта, и *культура*, то есть характер продукта. Следовательно, чтобы дать точное определение явлению, названному этим термином, необходимо проанализировать оба эти момента. Нетрудно заметить, что ошибки в упомянутых определениях часто проистекают именно от того, что то одна, то другая сторона явления выпадает из поля зрения.

Сам Фулькиньюни ограничивается тем, что определяет «массовую культуру» как товар, произведенный для получения прибыли и по своему характеру представляющий полукультуру или даже «кич». Определение это не ново. Уже один из первых исследователей «массовой культуры», американец К. Гринберг, рассматривая культурную продукцию, предназначенную для массового потребления, охарактеризовал ее именно как предмет торговли и «кич». Не будем возражать против

¹ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве». Изд. 5-е. М., 1976, с. 685.

серьезности подобных оценок, но определение не удовлетворяет нас своей неполнотой. Правда, в работе итальянского психолога есть строки, заставляющие думать, что автор был готов перейти к более глубокому исследованию проблемы. Сравнивая культуру в традиционном смысле слова и популярную культуру нашего времени, Фулькиньюни заключает: «Разве для традиционного искусства и культуры главным — моральным и интеллектуальным — критерием не является критерий *истины*? И разве для массовой культуры таким главным критерием не является, наоборот, критерий *эффекта*?» К сожалению, автор в данном случае понимает под «эффектом» чисто торговый эффект и вообще не дает себе труда пойти дальше в анализе поставленного вопроса.

Настоящее искусство, как правило, представляет собой результат аутентичного творческого процесса художественного исследования и художественного отражения действительности, ведущего к созданию произведений, в которых, по крайней мере частично, ухвачена и раскрыта художественная правда.

Иначе обстоит дело с явлением, которое занимает нас сейчас. Известный западногерманский поэт и публицист Ганс Магнус Энценсбергер, посвятивший ряд исследований отдельным жанрам «массовой культуры», считает, что в данном случае термин «культура» используется лишь для маскировки деятельности совсем другого характера, представляющей собой «индустрию моделирования человеческого духа». «Термин «культурная индустрия» служит этой деятельности для маскировки того, чем она живет. Этот термин оправдывает ее и камуфлирует социальные и политические последствия, вытекающие из посредничества и фальсификации при промышленной обработке сознания»¹.

В сборнике «Культура или обработка?» Энценсбергер подробно рассматривает приемы «объективной» информации, используемые в периодической печати или кинодокументалистике, чтобы показать, что эта «объективность», по сути дела, не более чем попытка скрыть преднамеренность, имеющую точно определенный политический смысл. Интересный анализ содержится в

¹ Enzensberger H. Culture ou mise en condition? Paris, 1973, p. 12.

помещенном в той же книге очерке «Культура, рассматриваемая как продукт потребления»¹, посвященном торгашескому характеру книгоиздательского дела и анализу с этой точки зрения некоторых карманных серий.

К сожалению, Энценсбергер, начавший свою книгу процитированным выше серьезным и вполне справедливым обвинением, не сумел подобрать и проанализировать необходимый материал, чтобы показать нам, каковы приемы обработки сознания масс в области популярных художественных жанров. Его исследования довольно фрагментарны и — что еще важнее — лишены научной социологической и политической концепции. Но несмотря на это, книга Энценсбергера относится к категории тех все чаще появляющихся исследований западных авторов, которые раскрывают, пусть даже не до конца, реакционную суть «массовой культуры».

«Массовая культура» — это *производство* псевдохудожественного продукта в соответствии с определенными стандартами и требованиями определенного воздействия. И именно потому, что она не творчество, а производство, «массовая культура» легко подчиняется шаблонной идейной и технологической программе.

Это не только псевдоискусство, но и псевдокультура, потому что она не содержит художественных открытий, не несет по-настоящему глубоких знаний о действительности. Не случайно даже западные теоретики при обсуждении этого феномена выражают сомнение в правомочности употребления как слова «массовая», так и слова «культура». Вынужденные пользоваться термином, который придуман не нами, но который получил широкое распространение, мы считаем, что точнее всего содержание этого феномена можно было бы выразить термином *массовая буржуазная псевдокультура*.

Естественно, что в наш век невиданного расширения сферы познания популярная псевдокультура не могла бы существовать как форма, отрицающая всякое познание. Поэтому она не изолируется от интеллектуальных достижений современности, более того, она как бы кокетничает с ними, использует их, как и когда захочет, принимая вид прекрасно информированной осо-

¹ Ibid., p. 161—202.

бы. Вероятно, именно это и побуждает некоторых авторов называть ее «полукультурой». Однако в данном случае «полу-» отнюдь не говорит о содержащихся в ней 50% культуры, как полуправда — это не 50% правды, а чаще всего ложь. Мы считаем, что название *псевдокультура* гораздо откровеннее и точнее определяет сущность исследуемого явления.

Одним из основных качеств этой продукции, признаваемым и некоторыми буржуазными авторами, является ее *коммерческий характер*. Разумеется, коммерциализация духовных благ — общая черта капитализма, проявляющаяся во всех сферах искусства и культуры. Если художественное произведение всегда рассматривалось как материальная ценность, как товар, то далеко не всегда между его создателем и потребителем оказывался посредник. Лишь в эпоху капитализма участие в «сделке» торговца, а часто и промышленника стало обычной практикой. Торговец картинами закабальет договорами художника, издательская фирма — писателя. Уникальное произведение превращается, как и золото, в средство верного помещения капитала и объект биржевых спекуляций. Издание книг и газет, производство фильмов и телепрограмм превратились в колоссальную индустрию. И если при выпуске «элитарной» продукции (картины, гравюры, номерные библиофильские издания и прочее) клиента заманивают тем, что данный товар уникален и редок, то выпуск «массовой продукции» искушает клиента именно своей дешевизной.

Коммерческий характер «массовой продукции» необходимо не упускать из виду и потому, что он раскрывает нам всю фальшь легенды о капитализме как духовном благодетеле масс. Производитель не ставит себе целью удовлетворение духовных потребностей публики, а удовлетворяет свои собственные, отнюдь не духовные потребности. Владелец какой-нибудь парфюмерной фабрики производит духи не для того, чтобы осчастливить женщин, а чтобы разбогатеть. Но он должен знать требования клиентуры, иначе товар не найдет сбыта. Точно так же производство «массовой культуры» считается со вкусами публики лишь постольку, поскольку это необходимо для успешной торговли. Однако подлинной целью производителя является не обслуживание масс, а обслуживание самого себя, реализация прибыли,

прежде всего финансовой, но далеко не только финансовой.

Здесь мы подходим к важнейшей стороне занимающего нас явления, которую, как правило, буржуазные теоретики оставляют без внимания. Как уже упоминалось, «массовая культура» — это средство достижения определенного *идейного эффекта*. Делается это как с помощью явных, а иногда завуалированных политических средств, так и с помощью очень распространенных теорий аполитизма. «Массовая культура», как правило, замещает эстетическое наслаждение примитивным удовольствием, развлечением, освобождает потребителя от глубоких эмоциональных переживаний и интеллектуального напряжения, необходимого для понимания произведения, заменяя их «общедоступностью» и «удобоваримостью». Оно дает не познание, а иллюзию познания или откровенную небывальщину, а то и действует как наркоз. Эти черты делают «массовую культуру» удобным средством изоляции публики от жгучих вопросов современности и реальных жизненных конфликтов, способствуют насаждению апатии, дезориентации мировоззрения, поощрению духовной лени и интеллектуальной атрофии, деградации эстетического вкуса. Так, оставаясь внешне в стороне от политической проблематики, «массовая культура», по существу, преследует опять-таки политические цели.

Важной особенностью «массовой культуры» является то, что ее производство все более превращается в *промышленное производство*. Вынужденные считаться с обывательскими вкусами, фабриканты «массовой культуры» создали целую систему стандартов для серийного производства своего товара. Вкусы, естественно, меняются, вместе с ними меняются и стандарты, но это отнюдь не означает, что их не существует или что они рассчитаны точно на каждый данный момент. Формулы «сюспенса», то есть приемов, необходимых для поддержания напряжения, неожиданные образы, стереотипы сексуальных ситуаций, моделируемые в соответствии с модными на данном этапе сексуальными фантазмами, шаблоны, обеспечивающие самоидентификацию зрителя или читателя с героем, рецепты нервной «разгрузки», требования «хеппи-энда», «стар-система» в кино или образ постоянного, полюбившегося читателю героя в де-

тективном романе и комиксах — все эти и множество других стандартов характерны для промышленности, производящей псевдохудожественную продукцию. Не случайно в такой стране, как США, где засилье современных средств информации характерно для всех областей человеческой деятельности, опубликованы и продолжают публиковаться целые серии печатных руководств, рассказывающих, как «сделать» радиопередачу, телевизионный фильм, киносценарий или детский сюжет, наряду с прочими справочниками стандартизированного ремесла¹.

Эти особенности производства определили еще один характерный признак «массовой культуры» — ее очень посредственное или *низкое* качество, даже если исходить из непретенциозных требований обывателя, ищущего в искусстве только развлечения. Впрочем, посредственное качество промышленного продукта — явление вполне обычное для большинства сфер производства «потребительской эпохи». Товар, предложенный человеку, редко бывает прочным и никогда — совершенным, но зато он всегда дешев, а следовательно, его легко можно заменить другим. «Художественные» произведения «массовой культуры» так же недолговечны, как какие-нибудь нейлоновые чулки или массового выпуска белье: они быстро изнашиваются, но легко заменяются новыми, столь же непрочными стандартными изделиями. Читателя не могут глубоко волновать образы какого-нибудь литературного полуфабриката, как волнуют образы, скажем, «Преступления и наказания». Но какое это имеет значение? Закрыв вечером очередное карманное издание и тут же забыв его содержание, любитель детективного чтения на следующее же утро купит себе новую книжку. Этот товар на рынке всегда в изобилии, и цены вполне доступны.

Низкое качество подобной продукции объясняется еще и постоянно растущим спросом. Каждое издательство, выпускающее серии бульварной литературы, должно ежегодно выбрасывать на рынок сотни новых романов. Каждой кинофирме ежегодно требуются де-

¹ Такова, например, книга американского телевизионного деятеля Джорджа Лоутера «Краткое и упрощенное руководство для написания телевизионных пьес».

сятки и сотни новых киносценариев. Каждая радиостанция и телевизионная сеть испытывает хронический голод в пьесах, новеллах, скетчах, фильмах, эстрадной музыке, призванных заполнить тысячи часов радио- и телевремени. Ежедневная печать, еженедельные и ежемесячные журналы поглощают колоссальное количество рассказов, романов в картинках, карикатур, иллюстраций и фотографий.

Если допустить, что фабриканты и предъявляют своим поставщикам высокие требования, ясно, что выполнить их невозможно, удовлетворяя такой громадный спрос. Да и талант — явление редкое. Кроме того, талантливые авторы, как правило, самокритичны и потому не могут быть слишком продуктивными. Творчество вообще процесс трудоемкий и медленный. Наоборот, ремесленник, квалифицированный он или нет, всегда работает гораздо производительней. Авторы детективных романов, имеющие на своем счету сотни книг, сейчас встречаются нередко, не говоря уж о таких «магнатах», как Жорж Сименон, опубликовавший свыше трехсот произведений.

Так мы подходим к всеобщей девальвации ценностей и падению критериев. Средний по качеству продукт становится синонимом первосортности, низкопробные поделки оцениваются как средние, а плохой объявляется лишь та продукция, которая не соответствует даже принятым стандартам.

Но и в тех случаях, когда фабриканту «массовой культуры» удастся обеспечить сотрудничество талантливых авторов, эти авторы быстро проникаются коммерческим духом и закономерно деградируют до уровня ловких ремесленников. Известна, например, творческая драма такого выдающегося писателя начала века, как Джек Лондон. Опутанный издательскими договорами, от суровой правдивости своей ранней прозы он скатился к слащавой экзотике таких посредственных сочинений, как «Приключения Джоанны». Известны и мысли Хемингуэя по этому вопросу: «На определенной стадии что-то случается с нашими хорошими писателями. Они начинают зарабатывать деньги. Затем стремятся повысить свой жизненный уровень и тут попадают в ловушку. Теперь они вынуждены писать, чтобы поддерживать свое состояние, содержать жену, и пишут глупости».

Все это характерно и для творчества упомянутого Жоржа Сименона. Работы этого автора колеблются на грани таланта и механической умелости, творческих устремлений и невзыскательной рутины. В некоторых своих интервью Сименон сам делит свои романы на две категории: «коммерческие» и «некоммерческие», относя к первой свои детективные истории, а ко второй — психологические романы. Конечно, искренность и самокритичность этого автора вполне похвальны, однако они не меняют сути дела. Если в его «коммерческих» произведениях и проявляется писательский талант, то зато в его психологических романах заметно влияние стандартизации. Если роман «выстреливается» за одну неделю и если таких романов более трехсот, нет никакой возможности избежать рутины, самоповторения и низкого качества.

Разумеется, в «массовой культуре», как и в настоящем искусстве, существуют различные степени качества. Несправедливо было бы ставить знак равенства между некоторыми наиболее удачными произведениями Сименона и непреодолимой посредственностью Эрла Стэнли Гарднера, хотя произведения обоих авторов выходят одинаково большими тиражами. Нелепо ставить на одну доску Агату Кристи с ее увлекательными, хотя и самоцельно построенными сюжетами и каким-нибудь Микки Спиллейном с его безнадежно шаблонной фабулой, а главное, с его отвратительным садизмом и антикоммунистической истерией. Можно даже сказать, что и Сименон, и Агата Кристи, и ряд других авторов имеют в своем активе ряд произведений, значительно превышающих тривиальный уровень «массовой культуры». Произведения этого рода, однако, как правило, всегда относятся к тому периоду их творчества, когда они еще не попали в русло промышленного стандарта.

И если в продукции «массовой культуры» порой встречаются произведения, созданные не только умело, но и талантливо, произведения, содержащие элементы правды и подлинной художественности, то эти исключения отнюдь не опровергают общего правила, и демаркационная линия между искусством и лжеискусством по-прежнему остается вполне отчетливой. Иначе говоря, детективный роман Джеймса Хедли Чейза «Орхидеи

для мисс Блэндиш» ни серьезностью проблематики, ни глубиной, ни художественностью никогда не приблизится к «Святилищу» Фолкнера. А Чейз считается одним из корифеев «массовой» литературы, не лишен умения и известного дарования и явно стремится сравняться с Фолкнером. Производителю «массовой культуры» кажется, что приблизиться к серьезному художнику можно, если воспользоваться теми или иными «рецептами» этого художника. Потому что для ремесленника вся его работа, по сути дела, сводится к «рецептам». И Чейз в этом отношении дошел до того, что в своих «Орхидеях...» попросту украл сюжетную схему «Святилища» Фолкнера, «Украсть» фолкнеровский талант оказалось ему, разумеется, не под силу. Так что в конечном счете амбиция Чейза не привела его ни к какому осязаемому результату или, говоря точнее, автор так и остался за барьером, отделяющим настоящее искусство от «массовой культуры».

Разумеется, театральные сцены и кинозалы, радио- и телепередачи, периодическая печать и текущая книжная продукция на Западе предлагают публике немало серьезных художественных произведений, часто пользующихся завидной популярностью. Но мы уже установили, что популярность произведения автоматически не определяет его принадлежности к «массовой культуре», следовательно, говоря о «массовой культуре», мы не имеем в виду произведений, заслуживших успех на честном пути истинного искусства.

В данном случае интересно то, что подлинные художественные произведения нередко попадают к публике через традиционные каналы распространения лжекультуры — телепередачи, ежедневную сенсационную печать и даже эротические журналы вроде «Плейбоя», где рядом с фотографиями обнаженных дам можно встретить прозу Хемингуэя, Сэлинджера, Нормана Мейлера. Этот феномен на первый взгляд кажется курьезным, но его нельзя назвать необъяснимым.

В цитировавшемся уже воспоминании Луначарский передает следующую мысль Ленина о кино: «Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные и просветительные картины, то неважно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа. Конечно, цензура все-

таки нужна. Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь места»¹.

Законодатели «массовой культуры», вероятно, и не слышали об этой мысли Ленина, но они чисто эмпирическим путем пришли к подобному выводу, правда, вывернув его наизнанку. Ленин, как это ясно видно из других его высказываний, не был противником чисто развлекательного элемента и «зрелищ» — если им не придавалось первостепенного значения, — поскольку при тогдашнем уровне определенной части публики это могло помочь довести до ее сознания политические идеи. Современная же буржуазная тактика состоит в том, чтобы, время от времени выпуская привлекающие художественными достоинствами произведения, заставить зрителя поддаться влиянию основного потока псевдохудожественных, пошлых или политически ретроградных суррогатов «массовой культуры». Чтобы не быть голословными, приведем один несколько более обстоятельный пример.

Недавно нам представилась возможность в течение двух недель следить за передачами швейцарского телевидения. Занятие это оказалось не особенно приятным, но достаточно поучительным. Вот примерное содержание этой программы:

Многосерийный детективно-шпионский фильм «Департамент С», сочетающий шаблоны «сюспенса» с уроками непримиримости по отношению к «противнику».

Еще один многосерийный фильм, на этот раз чисто детективный, с использованием тех же шаблонов, но имеющий целью прежде всего утвердить авторитет полиции.

Третий детективный многосерийный фильм, опять с примесью элементов шпионажа. На этот раз его положительными героями оказались дети. Образец художественной беспомощности и не слишком впечатляющей дидактичности, стремящийся внушить подросткам буржуазные нормы долга и патриотизма.

Спортивно-бытовой трехсерийный фильм, рассказывающий трогательную историю девушки, которая из любительницы становится чемпионкой по плаванию. Еще

¹ Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве». Изд. 5-е. М., 1976, с. 674.

одна порция буржуазных назиданий о трудолюбии, упорстве, семейном долге, обильно сдобренная обывательской сентиментальностью и шаблонными сюжетными ходами.

Приключенческая серия, героем которой на этот раз является собака. Она помогает охране лесов и достаточно умна, чтобы преподать зрителям хороший урок аккуратности и осмотрительности.

Приключенческая серия исторического плана: действие, как и следовало ожидать, развивается вокруг сокровищ и наследств, если не считать любовных интермедий. Дает зрителям прекрасную возможность отдохнуть от назиданий, приняв участие в не слишком утомительной экскурсии «в доброе старое время».

«Объективные» кинопутешествия по ближним и дальним странам с плохо скрытой политической тенденцией. Примером может служить многосерийный очерк «Советский Союз», прекрасно иллюстрирующий сказанное выше о приемах обмана с помощью искусной, целенаправленной подачи реальных фактов, снимков и документов. Нам довелось увидеть фильм, посвященный Узбекистану. В нем под ширмой внешней объективности внушалось, что люди в том краю живут в страшно примитивных условиях. Второй фильм этой серии рассказывал о Киеве, но, в сущности, в нем описывалась жизнь молодой советской женщины, работающей манекенщицей в Доме моделей. Мнимая симпатия авторов к героине здесь лишь средство внушить антипатию к советскому строю и «доказать», что в Советском Союзе красивая одежда недоступна даже ее создателям.

Наконец, откровенно политические информационные и публицистические передачи, в которых реакционные идеи даются уже без всякого камуфляжа. Эти передачи, правда, сведены к минимуму, чтобы не искушать терпения публики, но это ничуть не меняет неприятного тона всей программы, которая даже в своей развлекательной части тщательно оформлена в духе буржуазной ретроградности.

Почти все эти передачи с профессиональной точки зрения сделаны на таком низком уровне, что ни один более или менее взыскательный зритель не стал бы задерживаться у экрана. И именно поэтому редакторы сочли необходимым включить в программу что-нибудь

привлекательное — классический фильм, выступление известных артистов, концерт талантливого эстрадного певца. Но эти художественные «приманки» так резко выделяются на убогом фоне остальных передач, что принципиальное различие между настоящей и «массовой» культурой еще больше бросается в глаза.

Ремесленное произведение призвано заполнить пустоту, удовлетворить потребности пропаганды или развлечения, но оно настолько посредственно, что вызывает пресыщение и разочарование и быстро изымается из обращения, вновь оставляя после себя пустоту, для заполнения которой пускается в ход очередной эрзац. Такова механика этого адова круга, в котором неизменно и неизбежно вращаются продукция и потребитель «массовой культуры».

Последняя, никем не оспариваемая особенность этого явления — его *колоссальное распространение*. Миллиарды экземпляров периодических изданий, миллиарды томов низкопробной литературы, сотни миллионов телеэкранов, тысячи кинозалов, не говоря уж о бесчисленном количестве суррогатов, предназначенных для торговой рекламы, изображения и тексты которой обстреливают вас с каждого фасада и страниц каждой газеты, — все это становится привычным и неизбежным для живущего на Западе человека, превращается в необходимое и неотвратимое бремя его жизни. Потому что, выставя себя как необходимость, западная «массовая культура» постепенно перерастает в принуждение. В буржуазном мире нет возможности избежать этого принуждения, поскольку «массовая культура» навязывается человеку повсюду, подстерегает его на каждом углу. Таким образом, количество массовой публики, где добровольно, а где и насильственно, имеет тенденцию к постепенному уравниванию с общим количеством населения.

Бесспорно, эта публика состоит из разных категорий. Среди нее есть страстные потребители, есть люди привычки, есть немало таких, у которых лжекультура вызывает апатию или даже раздражение. И все же было бы легкомыслием недооценивать силу и широту воздействия, достигнутого сейчас «массовой культурой».

Робер Эстиваль в своей работе «Интеллектуальное

творчество, потребление и продукция»¹ дает следующую картину массовизации культуры в буржуазном обществе: до XIX века образование оставалось привилегией «обеспеченных и правящих классов», что в значительной степени гарантировало им превосходство над «непросвещенной массой». XIX век представляет собой переходный период, во время которого под влиянием идей революции 1789 года возникло «стремление дать культуру народу, сохранив в то же время привилегии буржуазии. Отсюда берет начало двухступенная система образования — начальное и среднее». После 1917 года «в результате большевистской революции Запад оказался перед необходимостью демократизировать свою культуру, чтобы не отстать слишком сильно».

Один из виднейших представителей современной социологии литературы, Робер Эстиваль, несмотря на им же сформулированное категорическое утверждение о функциональной зависимости между «экономической инфраструктурой» и «духовной суперструктурой», в данном случае, очевидно, пренебрег этой зависимостью. Не идеи революции 1789 года, а экономические факторы явились основной причиной массовизации буржуазной системы образования. Равно как после 1917 года не «страх отстать», а другие, гораздо более серьезные страхи вынудили буржуазию пойти на уступки пролетариату.

Такую же непоследовательность проявляет Эстиваль и строя свою концепцию о двух направлениях буржуазной культуры. Вполне обоснованно объявив идеалистической традиционную схему «автор — издатель — книготорговец — публика», согласно которой именно автор определяет характер литературного произведения, Эстиваль, когда заходит речь о «массовой культуре», считает, что здесь первопричиной являются вкусы публики, «которым стремится следовать издатель, чтобы получить соответствующую прибыль». В этом случае автор превращается в «наемного конформиста», от которого требуется поставить издателю «нужное тому произведение, пригодное для удовлетворения потребностей определенной публики». Правильно указав на коммерческую основу книгоиздательской промышленности,

¹ Сб. «Le littéraire et le social». Paris, 1970, p. 165—203.

Эстиваль, к сожалению, даже не затрагивает вопроса об идейных побуждениях капиталиста, роль которого сведена к механическому обслуживанию определенной части публики. Когда же социолог обращается к рассмотрению линии элитарной культуры, он вообще забывает об экономических факторах и принимает ту самую схему, которую только что объявил идеалистической. Эта вторая линия, названная Эстивалем «линией авангарда» или «новаторства», определяется следующим образом: «На этот раз автор не стремится приобщиться к системе потребления и обслуживать ее. Он не конформист, а антиконформист, по крайней мере в начале своего творческого пути. Первоначально его вдохновляет воля к свободному творчеству». Но именно по этой причине, считает Эстиваль, «художник оказывается отброшенным» и вынужденным публиковать свою книгу на собственные средства или на средства единомышленников. «С течением времени авангардист, однако, хотя и медленно, но создает себе публику» и тем самым в свою очередь включается в систему широкого потребления, «но с одним преимуществом по сравнению с автором-конформистом — ему удалось заставить публику признать своеобразие и силу его творчества».

Таким образом, выходит, что экономические факторы имеют значение только для массовой продукции, а для элитарной вообще не существуют. Идеологические же факторы не учитываются в обоих случаях. Это одно из тех абсурдных положений, которые чрезвычайно характерны для модной ныне «левой» западной социологии, создаваемой людьми, поверхностно усвоившими отдельные черты марксистской теории, но неспособными выработать истинно научную методологию.

Различие между автором-конформистом и антиконформистом отнюдь не сводится к тому, что первый — слуга капиталиста-предпринимателя, а второй — свободный художник. Разница между ними в конечном счете определяется тем, что они обслуживают два разных типа публики. Что же касается их экономической и идейной зависимости, то и та и другая в обоих случаях действуют с одинаковой силой, хотя и в различных формах.

Буржуазные стратеги психологической войны давно усвоили привычку обвинять нас в том, что мы «обрабатываем» сознание масс в нужном направлении, пользу-

емся готовыми идеями и насаждаем определенные взгляды. Подобные обвинения не могут нас смутить, поскольку, расшифрованные и освобожденные от клеветнической упаковки, они означают, что мы неуклонно и последовательно решаем задачу воспитания и просвещения народа и не собираемся идти на компромиссы, подрывающие принципы нашей идеологии, независимо от того, нравятся это буржуазным идеологам или нет.

Самое смешное, что буржуазные стратеги, так свыкшиеся с взятой на себя ролью обвинителей, даже не отдают себе отчета в том, что их обвинения в наш адрес всецело относятся к ним самим. Истина — а она получила широкое признание даже среди некоторых западных ученых — состоит в том, что так называемые «масс-медиа» представляют собой чудовищную машину для обработки сознания, навязывания готовых идей, внедрения стереотипных взглядов, смоделированных в соответствии с классовыми интересами капитализма. Каждодневное тираническое принуждение, властвующее над умами, движет поступками миллионов людей, начиная с выбора крема для бритья и кончая выбором политической концепции. Известный французский живописец-авангардист Жан Дюбюффе в своей книге «Задыхающаяся культура»¹ раскрывает именно эту сторону жизни современного буржуазного общества. Не разделяя откровенно индивидуалистических взглядов автора, мы не можем не спросить себя: не являются ли его взгляды в какой-то мере реакцией на систематическое принуждение, осуществляемое официальной культурой? Дюбюффе говорит о тесной связи, существующей между полицейским государством, с одной стороны, и производителями и торговцами культуры — с другой: «Задача культурной администрации — определение стоимости продукции... Она выполняет роль руководителя торга. От ее оценки зависит и престиж, и прибыль. Следовательно, всегда нужно иметь в виду, что высокие цены зависят от престижа, а престиж от высоких цен... Существует глубокая внутренняя связь между культурной администрацией и торговцами. Культура и торговля взаимозависимы. И если уничтожить одну, с другой случится то же самое».

¹ Dubuffet J. Asphyxiante culture. Paris, 1968.

Автор отмечает, что буржуазная культура представляет собой форму систематического принуждения, направленного на обработку сознания: «Принуждение, навязываемое законом, пустяки по сравнению с идейным нажимом, властвующим повсюду».

Дюбюффе отнюдь не неудачник. Его полотна на художественной бирже котируются очень высоко. У него нет оснований жаловаться, что его не признают. В то время, когда вышла его книга, французским министерством культуры руководил один из самых горячих почитателей художника — Андре Мальро. Следовательно, резкие выпады в книге «Задыхающаяся культура» вряд ли можно объяснить личными мотивами. Художник просто раскрывает нам структуру хорошо знакомой ему системы, потому что он сам прикован к ней, хотя и золотыми цепями.

«Массовая культура» по самой своей сути таит в себе фальшь, глубокое несоответствие между видимостью и истинным содержанием. Она объявлена «массовой», но не потому, что это культура *масс*, а потому, что она предназначена *для масс*. И создается она не по заказу масс, а по заказу хозяев, поскольку для масс ее предназначили именно хозяева. Противоречие здесь настолько очевидно, что даже буржуазная критика не может его обойти. В своей книге «Удовольствие от текста» Ролан Барт пишет: «Ничто значительное не может возникнуть в рамках «массовой культуры» (которую, как воду от огня, нужно отличать от культуры масс), потому что модель этой культуры мелкобуржуазная»¹.

Некоторые буржуазные социологи, доказывая отсутствие идейного принуждения, подчеркивают возможность выбора среди многообразия художественной продукции и концепций. Богатство возможностей в данном случае столь же призрачно, как и в сфере обычных товаров широкого потребления. Хозяйка из мелкобуржуазной семьи может, к примеру, наблюдать настоящую пуническую войну реклам, восхваляющих стиральные препараты «Персиль», «Омо» или «Монсавон», и воображать, что у нее есть возможность выбора между этими различными по качеству товарами и что она вообще обладает всеми привилегиями свободного покупателя. Но бедной женщине и в голову не приходит, что, по существу, все три

¹ Barthes R. Le plaisir du texte. Paris, 1973, p. 63.

препарата совершенно одинаковы по своим достоинствам, более того, все они производятся одной и той же фирмой, а «пуническая война» — всего лишь банальный рекламный трюк. Да и как можно требовать от хозяйки, чтобы она об этом догадалась, если миллионы якобы сознательных американских граждан не могут догадаться, что право выбора между демократами и республиканцами, в сущности, не есть право выбора; если миллионы зрителей не могут понять, что выбор между фильмом насилия и порнографическим фильмом вовсе не есть выбор, если столько якобы мыслящих людей не могут осознать, что право выбирать между пессимизмом экзистенциалистских теорий и биологизмом фрейдистов тоже не есть право выбора.

В связи с этим представляют интерес некоторые мысли известного американского экономиста Джона Гэлбрейта, автора ряда таких исследований, как «Эра изобилия», «Новое индустриальное государство», «Нежелательный мир», и других. В интервью журналу «Эль» он следующим образом характеризует «свободу» потребителя и его роль при определении качества продукции:

«Еще один миф! Когда-то действительно желания потребителя звучали на рынке, сообщавшем о них производителю. Это была нормальная связь. Она позволяла потребителю тратить деньги на то, чего он действительно хотел. Промышленное развитие вывернуло эту связь наизнанку. Сейчас индустриальная система превратилась в огромную машину. Машина не может позволить себе перестраиваться в угоду капризам и нуждам потребителя. Она запланирована на длительный срок и должна действовать. Для этого она усовершенствована так, чтобы *контролировать* вкусы потребителя, приспособлять их к нуждам *промышленности*. Поведение современного индивида управляется масс-медиа — прессой, радио, телевидением, рекламой и даже в известной степени системой образования и идеологией. Потребитель уже не царь, а подчиненный». Гэлбрейт подчеркивает, что миф о «царе-потребителе» — лицемерие, поддерживаемое с определенными целями. «Миф о царе-потребителе упорно защищают вопреки нашим собственным интересам. Потому что он очень полезен производителям: клиент, верящий, что он покупает, исходя из личного предпочтения, тратит деньги с большей легкостью. Сознание, что им

кто-то управляет, сделало бы его подозрительным. Он стал бы рассуждать и решил бы работать меньше, чтобы меньше покупать, но зато обеспечить себе больше свободного времени... Идеология системы служит для оправдания вещей, которые не могут быть оправданы и не исключено, что могут стать невыносимыми».

Чтобы показать, что вкусы и мнения простых людей не имеют никакого значения для тех, кто господствует в сфере экономики и администрации, Гэлбрейт идет еще дальше: «Допустим, что некий военный министр сообщил гражданам, что он покупает и производит оружие, бомбардировщики, ракеты и плутоний исключительно для блага самих этих граждан, в интересах национальной безопасности. Но гражданин не имеет права на собственное мнение, если речь заходит о военных кредитах. А США доказали, что гражданин лишается слова, даже когда он хочет сказать о предпочтении мира войне. Наше правительство вело войну во Вьетнаме против нас, но на наши деньги»¹.

Эти горькие слова вполне применимы и к продукции «массовой культуры», которая, с одной стороны, является товаром, предназначенным для потребления, а с другой — формой идеологической пропаганды.

Право на выбор в буржуазном мире можно получить не благодаря «разнообразному» ассортименту массовой культурной продукции, а вне этого ассортимента, не в сфере ее отупляющего влияния, а в чистом климате настоящей культуры — право на выбор между эрзацами масс-медиа и подлинным человеческим и человеческим творчеством.

И наконец, право выбора теряет всякий смысл, если у публики отсутствует *серьезный критерий* этого выбора. Именно поэтому необходимо подробнее остановиться на вопросе, который мы уже мимоходом затрагивали, — на вопросе о потребителе «массовой культуры».

Согласно статистическим данным, в ФРГ за 11 лет было продано 180 миллионов карманных изданий. А в США лишь за один год их продано 390 миллионов. Приводя эти факты в своем исследовании «Культура, рассматриваемая как продукт, предназначенный для потребления», Ганс Магнус Энценсбергер ставит вопрос:

¹ «Elle». — Paris, 16 avril, 1973, p. 81—101.

«Кто купил эти книги? Кто их прочел?» Ответ автора вряд ли может нас удовлетворить. По его словам, массовый читатель — это «человек без лица. Даже торговые отделы крупных издательств имеют о нем весьма смутное представление... Это читатель, который не ищет книгу, но все же должен ее найти, который не знает, чего он хочет, и все-таки желает выбирать, который располагает слишком малым количеством свободного времени и все же озабочен тем, как его заполнить»¹.

Надо полагать, что сведения, которых Энценсбергер не в состоянии привести, можно было бы получить в институтах социальных исследований, столь распространенных в странах Запада. И действительно, многие из них неоднократно пытались с помощью всевозможных анкет и исследований выяснить суть «массовой культуры» и лицо ее потребителя. Монография Жюля Гритти и Марселя Сушона «Социология лицом к медиа»², например, целиком построена на результатах подобных исследований. К сожалению, большинство этих анкет таковы, что к ним легко можно отнести оценку, которую некогда Шлассер дал экспериментальному методу Фехнера: «Произвольное средство для получения произвольных выводов, которым пользуется произвольная группа произвольно подобранных людей».

Правда, специалисты такого рода социологических исследований утверждают, что они очень тщательно отбирают анкетлируемых в различных социальных прослойках, профессиональных, половых и возрастных группах с целью создать модель «населения в миниатюре», по которой можно судить о вкусах и взглядах всего населения. Но это утверждение нам приходится принимать на слово, тем более, что оно нередко опровергается простым фактом: анкетные опросы, проводимые различными организациями, дают почему-то совершенно разные ответы на одни и те же вопросы.

Таким образом, хотя из-за отсутствия других возможностей мы вынуждены пользоваться результатами этих анкет, элементарная осторожность требует тща-

¹ Enzensberger H. Culture ou mise en condition? Paris, 1973, p. 161, 194.

² Gritti J., Souchon M. La sociologie face aux média. Paris, 1968.

тельно сопоставлять анкетные данные и не делать окончательных выводов без некоторых оговорок.

Итак, в результате анализа и сопоставления данных нескольких подобных анкет мы, как нам кажется, можем сделать следующие наиболее общие выводы:

1. Так называемая «широкая публика» отнюдь не представляет собой толпу слаборазвитых и не поддающихся культурному влиянию индивидов. Это очень разнородная масса, к которой в промышленно развитых странах практически принадлежит все население. Пресловутое понятие «средний идиот» есть не что иное, как среднестатистический результат довольно отвлеченных выкладок, за которым кроется многообразие взглядов и вкусов — от самых примитивных до самых тонких и глубоких. Упорное нежелание буржуазных социологов принимать во внимание такие важные факторы, как классовая принадлежность и мировоззренческие позиции анкетирруемых, достаточно ясно свидетельствует о предвзятости, значительно уменьшающей научную ценность их исследований.

2. Можно было бы предположить, что потребление различного по качеству массового культурного продукта должно приблизительно соответствовать разным категориям потребителей. Скажем, «лжекультура» и «полуккультура» предназначены для потребителя с самым примитивным эстетическим развитием, а «настоящие» и «сложные» произведения должны удовлетворять потребности «серьезной» клиентуры. Но на самом деле, как это показывает ряд анкет, нередко произведения самых «низких» массовых жанров потребляются именно в интеллектуальной среде как средство «отдыха» и «развлечения», а «серьезные» произведения пользуются немалым успехом у представителей не слишком развитых в культурном отношении слоев. Однако надо признать, что эта диффузия протекает по-разному у «низких» и «высоких» произведений и отнюдь не в пользу вторых. Культурная публика, к примеру, в гораздо больших количествах потребляет непретенциозное чтение Агаты Кристи или Джеймса Х. Чейза, чем малокультурная — романы Джойса или Фолкнера. Но для нас важно установить, что между отдельными категориями публики нет никаких непроходимых границ и что в отношении широкой массы к культурному продукту, кроме традиционно под-

черкиваемых апатии и инертности, наблюдается определенный динамизм, свидетельствующий о возможностях дальнейшего развития.

3. Тот факт, что в той или иной стране Запада почти все население представляет собой «публику „массовой культуры“», отнюдь не означает, что все его прослойки и возрастные группы входят в состав этой «публики» в равной мере. Не считая необходимым приводить здесь имеющиеся в нашем распоряжении, хотя и довольно спорные данные некоторых исследований, посвященных потреблению «массовой культуры» в городе и деревне, среди представителей разных профессий и т.д., мы не можем обойти молчанием то обстоятельство, что повсюду «массовая культура» самыми обильными дозами поглощается молодежью.

4. В связи с этим возникает вопрос о различных степенях восприятия «массовой культуры» у различных категорий публики. Американский биолог Хадсон Хогленд считает, что многовековая устойчивость ряда социальных пороков — результат не биологической их детерминированности, а воспитания, с помощью которого взрослые передают свои предрассудки детям. «Глубокая и иррациональная доверчивость в юном возрасте к любому внушению, сделанному именем власти, очень часто ведет к фанатизму, чрезмерной набожности и войнам»¹. Таково же мнение и других ученых: Уолдингтона, Меррея и прочих. Но если буржуазные биологи пришли к подобному выводу, как же буржуазные социологи могут утверждать, что «массовая культура» совершенно не виновата, скажем, в росте детской преступности? Ведь известно, что сейчас телевидение оказывает на детей гораздо большее влияние, чем родители, поглощенные своими заботами и работой.

Доверчивость и впечатлительность ребенка, особенно в младшем возрасте, хорошо знакомы каждому имеющему элементарный жизненный опыт человеку, и нет никакой необходимости ссылаться в этом вопросе на мнения биологов и психологов. Но хорошо известно и другое: именно детям этого раннего возраста адресуется ряд жанров «массовой культуры» — комиксы, романы, повести и

¹ Hoagland H. Potentialités dans le controle du comportement. — «L'homme et son avenir». Paris, 1968, p. 181.

фильмы, герои которых неизменно действуют по законам кулачного права, а кровь потоками льется на каждой странице и в каждом кадре. А если учесть и произведения, которые, не будучи непосредственно адресованы детям, потребляются ими очень активно, то станет ясно, что «массовая культура» особенно сильно и широко воздействует на самую чувствительную и восприимчивую часть публики — на детей.

Но обостренная впечатлительность присуща не только детям. Чем слабее развито сознание, чем менее оно оформлено в идейном и эстетическом отношении, то есть, чем оно менее критично, тем беззащитнее оно перед назойливыми идеями и образами «массовой культуры», которые непрестанно осаждают человека в буржуазном мире. А это означает, что «массовая культура» сильнее всего влияет на самую неподготовленную, а следовательно, самую многочисленную часть западной «широкой публики».

Если ребенок обычно испытывает доверие к родителям, то в юности, как это утверждают буржуазные психологи, у людей нередко возникает стремление критиковать и отрицать принципы отцов. Сейчас мы не ставим себе целью рассмотрение пресловутой теории о «вражде поколений», отметим только, что этот молодежный «нонконформизм» не отталкивает подростков от «массовой культуры», потому что ее производители заранее учли этот факт. «Массовая культура», представляющая собой конгломерат всевозможных идейных тенденций, переработанных в удобоваримый публицистический и художественный продукт, с готовностью поставляет молодому человеку любую контридею вместо той, от которой он отказывается. На этом торжище низкопробного духовного товара есть и вульгарные модификации анархизма и маоизма, восточного мистицизма и атеизма, волчьи принципы индивидуализма и кодекс христианской кротости, психоанализ Фрейда и «сексуальная революция» Вильгельма Райха или болезненные фантазмы маркиза де Сада. Пустить в ход все это многообразие идей — значит разделить массу потребителей на изолированные группки, дать дорогу расколу, идейному хаосу и путем прививки мелких еретических идейек предотвратить заражение молодежи единственно опасной для строя идеей — идеей коммунизма. Так «массовая культура»

осуществляет операцию, именуемую стратегами психологической войны «профилактикой заразы». А основным объектом воздействия и тут является молодежь.

5. Невзыскательная в идейном и эстетическом отношении масса составляет самую большую и вместе с тем самую инертную часть «широкой публики». Это в основном потребители радио- и телепрограмм, которые можно увидеть у себя дома. Это любители бестселлеров, раскупающие их после того, как сработал рекламный механизм, пущенный на полную мощность, приобретающие книги потому, что прочли в газете или услышали от соседа, как она интересна и увлекательна. Это публика, поглощающая кинематографическую суперпродукцию, вообще публика, для которой искусство — зрелище, забава, развлечение. Это самая безнадежная категория потребителей, именно она дает аргументы всякого рода элитарным теориям и возможность оправдаться бессовестным производителям: «Фабрикуем пошлость, потому что именно на нее есть спрос».

По самым оптимистическим данным, полученным в результате социологических исследований, эта категория составляет не более 40% публики. По самым пессимистическим — превышает 70%. Какая из цифр точнее и не лежит ли истина где-нибудь посередине, остается только гадать. Во всяком случае, даже не отрицая низкого эстетического уровня данной массы, по некоторым признакам можно понять, что и эта часть публики не так уж безнадежна. И если она не проявляет никакого интереса, скажем, к таким писателям, как Пруст или Джойс, которых признают «трудными» даже сравнительно подготовленные читатели, она все-таки читает некоторые подлинно художественные произведения литературной классики и современных авторов-реалистов. Многомиллионные тиражи книг Достоевского и Толстого, Бальзака и Стендаля, Золя и Мопассана, сотни экранизованных произведений мировой классики, популярность таких романистов, как Хемингуэй, Колдуэлл, Сэлинджер, неопровержимым языком цифр доказывают, что потребителем подлинного искусства является не только «культурный» читатель или зритель, но и значительная часть презируемой «широкой публики».

Тут уместно было бы возразить, что, даже потребляя серьезные произведения, эта часть публики, отличаю-

щаяся низким уровнем восприятия, вступает в контакт лишь с сюжетным, «развлекательным» элементом произведения и что, если «Госпожа Бовари» читается как роман о супружеской неверности, а «Анна Каренина» — как любовная история, это вряд ли способствует повышению эстетического уровня читателя. Подобные замечания не лишены оснований, но они дают слишком одностороннюю оценку очень сложного явления.

Известно, что эстетическая зрелость — результат продолжительного процесса, и, естественно, процесс этот начинается с восприятия наиболее элементарных, внешних сторон произведения, проникновение в его глубинную суть происходит гораздо позднее. Следует отметить, что за поверхностное отношение к серьезным произведениям несет ответственность сама «массовая культура», которая воспитывает или, вернее, развращает публику, преподнося ей классические творения в удобоваримом и весьма деформированном виде. Печальную известность получили, к примеру, так называемые «дайджесты», или «резюме», публикуемые рядом американских журналов, сводящие шедевры мировой литературы к примитивному чтению «для отдыха». Широко известна и практика Голливуда, который виртуозно усвоил «искусство превращения», скажем, Библии в сенсационный суперфильм или «Войны и мира» — в любовную драму. Сейчас подобная практика находит применение в западных телевизионных передачах, и не нужно доказывать, что даже наиболее удачные из них неравноценны литературному прообразу. Это, разумеется, не мешает зрителю, просмотревшему ряд серий о Форсайтах, обрести уверенность в том, что он хорошо знает романы Голсуорси, хотя, в сущности, экранизация упустила самое ценное из художественных достоинств «Саги о Форсайтах».

Но соображения такого рода вовсе не причина, чтобы вину за легкомысленное восприятие классики сваливать целиком на массовую публику. Наоборот, ее влечение к большому искусству свидетельствует о том, что серьезные художественные интересы могут развиваться и у самых отсталых слоев, если, конечно, для этого будут созданы необходимые условия.

6. Между самой инертной широкой частью публики, с одной стороны, и ее самой небольшой частью — по-

клонниками авангардизма — с другой, существует ещё один, довольно внушительный слой, отличающийся достаточно развитым вкусом и требующий от искусства чего-то большего, чем забвение от повседневности или развлечение. Пессимистически настроенные социологи считают, что эта группа составляет около 30% общей массы, оптимисты повышают эту цифру до 45%. Трудно сказать, какая из них ближе к истине, но, несомненно, явление это заслуживает серьезного внимания, особенно если учесть, что сделано на Западе для разращения вкуса масс, то есть для максимального сужения, если не полного уничтожения этой категории публики.

Существование и устойчивость этой категории объясняют тот факт, что тысячи амбициозных коммерческих начинаний «массовой культуры» потерпели полный провал, в то время как вряд ли можно найти серьезное литературное, театральное или кинематографическое произведение, которое не пользовалось бы определенным успехом. Верно, что тиражи такого рода произведений не достигают тиражей бестселлеров, а доход от них — кассового сбора суперфильмов, что ни Карсон Маккалерс, ни Сэлинджер не могут похвастаться фантастическими гонорарами, которые получают какие-нибудь Джеклин Сьюзен и Эрик Сигал, что посещаемость фильмов Феллини и Бергмана не так высока, как широкоэкранных, поражающих безвкусицей лент типа «Десяти заповедей» или «Клеопатры», но верно также и то, что талантливые, мыслящие, честные авторы имеют гораздо более устойчивую публику, на которую не влияют рекламные кампании, которую нелегко дезориентировать оценками реакционной печати и которая в конечном счете не так уж малочисленна. Во всяком случае, ее вполне достаточно, чтобы обеспечить «доходность» серьезного произведения.

Наличие именно такого рода публики, не склонной потреблять любую чепуху, лишь бы убить время, и не склонной идти на компромисс с собственным вкусом, заставляет производителей идти на уступки и во имя дополнительной прибыли наряду с рынком суррогатов поддерживать еще один, «параллельный» рынок настоящей культурной продукции.

Следует, наконец, отметить, что среди этой наиболее

выскаательной публики процент молодежи, как правило, довольно высок.

Эти утверждения, разумеется, не исчерпывают всех сторон проблемы «массовая публика», но их вполне достаточно, чтобы понять, что здесь не может быть и речи о какой-либо гомогенной массе или константной величине. «Массовая публика» — явление сложное, противоречивое, динамичное, поддающееся воздействию, а следовательно, подлежащее развитию, равно как (конечно, при известных условиях) и деградации. Если большая часть широкой публики нередко вместо подлинной культуры предпочитает потреблять ее суррогаты, это, как мы видели, отнюдь не вытекает из природы «низкой толпы», а является результатом систематических и планомерных действий по извращению вкуса масс или — что почти одно и то же — по удержанию его на возможно более низком уровне.

Чтобы показать, насколько наши выводы совпадают с выводами буржуазных социологов или отличаются от них, позволим себе привести некоторые данные из собранного ими обильного материала.

По мнению Алена Жирара («Общественное мнение и печать»), базирующегося на результатах анкеты, проведенной во Франции и охватившей 22 000 человек, 75% опрошенных регулярно читают одну газету. Мотивы: чтобы читать хоть что-нибудь — 79%, чтобы просмотреть заголовки — 68%, чтобы следить за новостями спорта — 34% и т. д. Наиболее читаемые рубрики: местные известия — 86%, комиксы — 65%, происшествия — 59%, внутренняя и внешняя политика — 50%, романы с продолжением — 37%, рассказы — 31%, спорт — 29%, мода — 25% и так далее.

По данным обследования, проведенного французским Национальным центром кинематографии («Французское кино, перспективы 1970»), посещаемость кинотеатров вследствие развития телевидения значительно упала по сравнению с 1947 годом. В 1947 году во Франции было зарегистрировано 423 миллиона кинозрителей, в 1963 году — только 291 миллион, а затем, несмотря на отсутствие точных данных, посещаемость продолжала падать, хотя и более медленными темпами. Наибольшую часть кинопублики составляет молодежь. Люди в возрасте между 15 и 24 годами в среднем

ходят в кино 28 раз в год, между 25 и 34 годами — 10 раз, между 35 и 49 — 8 раз, между 50 и 64 — 6 раз и так далее. Из предложенных анкетой 21 фильма свыше 25% опрошенных выбрали пять, по их мнению, лучших и оказавшихся наиболее посещаемыми («Отверженные», «Орудия Наварона», «Десять заповедей», «Сиси», «Если бы мне рассказали о Версале»). Предпочтения остальных варьируются в зависимости от социального положения, культурного уровня, возраста. Итоги анкеты привели социологов к следующим выводам: 1) взрослая «культурная» публика предпочитает «художественные» и культурные фильмы, а также кинодокументалистику и киноклассику; 2) молодежная городская «культурная» публика предпочитает развлекательные и приключенческие фильмы, американские комедии, вестерны; 3) молодежная «народная» публика не отличается устойчивым вкусом, выбирая то сильные переживания, то сентиментальность, то грандиозность; 4) взрослая «народная» публика, однако, предпочитает серьезные фильмы, добрые чувства, интимность, грандиозность.

Цитируя подобные выводы, необходимо еще раз подчеркнуть, что все они очень спорны, поверхностны и мало учитывают классовую принадлежность опрошенных. И так как эти данные мы взяли из исследования Марселя Сушона, стоит напомнить и следующую мысль Сушона: «Сын рабочего и сын промышленника связаны общими вкусами, но обычно они не посещают одни и те же кинотеатры и не смотрят одни и те же фильмы». А раз так, то какова польза от вышеприведенных обобщений, разве что сын рабочего включен в молодежную «народную» публику, а сын промышленника — в молодежную «культурную» публику?..

Подобные выводы сделаны и по поводу отношения разных групп зрителей к телевизионным программам: «Женщины и достаточно образованные зрители предпочитают драматические спектакли, молодежь всех слоев общества — полицейские драмы, у всех групп зрителей, кроме университетских, популярны комедии, женщины «из народа» предпочитают фильмы, а мужчины — спорт».

Что касается молодежи, то одна из анкет свидетельствует о «закате высоких идеалов». 43% опрошенных во

Франции молодых людей считают наибольшей ценностью здоровье, 18% — деньги, 13% — любовь, 7% — свободу, 5% — труд, 4% — веру в бога, 3% — друзей и прочее. Отсюда Эдгар Морен делает вывод о все возрастающем значении развлечений для этой лишенной идеалов молодежи: «Из вакансии больших ценностей возникает ценность больших вакансий»¹.

Одна из анкет приводит следующие данные о том, как молодежь предпочитает проводить свободное время: 1) прогулки и встречи с друзьями, 2) занятия спортом, 3) чтение, 4) кино, 5) телевидение, 6) эстрадная музыка. У подростков 11—15 лет на первом месте оказывается чтение, на втором — телевизор. При этом замечательно, что большая часть детей (53%) читает газеты и журналы, предназначенные для взрослых, а три четверти опрошенных детей признают, что предпочитают телепрограммы для взрослых «детским». Американские и канадские дети, едва достигнув трех лет, проводят перед телевизором в среднем по 45 минут, а двенадцатилетние — по пять часов в день.

Клиентура эстрады — исключительно молодежная, причем сюда относятся не только посетители концертов, но и покупатели пластинок, магнитофонных записей, соответствующих журналов. Если учесть, что во Франции ежегодно продается свыше 45 миллионов долгоиграющих пластинок, не считая готовых кассетных записей, можно легко представить, какое влияние оказывает эстрада на молодежь. К этому нужно добавить, что у 48% молодых людей в возрасте от 14 до 20 лет есть свои радиоприемники, транзисторы и магнитофоны. Из этого Сушон делает вывод, что «на обширном Олимпе массовой культуры эстрадные звезды — самые любимые молодежью божества».

Что же касается последствий влияния «массовой культуры» на молодежь, то выводы на этот счет большинства буржуазных социологов очень уклончивы и сформулированы обычно в духе следующего высказывания В. Шрамма: «При известных условиях известные программы вредны известным детям. Другим детям при тех же условиях или тем же детям при дру-

¹ Morin E. L'Esprit du temps. Paris, 1962, p. 97.

гих условиях эти же программы могут оказаться полезными»¹.

Однако некоторые авторы гораздо категоричнее высказывают свое отношение к этой проблеме. В упоминавшемся уже исследовании Энрико Фулькинйони «Цивилизация изображения» подчеркивалась упорная тенденция некоторых массовых жанров, и особенно кино, подменять реальность иллюзией реальности, соответственно создавая у зрителей привычку подменять реальное действие переживанием некоего воображаемого, фиктивного действия. «Если искусство прошлого позволяло человеку углубить свое понимание действительности, то массовая культура, эта цивилизация изображения, напротив, отрывает его от действительности». Эта тенденция, как справедливо отмечает Фулькинйони, особенно сильно влияет на молодежь, которая с помощью радио, телевидения, кино, кассетофона создает себе некий искусственный мир. Автор предупреждает о растущей «опасности прогрессирующего отчуждения от сознания» и заключает: «Уходя от действия к воображаемому бегству, от сознательной ответственности пережитого опыта к сновидениям, в которых тонут разочарования и произрастают самые безумные мечты, где спит героизм, которому не суждено осуществиться, эта цивилизация изображения с каждым днем все больше и больше рискует потерять контроль над своими сынами, которых она скорее одурманивает, чем питает»².

Подобные предупреждения, разумеется, не более чем результат заботы о здоровье и духовной гигиене буржуазного общества, но, даже если их рассматривать только с этой точки зрения, они не теряют своего значения.

Вкусам и предпочтениям массовой публики посвящены также работы известной исследовательницы Николь Робен. В монографии «Чтение» она анализирует результаты двух социологических исследований, проведенных Институтом массового искусства и литературы (ИЛТАМ). Для первого было опрошено 4716 молодых солдат, для второго — 1491 рабочий и служащий. Среди

¹ Schramm W., Lybe J., Parker E. Television in the lives of our children. Toronto, 1961.

² Fulchignoni E. La civilisation de l'image. Paris, 1969, p. 46—47.

них 8% читают, «потому что им больше нечем заняться», 31% — «чтобы думать не о повседневных заботах, а о чем-нибудь другом», 32% — «для получения информации», 43% — «для образования». И лишь 3% читают «для развлечения».

Опрошенным было предложено из шести аннотированных названий выбрать один воображаемый роман наиболее популярного жанра. 30% выбрали роман о пиратских приключениях, 36% — псевдоисторический авантурный роман, 23% — роман-иллюзию, 27% — детектив, 18% — сентиментальный роман, 8% — экзотический роман, 16% — порнографический, 17% — реалистический роман с претензией на социальность.

Спорность подобного эксперимента очевидна. Выбор в данном случае зависит не только от жанра, но и от аннотации, представляющей соответствующий воображаемый роман, не говоря уж об ограниченности самой возможности выбора. К тому же здесь налицо явное противоречие между декларированными мотивами и реальным выбором, сделанным опрошенными.

Совершенно справедливо автор отмечает, что вкус в значительной степени зависит от целого ряда факторов: образования, принадлежности к той или иной социальной среде, возраста, пола, профессии и прочего, но она не делает попытки систематизировать эти факторы соответственно их значению. И все же примечательно, что Николь Робен приходит к следующему выводу: «С помощью определенной культурной политики власть стремится заполнить свободное время масс, привлечь их на свою сторону, отвлечь их сознание от всякой идеи эмансипации и удержать их в подчинении. В потребительском обществе развлечения — новый наркотик для народа»¹.

Растущее производство и распространение произведений популярного искусства — настоящих или псевдохудожественных — еще не доказательство высокого культурного уровня широкой публики. И дело здесь не в том, какое место уделяют так называемые масс-медиа значительным и содержательным произведениям, а в том, каков характер подавляющей части

¹ Robin N. La lecture. — «Le littéraire et le social». Paris, 1970, p. 221—244.

популяризируемых произведений. Но эта проблема имеет еще и другую сторону — степень отзывчивости и восприимчивости у массовой публики. Французский социолог Люсьен Гольдман справедливо замечает, что «есть два способа прочесть книгу, просмотреть фильм или усвоить информацию: восприятие пассивное и восприятие активное, делающее книгу или фильм поводом к рассуждению, проблемой, которую необходимо решить...».

Некоторые западные авторы, как и только что упомянутый Гольдман, приходят к выводу, что буржуазные масс-медиа культивируют и поощряют именно пассивное, инертно-потребительское отношение публики к культурному продукту. Уже само колоссальное производство и распространение этого продукта буквально захлестывает потребителя, лишает его возможности осмыслить и оценить то или иное произведение, вызывает усталость, пресыщение, пассивность.

Но Гольдман, хотя и ему не чужд известный социологический дилетантизм, идет дальше своих коллег, считая, что инертность «простого человека» на Западе связана с самим характером современного капитализма, при котором общество разделено на «огромную массу пассивных индивидов и небольшую группку технократов (в экономической, социальной и политической областях), которые стремятся монополизировать право принимать решения». Правящая верхушка, по мнению Гольдмана, использует все средства, в том числе и культуру, чтобы поддерживать и нагнетать эту пассивность. «Центр насилия и внутренней агрессии, с помощью которых господствующие слои сохраняют свою власть, сейчас переместился, по крайней мере по отношению к тем, кто непосредственно участвует в производстве; все чаще используются интеллектуальное насилие и нажим на сознание». Правящие круги стремятся «помешать индивиду заниматься проблемами экономической, социальной и политической организации [общества] и все больше — если не исключительно — направляют его интересы на проблемы потребления»¹.

¹ Goldmann L. La création culturelle dans la société moderne. Paris, 1971, p. 34—43.

Значительно более осторожный в выводах французский публицист Жан-Луи Серван-Шрайбер в обширном исследовании «Власть информировать» в свою очередь констатирует, что при современном развитии средств массовой информации «массовая культура» «засоряет мозги и существование так же, как промышленные отходы загрязняют природу». Серван-Шрайбер с полным основанием указывает, что информационный «потоп», жертвой которого стал человек Запада, не обогащает, а, наоборот, затемняет сознание. «Большая часть сообщений, абсорбированных этим способом, остается непонятой, их никто не разъясняет, они не классифицируются в мозгу, чтобы их можно было использовать для размышления наедине или в дискуссии. Мозг настолько занят поглощением фактов, что практически не в состоянии переработать полученную информацию или развить собственные идеи. При такой загруженности каналов мы рискуем остаться без энергии и особенно без времени, необходимых для того, чтобы думать самим»¹.

Эти выводы полностью относятся и к художественной продукции, распространяемой средствами массовой информации. Достаточно учесть только колоссальный объем ее производства, чтобы понять, как влияет она на сознание. По данным, опубликованным организацией Нильсона, в настоящее время средняя американская семья от пяти до шести часов в сутки уделяет телевизионным передачам, в которых суррогаты «массовой культуры» занимают ведущее место. Если прибавить к этому еще час, приходящийся на радио, которое слушается мимоходом, скажем в машине, а также время, выделяемое на просмотр газет и иллюстрированных журналов, да учесть одно или два посещения в неделю кино, чтение какого-нибудь эротического или детективного бестселлера, пусть даже в часы, проведенные в поезде или самолете, окажется, что почти все свободное время обычный горожанин убивает с помощью продукции «массовой культуры». Именно убивает время, потребляет ради потребления, не имея никакой возможности усвоить, критически воспринять или оценить этот непрерывный поток фильмов, скетчей, многосерийных те-

¹ Servan-Schreiber J.-L. Le pouvoir d'informer. Paris, 1972, p. 304—306.

лепостановок, эстрадных мелодий, романов, пьес и мюзиклов всякого рода.

Но степень «засорения» сознания может быть правильно оценена лишь в том случае, если наряду с колоссальным объемом этой продукции будет принято во внимание и ее качество.

Из сказанного выше ясно, что феномен «массовая культура» нельзя точно определить одним понятием или даже двумя, объединенными в самом его названии, и что этому феномену присущи некоторые основные черты, которые могут охарактеризовать его, только будучи взяты в целом, в совокупности. «Массовая культура» — специфически буржуазное явление, получившее наибольшее развитие лишь на современном этапе капитализма. Типичное проявление коммерциализации буржуазной культуры, оно представляет собой производство низкого качества культурного продукта, открыто или завуалированно пропагандирующего идеи, служащие классовым целям капитализма. В наши дни производство «массовой культуры» все больше превращается в колоссальную отрасль промышленности, работающую по определенным стандартам и обеспечивающую средствами торговли и массовой информации широчайшее распространение своей продукции.

При таком определении особенностей «массовой культуры», разумеется, сам собой отпадает вопрос: «Существует ли массовая культура при социализме?» Но он отпадает для нас, а не для буржуазных специалистов, действующих согласно освященной традициями тактике: поняв, что дальше невозможно отрицать некоторые из пороков своего мира, они тут же принимают за утверждение, что те же пороки якобы имеют место и у нас, в странах социализма, только в других формах. Красноречивым примером подобной диверсионной тактики могут служить высказывания американского социолога Д. Макдональда, использованные в качестве аргумента в упоминавшейся уже книге Фулькиньюни.

Макдональд начинает с вполне приемлемого утверждения. «Народная демократия и народная культура, — говорит он, — уничтожили старую культурную монополию высших классов». При этом он признает, что «массовая культура в капиталистическом обществе навязана сверху, фабрикуется соответствующим техническим

персоналом и обслуживает бизнес. Ее публика состоит из пассивных потребителей, инициатива которых попросту сводится к выбору: купить или не купить». Эта похвальная самокритичность, увы, призвана лишь сыграть роль удобного вступления к диверсионной операции. «Все знают, что Америка — страна массовой культуры, но мало кому известно, что Советский Союз — такая же самая страна, — пишет он. — Увидеть это гораздо труднее, потому что советская массовая культура по форме полностью противоположна американской. Это скорее пропагандистская и воспитывающая культура, чем культура, предназначенная для развлечения. И все же она обладает всеми существенными отрицательными чертами любой массовой культуры: она производится исключительно для коллектива соответствующим техническим персоналом, находящимся на службе у правящего класса, и не является индивидуальным выражением художника, а тем более народа, как утверждают ее руководители. Как и популярная американская культура, советская культура скорее использует, чем удовлетворяет культурные потребности масс, правда, больше в политических, чем в торговых целях»¹.

Мы видим, что этот отрывок содержит полный набор обычной клеветы буржуазии в адрес советской культуры. Не станем терять времени на ее опровержение, так как уже имели случай подробно остановиться на этом вопросе². Рассмотрим то, что касается интересующей нас в данный момент темы.

Прежде всего отметим, что, даже искажая суть дела, Макдональд не в состоянии скрыть некоторые существенные черты, отличающие нашу культуру от американской «массовой культуры». Он вынужден признать, что мы уничтожили монополию эксплуататорской культуры, что мы создаем произведения, пропагандирующие наши идеи и воспитывающие народ, а не предназначенные для извлечения торговой прибыли. Даже если ограничиться только этими, признаваемыми нашим противником чертами, становится ясно, что между нашей культурой и американской полукультурой не может

¹ Fulchignoni E. La civilisation de l'image. Paris, 1969, p. 54—55.

² См. кн.: Райнов Б. Художественно майсторство. София, 1969.

быть ничего общего. Никакая спекуляция словом «пропаганда» не в состоянии заставить нас краснеть от стыда. Потому что мы ведем пропаганду истины и в духе истины воспитываем народ, вооружая его верными знаниями о жизни, в то время как американские фабриканты «массовой культуры» отравляют, отупляют и дезориентируют народ всеми имеющимися в их распоряжении средствами. Может быть, Макдональду представляется ненужным вопрос о том, содержит искусство истину или ложь, но для нас он очень важен, ведь именно этим определяется принципиальная и непреодолимая граница между нашей культурой правды и прогресса и буржуазной культурой обмана и мракобесия.

Далее следует отметить, что вся филиппика американского социолога построена на бездоказательной фальсификации. Начав с ложного утверждения о наличии в СССР «массовой культуры» и преподнеся его как бесспорный факт, автор последовательно развивает свое обвинение. «Массовая культура» в буржуазном смысле этого буржуазного понятия не существует и не может существовать ни в СССР, ни в какой-либо другой социалистической стране по той простой причине, что «массовая культура» — специфическое классовое оружие капиталистической верхушки. Мы не создаем для масс никакого «специального» искусства, якобы представляющего собой «вариант» буржуазной «массовой культуры». Все классическое наследство стало у нас народным достоянием, и вместе с тем мы создаем новое, общенародное искусство. Мы осуществляем связь между народом и искусством, не снижая предъявляемых к искусству критериев и не сводя его до уровня какого-нибудь удобоваримого продукта, а повышая общую культуру масс. Мы осуществляем заветы Ленина, который сказал:

«Для того чтобы искусство могло приблизиться к народу и народ к искусству, мы должны сначала поднять общий образовательный и культурный уровень... Многие искренне убеждены в том, что *panem et circenses* [«хлебом и зрелищами»] можно преодолеть трудности и опасности теперешнего периода. Хлебом — конечно! Что касается зрелищ, — пусть их! — не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или

мёнее красивое развлечение. Не надо при этом забывать, что наши рабочие и крестьяне нисколько не напоминают римского люмпен-пролетариата... Они «сделали» революцию и защищали дело последней, проливая потоки крови и принося бесчисленные жертвы. Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее, великое искусство. Потому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры... На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство...»¹

Эти слова, как и вся наша практика, — недвусмысленный ответ на все буржуазные спекуляции вокруг «массовой культуры». Принцип, выдвинутый Лениным, претворенный в живое дело поколениями художников-коммунистов, свидетельствует о великом революционном перевороте, происшедшем в культурной истории человечества и осуществленном пролетарской диктатурой. Все прежние общества — как об этом говорилось еще в начале нашего труда — были обществами «двух культур», и лишь при социализме пламенная мечта многих поколений великих гуманистов стала реальным фактором. Родилась и развилась целостная, монолитная народная культура, культура общечеловеческая в полном смысле этого слова, которая действительно может служить всему человечеству, за исключением, конечно, его врагов.

Все это, разумеется, не означает, что у нас нет посредственных по идейному содержанию и бесцветных по художественному исполнению произведений. Болгарская коммунистическая партия неоднократно обращала внимание на необходимость вести непримиримую борьбу с «серым потоком» в литературе и искусстве. Но «серый поток» не относится к «массовой культуре», между прочим, еще и потому, что массы обычно отказываются его потреблять. «Серый поток» — это совокупность творческих неудач, вызванных самыми разными причинами, а такие неудачи были и будут всегда. Задача наша состоит в том, чтобы помешать обнародованию

¹ Цеткин К. Из книги «О Ленине». — Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве». Изд. 5-е. М., 1976, с. 658—660.

посредственных произведений искусства, не допустив траты средств на их публикацию и траты времени на их потребление.

В нашей культурной жизни порой возникают явления, имеющие поистине подозрительное сходство с эрзацами буржуазной «массовой культуры» или буржуазного элитаризма. Но это именно те отклонения, к которым наша партия и наша общественность всегда были особенно нетерпимы. Объявлять эти отдельные отклонения образцами ведущей тенденции — значит прибегать к нескрываемой фальсификации. К сведению западных исследователей хотелось бы подчеркнуть, что такого рода отклонения не являются фактами нашей культуры, они возникают в результате влияния буржуазной «массовой культуры», которую ее создатели и вдохновители пытаются контрабандно протащить к нам всеми возможными способами.

Чудовищное распространение реакционного буржуазного «кича» в эфире и в печати представляет собой действительно эпидемическую угрозу, требующую принятия своевременных профилактических мер. Потому что если воинственные пасквилы откровенной буржуазной пропаганды не имеют у нас никаких шансов на успех, то аполитичные пошло-развлекательные «произведения» все еще могут оказывать влияние именно благодаря своей внешней идейной нейтральности. Не удивительно, что порой и у нас подобные суррогаты становятся для некоторых лишенных самобытного таланта авторов образцом для подражания.

На всех географических широтах ремесленник остается ремесленником, то есть человеком, работающим по готовым шаблонам. А когда бездарность сочетается еще и с политическим невежеством, вполне естественно, что таким шаблоном может стать и буржуазный «кич».

Подобного рода явления все еще наблюдаются, например, в эстрадном жанре. Поскольку этот жанр сравнительно молод и далеко не все авторы умеют пользоваться богатыми традициями болгарского фольклора, начинают действовать ремесленники, готовые удовлетворить потребность в этом жанре. Таким образом, получается, что песня, музыка, юмор нашей болгарской эстрады все еще досадно пестрят пошлостями и безвкусицей. Достаточно, например, вдуматься в текст некото-

рых эстрадных песен — что, к счастью, публика делает довольно редко, — чтобы стало ясно: ни одно издательство не снизошло бы до публикации подобного рода «поэзии». И выходит, что «кич», лишенный возможности появиться в печати, проникает в эфир, распространяясь по всей стране. Разумеется, и здесь речь идет о единичных явлениях, но терпимое отношение к ним в немалой степени способствует их умножению.

Наш долг — пресечение всяких попыток контрабандой протащить к нам буржуазную «массовую культуру», равно как и борьба против нее в глобальном масштабе. Мы должны разоблачать ее разрушительную сущность, ведущую к деградации человеческой личности, потому что независимо от того, действует ли она на «своей» территории или проникает к нам, «массовая культура» всегда в конечном счете направлена против мира социализма.

Чрезвычайно важным вопросом, который мы не можем обстоятельно рассмотреть в этой работе, но который заслуживает самостоятельного исследования, является вопрос об отношении «массовой культуры» к различным средствам массовой информации (масс-медиа) и их взаимозависимости.

Существует мнение, что жанры «массовой культуры» специфичны каждый по-своему и сохраняют свою специфику независимо от того, через какие средства массовой информации они становятся достоянием публики. Но это мнение явно не учитывает динамики различных средств массовой информации, их технических особенностей и обратного влияния, которое они оказывают на соответствующие жанры «массовой культуры».

На первый взгляд и в самом деле может показаться, что любая история, любовная, криминальная или приключенческая, сохраняется неизменной, какими бы средствами массовой информации она ни преподносилась публике. Возьмем конкретный пример: допустим, что романы Эдгара Берроуза о Тарзане и сделанные по этим романам фильмы, радиопередачи, телевизионные серии, комиксы рассказывают одну и ту же историю, только различными средствами.

Но это можно предположить, если пренебречь рядом «подробностей», что недопустимо. Даже самый грубый анализ показывает, что при использовании романов о Тарзане различными «масс-медиа» неизбежно отпадают определенные элементы первоисточника и появляются

другие и что как отпадающие, так и появляющиеся элементы будут различными в зависимости от средств массовой информации.

Это, разумеется, общеизвестная и неоспоримая истина, когда дело касается сопоставления форм, давно доказавших свою неповторимую специфику, как, например, литература и кино. И едва ли кто-нибудь станет утверждать, что роман и фильм, даже если этот фильм — бережная экранизация романа, представляют собой «почти» одно и то же. Но недоразумения возникают, когда мы обращаемся к таким формам, как радио и телевидение, рассматриваемым нередко по инерции не как специфические формы, а как едва ли не нейтральная техника передачи.

Анализ показывает, что все средства массовой информации, раньше являвшиеся преимущественно техническими и испытывавшие влияние уже утвердившихся форм, приобретают свою специфику и превращаются в относительно самостоятельные формы. Периодическая печать и наиболее актуальный вид периодической печати — ежедневная газета — сначала использовали готовые литературные жанры, как, например, рассказ, но очень быстро создали свои собственные жанры — фельетон, репортаж, рецензию и другие. Более того, «ежедневная пресса» ввела свой нюанс в язык, потому что «газетный язык» с его шаблонами, хотим мы того или нет, является реальным фактом. Кино с его спецификой, отличающейся и от литературы, и от театра, и от ярмарочных представлений, развивая сильные, только ему присущие стороны, утвердилось как самостоятельное искусство. Позиция радио оказалась более трудной: не успев преодолеть соперничества некоторых существовавших ранее форм, ему пришлось столкнуться с совершенно новой формой — телевидением. И все же, не имеющее такой долговечности, как книга, лишенное преимуществ театра и телевидения, радио тоже создало свои жанры в области литературы и театра.

Совершенно очевидно, что телевидение, это самое новое средство массовой информации, вокруг которого разгорелось столько споров, которое так много ругали, но которое получило самое широкое распространение, нельзя рассматривать как гибрид радио и кино. Даже если учесть, что такие формы, как телевизионный спек-

такль, телевизионный фильм или другие жанры телевизионных передач, все еще не раскрыли полностью своих специфических возможностей, вряд ли можно отрицать их своеобразие, которое уже ясно наметилось, хотя бы в общих чертах.

Следовательно, вопрос, который нас интересует, не предполагает наивной полемики по поводу того, существует или нет органичная зависимость между характером массовых жанров и средствами массовой информации, а требует определения степени этой зависимости и ее детерминирующих факторов.

Что касается художественной продукции, средства массовой информации осуществляют одновременно две различные, но одинаково благородные функции: с одной стороны, обеспечивают популяризацию значительных произведений отдельных видов искусства, а с другой — способствуют созданию новых произведений, сформированных со спецификой каждого из средств массовой информации. И хотя обе функции очень схожи, очевидно, что первая из них — главным образом *популяризаторская*, а вторая — *творческая*.

Формы художественной популяризации существуют в общественной практике очень давно. Первые печатные издания, появившиеся в результате изобретения Гутенберга, были популяризацией уникальных или редких рукописей. Первые переводы произведений греческих или римских классиков были популяризацией, необходимой людям, которые не владели древнегреческим или латинским языками. Графические репродукции произведений живописи или скульптуры — очень многочисленные в XVII, XVIII и XIX веках — были популяризацией оригиналов, недоступных широкой публике.

Но развитие «массовой культуры» и различных средств массовой информации привело не только к невиданному расширению и усовершенствованию форм популяризации, но и внесло в некоторые из них принципиально новые элементы. Эти элементы касаются переработки и видоизменения оригинала, что порой вызывается технической необходимостью, а порой делается произвольно и сознательно подчинено определенным целям.

Всякая популяризация неминуемо несет в себе элемент такого видоизменения, что выражено еще в старой

аксиоме traduttore — traditore (переводчик — всегда предатель). Но степень видоизменения может быть в различных случаях разной. Добросовестный и талантливый перевод литературного произведения причиняет минимальный ущерб оригиналу не только из-за проявленного переводчиком умения, но и благодаря тому обстоятельству, что популяризация осуществляется средствами и формами того же художественного жанра, в котором осуществлен и оригинал. Иначе обстоит дело с «переводом» оригинала не просто на другой язык, а на язык другого искусства. Примером того является популяризация произведений живописи посредством графических произведений. Даже самых крупных виртуозов в этой области, таких, как Гайар, Энрикель-Дюпон, Вальтнер или Бракмон, современники нередко обвиняли в том, что они зря тратят усилия и время на неосуществимую задачу — передать богатство живописной модели, богатство колорита посредством ограниченных возможностей штриха и черно-белых пятен.

Именно такой «перевод» оригинала на язык другого искусства со всем его риском и неизбежными потерями превращается в текущую практику «массовой культуры» и современных средств массовой информации. Нашумевшая пьеса сегодня немедленно превращается в фильм, а фильм нередко рождает роман карманного формата. Какой-нибудь боевик имеет все шансы за короткий срок превратиться в телевизионный или художественный фильм, радиопьесу или комикс. Когда речь идет о метаморфозах с ремесленными поделками, переработка и деформация вообще не имеют никакого значения, потому что поделка и не может стать чем-то большим. Но когда затрагиваются серьезные произведения, опасность искалечить оригинал очень велика.

Переложение произведения с помощью выразительных средств другого жанра можно, разумеется, осуществить и с минимальным ущербом — при условии, что оно доверено опытному профессионалу. Известны случаи, когда сильные и яркие фильмы создавались на основе малозначительных литературных произведений. Это объясняется главным образом творческими успехами режиссеров, таких, как Джон Форд, Уильям Уайлер или Элиа Казан. Но большое значение имеют в данном случае и возможности, заложенные в идеях, образах,

сюжетных находках литературного первоисточника, даже если они только намечены автором. Другими словами, режиссер развивает и завершает на материале кино то, что романист подсказал, но не выразил до конца на материале своего жанра.

Наряду с ущербом, причиняемым неумелым «переносом» произведения одного жанра в другой, существует и ущерб, который трудно отнести к неизбежным потерям трансформации. Речь идет о сознательной переработке первоисточника — в целях сделать его более популярным или для того, чтобы в той или иной степени изменить его смысл.

Раскрыв бульварную газету «Франс-суар» и увидев «Даму с камелиями» Дюма-сына, опубликованную как «роман с продолжением» и сведенную к серии рисунков с объяснительными текстами, можно заранее сказать, что речь идет о популяризации, ради которой не очень серьезные идеи этого не слишком глубокого произведения будут исключены из резюме, чтобы не досаждал читателю. И если вы спросите редактора, зачем он помещает произведение в таком искаленном виде, он, вероятно, ответит: «Я помещаю его не для таких взыскательных людей, как вы, а для тех, кто все равно никогда не купит книгу Дюма-сына. Через нашу публикацию они получают хотя бы самое элементарное представление об этом произведении».

«Дайджесты», родиной которых является Америка, выпускаются под прикрытием именно таких «просветительских» мотивов. Еще в 1890 году в США начал выходить известный журнал «Литерери дайджест», который просуществовал около половины века (до 1938 года). В 1922 году вышел первый номер журнала «Ридерс дайджест», редакция которого так определила характер издания: «„Ридерс дайджест“ не журнал в обычном смысле этого слова, а скорее эффективное средство для экономии вашего времени. Наша организация к вашим услугам, предложите ее вниманию ваших знакомых» (номер от августа месяца 1923 года).

Форма журнала была предложена неким Уоллесом и его женой, преподавательницей английского языка. Супруги с большими трудностями отпечатали первый номер, им пришлось самим клеить обложки и относить журналы на почту. Но Уоллес, очевидно, очень точно

Нащупал одно из слабых мест своих соотечественников: беречь деньги и время, что в конечном счете одно и то же, так как известно, что время — деньги. В настоящий момент «Ридерс дайджест» — издание с самым высоким тиражом в США — 17,5 миллиона экземпляров в стране и 21 миллион экземпляров для зарубежных читателей на двенадцати языках. Только от публикации реклам журнал получает ежегодно доход более чем в 65 миллионов долларов.

Успех «Ридерс дайджест» повлек за собой целую лавину подобных изданий: «Дайджест писателя», «Полицейский дайджест», «Омнибук», «Детский дайджест», «Компакт», «Быстрый дайджест», «Молодежный дайджест», «Новые издания» и т. д.

В 1950 году «Ридерс дайджест» создал и так называемый «Клуб книги-резюме», обслуживающий около 2,5 миллиона абонентов. Идея не нова. Годом раньше писатель Сомерсет Моэм начал для нужд другого издательства «исправлять» «Войну и мир» Толстого, «Мадам Бовари» Флобера, «Дэвида Копперфилда» Диккенса, «Красное и черное» Стендаля и прочее. По словам самого Моэма, он поставил перед собой цель освободить эти произведения «от всех растянутых и нудных мест», чтобы «ускорить их внутренний ритм» и — слишком уж «скромно» сказано — дабы «обновить их и *улучшить*».

Подобные формы грубого посягательства, к сожалению, очень многочисленны в последние десятилетия, особенно в США. Они свидетельствуют как о морали издателей, так и о вкусе публики, которая, как ленивый студент, отдает предпочтение коротким конспектам, а не объемистому учебнику. Только между романом и его «дайджестом» разница куда больше, чем между учебником и конспектами. Научный материал может быть передан в более обширном или в более сжатом изложении — это вопрос целесообразности. Шедевр классики — целостный организм, который нельзя сократить без ущерба, как нельзя отрезать части от живого тела, не причинив ему вреда.

Но сокращение с целью «экономии времени» читателя не самая опасная форма насилия над классикой. Существует немало попыток полностью изменить смысл оригинала в соответствии с определенными коммерческими или идеологическими целями. Вот, например,

текст афиши, рекламирующей экранизацию известного классического произведения:

«Два с половиной часа самых увлекательных приключений, каких до сих пор еще не показывали на экране... Звон мечей и битва не на жизнь, а на смерть... Странная история о любви безумца и прекрасной девушки... Заговор мести!...» и так далее.

Речь идет о фильме «Гамлет» по Шекспиру, и, разумеется, не о фильме Лоренса Оливье, а о голливудской продукции конца 40-х годов. Когда смотришь подобный фильм, думаешь не столько о Гамлете, сколько о фразе из «Макбета»: «...Это история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости и не имеющая никакого смысла».

Известно, что в послевоенные годы произведение Тургенева «Вешние воды» было поставлено на парижской сцене «обновленным и улучшенным», приправленным обильной дозой непристойных реплик и ситуаций, которых в оригинале, естественно, нет и в помине. С той же вольностью «Шлоспарк театр» в Западном Берлине превратил «Минну» Лессинга в восхваление милитаризма.

Известно, наконец, и то, что ряд американских писателей подавали в суд на Голливуд за недопустимое изувечивание их произведений. Самый скандальный случай такого рода связан с экранизацией романа Теодора Драйзера «Американская трагедия». В книге Драйзера описывается не только короткий жизненный путь и быстрый крах Клайда Гриффита с его эгоистическими стремлениями, но и раскрывается сущность буржуазного общественного механизма, осуждающего на смерть преступников, которых он сам же заботливо формировал. А в фильме по вине режиссера Стернберга и других его создателей вообще не затронуты самые содержательные моменты произведения и утрачено его социальное звучание. Возмутившись, Драйзер подал в 1931 году в суд на студию «Парамаунт» за то, что «она свела его произведение к истории одного убийства». И хотя писатель в тот период находился на вершине своей славы, это не помешало ему проиграть дело.

В общем то, что в глазах автора является опасностью при популяризации его произведения средствами массовой информации, в глазах буржуазного дельца является удачной возможностью для трансформации

художественного произведения в некий более рентабельный и более удобный с классовой точки зрения массовый продукт.

Кроме того, свывание публики с этим массовым продуктом ослабляет в ней интерес к оригиналу, вносит полную сумятицу при оценке оригинала и его копии, варианта, производного. Неповторимость, индивидуальное своеобразие оригинала имеет значение в основном для публики более высокой категории. Массовую публику интересуется общедоступный заменитель, она настолько привыкает к этому заменителю, что нередко отдает ему предпочтение перед первоисточником. В своей монографии «Образ» Дэниел Дж. Бурстин пишет, что «на выставке картин Гогена в Институте искусств в Чикаго в 1959 году посетители выражали разочарование в том, что у оригиналов нет блеска стандартных репродукций». Факт достаточно красноречивый, но в нем нет ничего удивительного. Статистические данные и выводы ряда социологических исследований показывают, что большая часть публики предпочитает экранизацию произведений классиков, а не сами произведения и что просмотр фильма, вместо того чтобы пробудить интерес к оригиналу, создает у многих зрителей убеждение, что фильм в достаточной степени ознакомил их с романом и уже нет необходимости его читать. А нередко зритель, знающий и литературный первоисточник и кинокартину, находит фильм более обогащенным, более увлекательным и более волнующим.

Ослабление интереса к оригиналу, заботливо поддерживаемое и усиливаемое продукцией известных средств массовой информации, естественно, сочетается и с пренебрежением к творческим особенностям автора оригинала и даже к его личности. Массовый зритель обычно знает имена всех звезд экрана, хорошо знает их быт, привычки и физические качества, вплоть до таких, как рост, вес и объем груди любимых кинозвезд. Но эти хорошо осведомленные люди, которые могут перечислить вам десятки популярных фильмов, едва ли назовут имя хотя бы одного режиссера. Режиссер, то есть автор, для них не имеет значения. Важна кинозвезда.

Процесс обесценивания и обезличивания творческой индивидуальности в глазах публики связан при известных средствах массовой информации с технологией

самого производства. Органичный и целостный творческий акт распадается на частичные акты, продукция которых собирается на конвейере, как при индустриальном производстве. При создании многих современных фильмов и, как правило, при изготовлении всей суперпродукции Голливуда творческая работа, по подобию технической, возлагается не на одного, а на многих авторов. Одни обдумывают идею, другие развивают сюжет целостно, третьи разрабатывают отдельные эпизоды, четвертые пишут диалоги и так далее. Различные группы с помощью различных режиссеров и операторов осуществляют различные части фильма, и даже под конец, когда эти части нужно монтировать, это дело не только главного режиссера, но и других создателей фильма и целого штаба консультантов. Подобное раздробление целостного творческого процесса во многих случаях ведет к распаду органичного произведения, потому что является фактическим распадом творческой личности. Уже нет автора, а есть авторы, каждый из которых работает над своей небольшой частью. Акт создания свелся к работе «по кусочкам», проблема создания деградировала и свелась к технике монтажа.

Эти явления, связанные с популяризаторскими функциями современных средств массовой информации относительно различных искусств, особенно характерны при создании специфического художественного продукта, сообразованного со спецификой соответствующих средств массовой информации и, следовательно, ярче всего отражающего их обратное влияние на жанры «массовой культуры».

Обратное влияние некоторых средств массовой информации настолько сильно, что проявляется не только в обусловленных этими средствами массовой информации новых художественных формах, но и затрагивает совершенно самостоятельные жанры. Но, поскольку мы не в состоянии исследовать в нашей работе эту обширную тему, удовлетворимся только одним примером.

По причинам, о которых мы будем говорить далее, наш пример сознательно связан с одним из *визуальных* средств массовой информации, а именно с кино. Эта сравнительно новая область, первоначально использовавшая опыт более старых искусств, сегодня в той или иной степени сама оказывает влияние на большинство

из них. Некоторые композиционные схемы современного романа, например, явно вытекают из композиционных решений, используемых в кино. Уильям Фолкнер, как известно писавший киносценарии, чрезвычайно свободно обращался с материалом литературных произведений, а порой использовал те же приемы, что и при монтаже фильма. Интрига, не очень сложная и продолжительная, развивающаяся в настоящем, обретает сложные причинные связи и глубокий смысл, скрытый за очевидным, через введение второго плана и пересечение со второстепенными сюжетными линиями, без соблюдения хронологической последовательности, характерной для классического романа. До известной степени таковы и композиционные приемы Дэшиелла Хэммета, рассказ которого сосредоточен на отдельных моментах — словно на отдельных эпизодах фильма, — он обходит все остальное, не представляющее интереса, как и то, о чем читатель и сам может догадаться. Это освобождает рассказ от балласта «анемичных» пассажей, которые есть даже у серьезных авторов, делает изложение сжатым, придает ему своеобразный ритм и динамику.

Сам лаконизм и синтез значительной части современных романов тоже связаны с известным опытом кинематографического рассказа. Разумеется, эти черты можно открыть и в ряде произведений большой классики. Небольшие по объему повести, такие, как «Шинель» Гоголя, «Смерть Ивана Ильича» Толстого или «Дама с собачкой» Чехова, значительно богаче по своему художественному смыслу многих серьезных и объемистых романов. И все же форма короткого романа, недооцениваемая в прошлом, приобрела в наше время самое широкое распространение в результате непосредственного и косвенного влияния фильма, привившего публике вкус к насыщенному многоплановому повествованию.

Особенно сильное, если не особенно плодотворное влияние кино оказало на так называемый «новый роман». Как известно, это авангардистское течение, по крайней мере на первых порах, призывало к отражению людей и предметов как внешних форм, то есть так, как мы их видим, — в противовес реалистической традиции отражать не внешние формы, а сущность, характер. Припомним в связи с этим высказывание писателя,

Алена Роб-Грийе, который призывал своих коллег быть такими же объективными и бесстрастными, как кинокамера.

Словесные «снимки» Роб-Грийе не сделали его романы интересными, они оказались слишком скучными для того, чтобы задержать внимание широкой публики. Это заставило автора проявить более решительно свое влечение к кино и создать сценарий фильма «Прошлый год в Мариенбаде», поставленного Аленом Рене. Но и на этот раз аплодисменты слышались лишь с балкона снобов. Решив, вероятно, любой ценой добиться признания массового зрителя, писатель сам стал режиссером следующего своего сценария — «Транс-Эйроп экспресс», а чтобы успех был более надежным, принял участие в фильме и как артист. В весьма похвальной рецензии Пьер Бийяр все же вынужден был признать, что «Транс-Эйроп экспресс» имеет форму полицейского фильма. Здесь представлены герои и ситуации, заимствованные из драм и мифов современности: гангстер-подмастерье, проститутка, сотрудничающая с полицией, шеф разбойничьей банды, хитрый агент, таинственный рандеву, чемодан с наркотиками, изнасилование, стриптиз, преследование, преступление, арест. В общем, «одно приятное развлечение, которое удовлетворит вкусы невзыскательного зрителя». Что касается взыскательного зрителя, то, по мнению Бийяра, он может насладиться скрытым смыслом произведения, являющегося отражением «скудного света афиши, комикса, стереотипных человеческих отношений, представляющих доминанту угнетающей мифологии»¹. Но в интересах истины стоит отметить, что фильм, о котором идет речь, прозвучал одинаково искусственно и преднамеренно как для невзыскательного, так и для взыскательного зрителя. Эксперименты Роб-Грийе показали, что он как автор слишком кинематографичен для литературы и чрезмерно литературен для кино.

Влияние кино в последние десятилетия оказалось очень сильным и в области театра. Стремление к возрастающей динамике действия, использование все большего количества сюжетных эффектов за счет все менее

¹ «L'Express», 23 janvier, 1967, p. 29—30.

характерного диалога, безмерное увеличение картин и спекуляции на разнообразии декораций, введение все большего количества эффектных музыкальных иллюстраций, световых фокусов и даже кинофрагментов — все эти приемы, ставшие обычными для известного рода театров, раскрывают поверхностное стремление соперничать не с фильмом, а с фильмовым зрелищем.

Кино оказало определенное воздействие и на ряд течений западного изобразительного искусства. Так, например, по мнению теоретиков авангардизма, практика наляпывания на полотно материала упаковки, предметов, тряпок и так далее является прямым использованием приемов монтажа фильма. Этот взгляд, который разделяет и Луи Арагон в своем труде, посвященном данной теме, нам кажется, мягко говоря, трудно доказуемым — не только потому, что такое «наляпывание» ввели еще сторонники кубизма и дадаизма во времена, когда искусство кино только зарождалось, но и по той простой причине, что наляпывание спичечной коробки вместо ее изображения на полотне не требует специальных знаний принципов монтажа.

Что же касается метода коллажа, использованного представителями американского поп-арта, то здесь влияние фотографии и кино неоспоримо и совершенно очевидно: поп-артисты приклеивают к своим композициям фрагменты различных фотографий и фильмовые снимки. Энди Уорхол использовал снимки Элизабет Тейлор, Рушенберг — Мэрилин Монро и прочих. Это, разумеется, просто использование готовых изображений. На еще одно новое американское течение — гиперреализм — влияние фотографии и кино было очень значительным. Картины Филиппа Перлстейна, Ричарда Истэса, Ральфа Гоингса и других отражают с такой графической точностью поверхность видимого, что зрителю в первый момент кажется, что перед ним увеличенные фотоснимки. Но гиперреалисты подражают фотообъективу не только в педантическом правдоподобию, но и в бесстрастности. Это преднамеренно холодные изображения, мертвые и безличные, как иллюстрации в учебнике.

Рассказ в рисунке, или комикс, тоже находится под сильным влиянием фильма. Раскадровка эпизодов, композиция отдельных кадров, использование различных

планов, общего, среднего, крупного и прочее, развитие сюжета, даже внешность ряда героев перешли в комикс непосредственно из кино. Что касается жанров фоторомана и киноромана, то они, как видно уже из их названий, прямо связаны с фото- и кинопродукцией.

Мы уже говорили, что не случайно взяли в качестве примера одно из визуальных средств массовой информации — кино. Не случайно потому, что для нас визуальные средства массовой информации, но не все, а только те, которые связаны с механическим изображением — фотография, кино, телевидение, — в ряде отношений наиболее интересны как современный феномен, к тому же их специфика менее всего исследована. Эти средства массовой информации, как и часть специальной периодики (фотожурналы, фотороманы, кинороманы), отличаются от других (ежедневных газет, информационных еженедельников) основным выразительным элементом — изображением. При этом не нарисованным, как в живописи, графике, комиксе, а *фотографическим*. По-видимому, нельзя определить ряд особенностей указанных средств массовой информации, прежде чем мы изучим этот основной выразительный элемент, как нельзя исследовать специфику беллетристики, не зная своеобразия и специфики слова. А именно это все еще не сделано в достаточной степени.

В сущности, вопрос ставится в соответствующих исследованиях по-разному, но все эти исследования неудовлетворительны. Много ли можно ожидать от монографий по истории фотографии, в которых специфика жанра затрагивается лишь бегло, а тем более от технических руководств, занимающихся главным образом практическими проблемами? Более серьезную информацию содержат такие книги, как «Элементарная грамматика изображения» Альбера Плеси или «Грамматика кино» и «Рождение фильма» Жоса Роже, но и в трудах такого рода, весьма многочисленных, сведения по интересующему нас вопросу обычно скудны и элементарны.

Нельзя найти удовлетворительного решения проблемы и в исследованиях, специально ей посвященных. Упомянутая уже книга Дэниела Дж. Бурстина, носящая многообещающее название «Образ», затрагивает визуальные средства массовой информации главным образом с точки зрения их тематического многообразия.

Автор рассматривает «образ» в гносеологическом смысле и только иногда касается продукции изображения. Несмотря на ряд методологических недостатков, работа Бурстина раскрывает, хотя лишь частично, фальшивые представления о мире, с помощью которых «массовая культура» США дезориентирует среднего американца. «Фабрикация иллюзий, которые мы сеем все с большим опытом, — пишет автор, — стала бизнесом Америки, одним из самых почетных, самых необходимых и самых уважаемых бизнесов. Я имею в виду не только рекламу, не только общественные отношения, не только политическое красноречие, но и все то, что обеспечивает нам комфорт, образование, моральный прогресс: работу лучших журналистов, наши самые динамичные издательские фирмы... и наших наиболее влиятельных лидеров в области международных отношений... Мы страдаем не столько от наших пороков и слабостей, сколько от наших иллюзий. Мы заняты не реальностью, а теми образами, которыми мы ее заменили». И Бурстин ставит перед собой задачу обрисовать «мир, который мы сфабриковали, и способы, с помощью которых мы, используя наше благосостояние, культуру, технологию и прогресс, создали заросли нереальности, заслоняющие от нас реальную жизнь».

Значительно больший интерес к изображению проявил Энрико Фулькиньюни в своей книге «Цивилизация изображения». Но он фактически занимается всеми формами «массовой культуры» и в своем обширном исследовании лишь две странички уделяет фотографии, чтобы напомнить некоторые элементарные и общеизвестные истины. Более интересны его рассуждения о психологической реакции зрителя на некоторые визуальные средства массовой информации.

Маршалл Маклюэн, на концепциях которого мы остановимся и который благодаря своим положениям о парадоксах считается одним из лучших специалистов по «массовой культуре», посвящает короткую главу и фотографии в объемистом труде «Разберем средства массовой информации»¹. Хорошо, что Маклюэн занимается фотографией, не хорошо, что он занимается ею между прочим, как занимается и множеством других

¹ Mc Luhan M. Pour comprendre les média. Paris, 1964.

вещей, едва затрагивая их в своем исследовании. Вообще главным недостатком этого автора является его слишком широкое понимание термина «средства массовой информации». Опираясь на свой неоднократно сформулированный взгляд, что средства массовой информации являются своеобразным «продолжением человеческих чувств», автор включает в понятие средств массовой информации числа, одежду, жилище, деньги, часы, велосипеды, автомобили, игры, оружие и так далее. Если встать на позицию Маклюэна, следовало бы отметить, что он пропустил, исключительно по недосмотру, такие средства массовой информации, как кафе, спиртные напитки, публичные дома.

Довольно произвольно и слабо аргументированы и представления автора о «горячих» и «холодных» средствах массовой информации. «Горячими» считаются те, «которые являются продолжением только одного чувства», но обладают «высокой разграничительной способностью» и предполагают «большое количество данных». «Холодные», наоборот, несут мало информации. К «горячим» средствам массовой информации Маклюэн относит радио, кино, фотографию и прочее, к «холодным» — слово, телефон, телевидение. Как видите, эта градация не только спорна, но и довольно непоследовательна, потому что если телефон является «продолжением» только одного чувства, то это едва ли можно сказать о телевидении. И наоборот, если кино — продолжение двух чувств, то это едва ли можно сказать о фотографии. Так же необоснованна и количественная оценка информации: он считает, что телевидение дает меньшую информацию, чем фотография.

Более интересно положение Маклюэна о том, что «горячие» средства массовой информации оставляют публике намного меньше пустых мест для заполнения или дополнения. Поэтому «„горячие“ средства массовой информации ослабляют процесс участия или завершения, а „холодные“, наоборот, способствуют ему». Но плодотворное развитие этой темы предполагает верную исходную позицию, которая в данном случае отсутствует, а также диалектический подход, который Маклюэну чужд. Именно поэтому в не лишенном любопытных наблюдений и мыслей исследовании вопрос о том, как работают различные средства массовой информации,

то есть вопрос об их технической специфике, как правило, рассматривается обособленно от вопроса, что они говорят, то есть от идеологической проблематики.

И наконец, что касается темы изображения и фотографии, Маклюэн удовлетворяется самыми беглыми замечаниями, поверхностными или просто легкомысленными импровизациями. Так, он сравнивает привычку носить фотоаппарат с бытовавшей некогда привычкой носить монокль, из чего делает вывод, что «и монокль и фотоаппарат ведут к тому, что люди превращаются в предметы»...

Некоторые проблемы фотографии разработаны значительно серьезнее и конкретнее в таких трудах, как «Среднее искусство, опыт по социальному применению фотографии» П. Бурдые, «Язык изображения» и «Изображение в современном обществе» Анн-Мари Тибо-Лолан. Бурдые пытается доказать, что «фотографическая деятельность — это нечто среднее между застывшей в своей академичности объективностью и гипотетически невыразимой субъективностью, где социальное и психологическое начала взаимно определяют друг друга. Так фотография становится благоприятным фактором, способным уловить действие диалектики, через которую поведение обретает смысл, становясь передаваемым, и становится передаваемым, обретая коллективный смысл». Так, независимо от спорности ряда выводов, автор пытается раскрыть сложную связь между субъективным взглядом и общественными взглядами и интересами, находящими выражение в сфере фотографии.

Анн-Мари Тибо-Лолан ставит перед собой серьезную задачу — вскрыть глубокие экономические интересы, обуславливающие характер колоссальной современной визуальной продукции, всевозможных изображений в печати, рекламе, комиксе, телевидении и кино. Автор справедливо подчеркивает, что «было бы несерьезно ограничиться анализом визуальной информации и психологии зрителя, тогда как экономическая база довольно четко определяет и форму образов, и их содержание, и средства распространения»¹.

¹ Thibault-Laulan A.-M. L'image dans la société contemporaine. Paris, 1971, p. 4.

В монографии Тибо-Лолан представлены и обработаны очень интересные фактические данные о капиталовложениях, организации и социальном потреблении визуальной продукции. К сожалению, попытки применения диалектического метода здесь неудачно сочетаются с элементами буржуазного объективизма, что снижает научную ценность выводов. В отличие от других исследователей, специалистов не столько по социологии, сколько по социальному лицемерию, автор не пытается скрывать политические побуждения, вдохновляющие производство изображений, даже когда они представлены как «аполитичные» и невинно «развлекательные». Если воздействие на публику хорошо организовано и предусмотрено в социалистических странах, то, как известно, и западные государственные деятели занимаются этой проблемой. Мы не имеем ничего против этого комплимента, так как никогда не отрицали, что оцениваем культурную продукцию, в том числе и визуальную, как средство идеологического воспитания. Беда в том, что, касаясь политического смысла изображения, автор рассматривает всегда в одинаковой плоскости и практику социализма, и практику капитализма по той простой причине, что не видит или не желает видеть именно принципиального различия в *смысле* коммунистических и буржуазных форм визуальной информации.

Проблемы, связанные со спецификой фотографического изображения, автор рассматривает довольно отрывочно, демонстрируя свою полуосведомленность; это характерно для претенциозных дилетантов и довольно часто проявляется в буржуазных исследованиях по вопросу о «массовой культуре». Наивна, например, формула Тибо-Лолан, сводящая изображения к трем основным типам: 1) изображения, представляющие собой «вымысел, творчество», созданные авторами, для которых не имеет значения «средство общения или диалог»; 2) изображения, «стремящиеся воспроизвести реальность... как можно точнее»; 3) изображения, в которых все подчинено одной цели — быть средством общения: «Образ адресуется тому, кто на него смотрит, и уже не является холодным свидетельством реальности, как не является и субъективным видением артиста», а стремится «установить контакт, очаровать, убедить».

Оспаривать подобные взгляды — значит говорить об

Элементарных истинах на довольно низком уровне. Известно, что человечество никогда не создавало изображения ради самого процесса создания и что нет «чистой выразительности», не связанной с такими вопросами, как: кто изображает, что изображает, с какой целью и для кого. Известно, что нет авторов, для которых не имело бы значения — «общение или диалог». Известно также, что стремление к точному изображению, или «вкус к сходству», не проявилось «в истории довольно поздно», а именно в XVIII веке, как утверждает Тибо-Лолан. Автор явно забыла множество исторических фактов, например «примитивный натурализм» раннего Ренессанса, для которого характерна передача самых мелких, едва видимых глазу деталей. Тибо-Лолан не помнит, что даже самые древние изображения, оставшиеся от человеческой предыстории — «фрески» в пещерах Ласко, Фон-дю-Гома, Альтамира и так далее, — поражают точностью изображения, притом не поверхностной точностью, а умением уловить и передать характерное в силуэте и позе животного. Подобные факты не являются незначительными. Они имеют принципиальное значение и свидетельствуют о том, что само зарождение изображения — результат стремления как можно точнее передать элементы реальной действительности.

И наконец, известно, что стремление фотографа «установить контакт» и «убедить» относится не только к определенному направлению в фотографии, а присуще всей визуальной продукции, от документального снимка сквозь миражи торговой рекламы до «абстрактных» фотообразов авангардистов. Что касается классификации изображений, предлагаемой автором, это всего лишь несерьезная любительская импровизация. Так же несерьезна и характеристика, которую Тибо-Лолан дает современным фотографическим и газетным изображениям, отмечая в них три основные особенности:

1. «Плохой вкус или отсутствие вкуса, то есть, если смотреть глубже, отсутствие иерархии, норм, запретов».

2. «Кульť амальгамы — смешение жанров, регистров, тонов». В этом отношении автор придерживается позиции Абраама Моля, который считает «массовую культуру» «культурой-мозаикой», где основа «состоит из агрегата, собранного из не связанных между собой инфор-

маций, в отличие от культуры классической эпохи, созданной на базе более глубоких знаний, элементы которых тесно связаны друг с другом».

3. «Характерной особенностью изображения в современном мире является то, что оно свободно, анархично и необузданно».

Произвольность характеристик и обобщений в этом случае столь очевидна, что мы ограничимся лишь несколькими основными замечаниями. Прежде всего, неизвестно, что подразумевает Тибо-Лолан под «плохим вкусом», неизвестны и ее критерии относительно «иерархии, норм, запретов». Говоря о преобладающей части «печатных изображений» в буржуазном мире, следует подчеркнуть, что плохой вкус вовсе не является результатом отсутствия иерархии, норм, он прочно связан с иерархией и нормами капитализма. Далее, понятие «мозаики» и «амальгамы» относится, скорее, не к изображению, а к самим средствам массовой информации — газетам, радио, телевидению, объединяющим в один поток информации самые разнообразные жанровые элементы. Здесь автор, очевидно, допускает грубую логическую ошибку, потому что отдельные изображения сами по себе не являются ни «мозаикой», ни «амальгамой», они включаются в «мозаику», только когда используются данной газетой. Другими словами, то, что нам преподносится в качестве существенной особенности, в действительности является только особенностью монтажа или приложения. И наконец, относительно третьего пункта: если можно согласиться, что изображения в западной печати и в самом деле отчасти являются «необузданными» в прямом смысле слова, то нельзя признать, что они «свободны» или даже «анархичны». Подобное утверждение, в сущности, противоречит и оценкам самого автора, поскольку в изложении указывается, что визуальная продукция заботливо запрограммирована и регулируется экономическими или политическими целями.

Но Тибо-Лолан, видимо, несвойственно сопоставлять то, что она пишет, с тем, что ею уже написано, потому что исследование изобилует противоречиями. С интервалом всего в несколько страниц она с одинаковой категоричностью отстаивает две несовместимые точки зрения — вероятно, чтобы дать читателю возможность

Избрать из них ту, которая ему больше нравится. Так, например, обстоятельно и подробно описав чудовищное распространение изображения в современном мире, подчеркнув, что подобного явления еще не знала история человечества, Тибо-Лолан в одной из следующих глав вдруг выступает против термина «цивилизация изображения» и пытается доказать, что, в сущности, «изображение было всегда тесно связано с цивилизацией» и в этом отношении наша эпоха ничем не отличается от предыдущих. Похоже, Тибо-Лолан не понимает, что существует не только разница в подробностях, но и принципиальное отличие прежнего быта, когда люди могли видеть изображения только в церквях во время воскресной службы, от сегодняшнего быта, когда люди ежедневно и со всех сторон оказываются обстрелянными всевозможными изображениями посредством печати, кино, телевидения, уличной рекламы.

Так же непоследовательно автор восстает против термина «потребительское общество», равно как и против бытующего мнения, что новые способы использования изображения в западном мире являются характерной чертой этого потребительского общества. Но уже через страницу мы узнаем, что изображение в нашу эпоху подчинено законам машины, оно индустриализовано, ничто не отличает его в известном смысле от какой бы то ни было продукции; афиши, фильмы, передачи превратились в товар для потребления, торговля использует [изображение], чтобы приспособить производство к возможностям сбыта, к требованиям высокой рентабельности, и прочее и прочее. Автор противоречит себе и тогда, когда, с одной стороны, говорит о социальных и политических мотивах при создании изображения, а с другой — рассматривает его как нечто существующее само по себе и само для себя и утверждает, что «изображение и общество находятся в постоянном взаимодействии», словно это два отдельных феномена, влияющие друг на друга.

Более серьезный анализ фотографического образа делает Эдгар Морен в монографии «Кино или воображаемый человек» (глава «Очарование изображения»)¹. Но, отдавая должное профессиональному уровню и ин-

¹ Morin E. Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Paris, 1965.

тересным находкам исследователя, надо отметить, что Морен обходит ряд существенных сторон жанра. Автор рассматривает изображение не только с психологической точки зрения, но и под углом зрения субъективного зрителя, видит в изображении «двойника» человека, его внутренний мир, воображение: «Двойник и образ надо воспринимать как два полюса одной и той же реальности. Образ обладает магическим качеством двойника, но интериоризованно, субъективно. Двойник обладает психической аффективной силой образа, но отчужденной и магической» (курсив Морена). И хотя Морен говорит о «двух полюсах одной и той же реальности», он, как выясняется, не находит между этими двумя полюсами места для действительной реальности, которой нельзя пренебрегать безнаказанно при характеристике изображения, тем более такого изображения, как фотографическое, где объективный мир «сам себя рисует» на светочувствительном слое негатива.

Указанные замечания не следует истолковывать как преамбулу к сенсационному заявлению, смысл которого в том, что мы своим исследованием решили заполнить пустоту, допущенную многими другими авторами. Вопросы специфики и функций изображения, а также особенности некоторых видов изображения очень сложны и многосторонни, чтобы их решить исчерпывающе и сразу. Даже такое искусство изображения, как живопись, опирающееся на многовековые традиции и детальные исследования в тысячах исторических и теоретических трудов, все еще имеет свои недостаточно разработанные специфичные проблемы. И все же теории отдельных видов изобразительных искусств в основном давно исчерпаны. А фотография, рожденная более века тому назад, превратилась в жизненную необходимость в современном мире, она ежедневно наводняет планету миллионами и миллиардами новых изображений, но все еще недостаточно исследована ее жанровая специфика.

Этот пробел немаловажен. Речь идет о системе своеобразных методов выражения и воздействия, затрагивающей не только область фотографии, но и такие исключительно важные в современной жизни средства массовой информации, как кино и телевидение. Поэтому, не задаваясь целью исчерпывающе развить эту тему, мы считаем необходимым набросать хотя бы в самых

общих чертах ее основные моменты, а также сделать некоторые существенные замечания, касающиеся своеобразия этой сравнительно новой области.



С тех пор как человек стал человеком, в нем живет потребность к изображению.

Еще в начальной стадии развития — каким мы знаем его по пещерным рисункам далекого палеолита — изображение отражало именно эту потребность, а не являлось продуктом некой игры. Великолепные по своему лаконизму и экспрессии «фрески» Альтамира создавались в суровую эру, когда человек-охотник был поглощен борьбой не на жизнь, а на смерть с суровой природой, когда он не мог играть в «искусство ради искусства». Эти «фрески» создавались для магического воздействия на неумолимые законы природы, которые примитивный человек по своему невежеству считал подвластными заклинаниям.

Так изображение еще во мраке предыстории стало не только средством документирования непрестанно уходящей действительности, не только способом выражения объективного представления человека о ней, но и оружием воздействия на действительность.

На протяжении десятков веков, до эпохи раннего Ренессанса, изображение было чем-то очень дорогим, если рассматривать его как производство, и чем-то очень ограниченным, если говорить о его воздействии. Потому что каждое изображение было вещью уникальной, его создание предполагало и наличие таланта, и вклад большого труда, даже когда дело касалось образов-реplik или образов-копий. Поэтому произведения живописи и скульптуры предназначались главным образом для общественных мест или домов властителей.

Изобретение гравюры и развитие печатного дела сделали изображение значительно более доступным и потому значительно более действенным. Выдолбленный на медной пластине или доске, а позднее просто нанесенный углем на литографский камень, рисунок перестал быть неповторимым оригиналом, он превратился в многотиражный продукт. Производство изображения

становилось все более дешевым, а время, необходимое на его размножение, — все более коротким; дело дошло до того, что периодические издания прошлого века поставили перед собой смелую задачу — быстро и точно отражать актуальные события через... резьбу по дереву.

Путь от древнего уникального рисунка до многотиражной гравюры занял тысячелетия. Расстояние от печатных изданий Гутенберга до дешевых, иллюстрированных при помощи резьбы по дереву газет растянулось на пять веков. И вдруг — всего в рамках нескольких десятилетий — произошло чудо: миллионы изображений в миллионах экземпляров заполнили мир. Они не приблизительны, как отражение, а точны, они не результат долгой работы, а детище мгновения, не собственность небольшого числа коллекционеров, а достояние каждого человека; при этом каждый человек может не только созерцать их, но и создавать. В тысячелетней истории изображения произошла неизмеримая по своему объему и значению революция. Изображение переходит в сферу фотографии.

Открытие фотографии как принципа позволило мгновенно фиксировать видимую реальность, а кроме того, стало возможным предельно точно и неограниченно размножать каждый оригинал посредством фотомеханических способов репродуцирования. Средство отражения, фотография быстро переросла и в средство распространения. Именно поэтому, встреченная, как и большинство великих открытий прошлого, с недоверием и насмешкой, она быстро сумела сделать саморекламу, завоевать прочное место во всех областях человеческой деятельности, чтобы превратиться в необходимый элемент цивилизации и современного быта.

Уже первые ателье фотографов-портретистов буквально осаждались клиентами, снedaемыми желанием получить снимок с собственным изображением. «Нечистый свет бросился к фотоателье, как некий Нарцисс!» — презрительно изрек эстет-аристократ Бодлер, который, впрочем, тоже не устоял перед модным искушением и позировал перед фотографом Каржа. Но стремление человека запечатлеть себя для самосозерцания и самопознания, стремление обессмертить свой образ, завещать его потомству является вполне естественным. И вот редкое и дорогое удовольствие иметь

собственный портрет — до этого момента доступное только самым богатым — вдруг становится достоянием обыкновенных людей. Члены семей снимаются по отдельности и вместе, чтобы украсить своими изображениями домашний интерьер. События личного характера — крещение, помолвка, свадьба, начало службы в армии — документируются с подобающей торжественностью, чтобы занять место в семейном альбоме. Эта неведомая доселе демократизация изображения не только вошла в быт обыкновенных людей, но и отразила их быт.

Созданная как способ фиксирования переходной видимости, фотография скоро превратилась в метод научного исследования, в пособие для массового обучения, в инструмент идеологического воздействия. Сфера ее применения необозрима: историческая документация, информация, реклама, мода, культурная жизнь, спорт, путешествия, политическая пропаганда, научные открытия, эпизоды общественной и личной жизни сегодня почти немыслимы без участия фотообъектива, который наблюдает, фиксирует, запоминает. Продукция фотографии достигла фантастических размеров. Это буквально миллиарды изображений, производимых ежегодно, разбросанных по газетам и журналам, по бюллетеням и научным монографиям, по стенам, витринам и упаковкам, собранных в архивах, документациях и семейных альбомах, распространяемых печатью и телевидением, превратившихся в насущный визуальный хлеб для всего человечества во всех, даже самых отдаленных уголках планеты. Едва ли Дагер, Тальбот или Ньепс даже в самых смелых своих мечтах могли предвидеть колоссальный размах своего изобретения, превращение фотографии в эпохальный триумф изображения.

Не всякая техническая продукция является творчеством в истинном смысле слова, как и не каждое творчество является непременно искусством. Сама история фотографии — убедительная иллюстрация этой истины. Некоторые люди, опьяненные первыми успехами новой техники, утверждали, что фотография ликвидирует другие изобразительные искусства, но время опровергло их прогнозы, как опровергло оно и высокомерные заявления скептиков, утверждавших, что фотография никогда не превратится в искусство. Конечно, фотография может

не быть произведением искусства, но может и стать им — точно так же, как и живописная композиция. Все зависит от того, кто создает снимок и как создает его. Краткая по времени, но неимоверно напряженная по темпам, эволюция фотографии представляет собой эволюцию не просто техники, но и искусства.

Некогда фотографы-пионеры в своем стремлении конкурировать с живописью, в сущности, имитировали ее. Они создавали свои исторические, сентиментально-галантные и бытовые композиции при помощи рисованных фонов, театральных декораций и моделей, мимики и жесты которых были результатом тиранической режиссуры. Сегодня эти произведения — вопреки замыслам их создателей — кажутся нам неподражаемо комичными. Время пощадило их ценой метаморфозы: они перешли из области возвышенного в категорию смешного. Все же и это редкая удача, так как миллионы других снимков не смогли уцелеть даже такой ценой.

Логическая и эстетическая ошибка некоторых фотографов-пионеров заключается в том, что они стремились соперничать с другим искусством, подражая ему, вместо того чтобы добиваться победы путем развития собственных средств, не свойственных никакому другому искусству. Чем больше фотография отличается от живописи, тем больше у нее шансов стать не только точным снимком, но и истинным произведением искусства. К несчастью, эту ошибку допускали не только пионеры жанра. Ее допускают и многие современные фотографы. Бесчисленные черно-белые или цветные снимки, располагающие одним, точно определенным и ограниченным числом эффектов соляризации, навязчивая контрастность или зернистость изображения — все это делает фотографии похожими на банальные гравюры, которые с большим успехом и меньшими усилиями может изготовить самый посредственный художник. Бесспорно, каждый фотограф имеет право использовать все технические средства, которыми он овладел. Но бесспорно и то, что наиболее бесплодным оказывается результат, рассчитанный на эффектность, особенно если она вольно или невольно заимствована у другого искусства. Подобные попытки — независимо от добрых намерений — свидетельствуют не о творческом новаторстве, а о заботливо скрываемом комплексе неполноценности. Этот

комплекс довольно распространен именно среди фотографов-художников, и не случайно: даже после десятилетий самых крупных достижений фотографии, как ни парадоксально это выглядит, ее продолжают отрицать как искусство многие «авторитеты» эстетической мысли. Достаточно вспомнить, что и сегодня кое-где еще принято проводить черту между художественным и нехудожественным образом, сравнивая живописное произведение с фотографическим снимком. Подобным авторам, вероятно, не приходит в голову, что произведение живописи может быть на все сто процентов антихудожественным как образ, а фотография может излучать эстетическую красоту.

Излишне говорить, что творец-фотограф, как и творец-художник, явление относительно редкое. В области, которой мы занимаемся, оно встречается еще реже, поскольку претендентов на этот титул здесь неизмеримо больше, чем в любом другом искусстве. Миллионы и миллионы людей сегодня щелкают фотоаппаратами, и среди них миллионы воображают себя новаторами фотоискусства. Любитель, достигший известных технических успехов, часто убежден, что может соперничать с любым профессионалом, а профессионал нередко считает, что разница между документальной и художественной фотографией является просто разницей между двумя жанрами. Но если рассматривать фотографию как искусство, то она не профессия, а призвание. Поэтому талантливый любитель порой в состоянии затмить тривиального специалиста. Поэтому и одаренный «документалист» нередко превосходит амбициозного фотографа-«художника». Не случайно некоторые из самых волнующих — как искусство — фотокадров созданы именно документалистами. Ведь основой мастерства фотографа является умение уловить человечески интересное и неповторимо характерное в сгущенной экспрессивности отдельного переживания или отдельной ситуации, которые, попав в поле нашего зрения, исчезают в следующее мгновение. Именно поэтому яркая документальность мимолетного жизненного эпизода, зафиксированная под соответствующим углом зрения, часто дает больший художественный результат, чем фотоманипуляции возле какого-нибудь запотевшего или подернутого инеем окна с целью передать некий томно-зага-

дочный взгляд. Это вовсе не означает, что фотограф не должен стремиться к поэзии и искать ее, может быть, в запотевшем или покрытом инеем окне. Тут весь вопрос в эстетической мере и эстетическом отношении, в стремлении к собственной находке и в ценности этой находки с точки зрения содержания.

На Западе создаются целые альбомы, посвященные игре света на водной глади, или причудливо изогнутым стволам деревьев, или фактуре различных поверхностей. Эти во многих случаях интересные реализации тем не менее начинают утомлять и раздражать, когда их количество становится слишком большим. В подобных вещах, естественно, важную роль играет человеческий взгляд и человеческое отношение. К сожалению, это нередко взгляд и отношение, раскрывающие главным образом технический педантизм, эстетическую мелочность, самолюбование и опьянение ничтожным открытием. И знаменательно, что именно подобные эксперименты ведут к новому соперничеству между фотоискусством и живописью, в данном случае между абстрактной живописью и «неизобразительной» фотографией.

Фотография рождена стремлением отразить по возможности объективно, верно и точно окружающий нас видимый мир. Своим развитием и успехами она обязана тому же стремлению: достичь предельно безукоризненной оптики, более богатого деталями изображения, более точного образа. Все это настолько общеизвестно, что для нас доброкачественный снимок превратился в образец точности и фотография стала синонимом объективного документа, синонимом истины.

Так, мы нередко забываем, что использование этой техники связано не только со стремлением к максимальной правдивости, но и со стремлением к обманчивому правдоподобию, не только со стремлением документировать истину, но и выдать за истину ложь. Путем использования объективов с различными свойствами фотограф может крупным планом показать нам то, что на самом деле находится весьма далеко, и, наоборот, отдалить то, что находится совсем близко, представить какой-нибудь интерьер при желании очень обширным или совсем тесным, создать у нас самые различные и даже противоречивые впечатления об одном и том же лице в зависимости от угла зрения, освещения и чув-

ствительности объектива, «исправляя» природные дефекты этого лица и произвольно деформируя его, как в ярмарочных кривых зеркалах. Разнообразные приемы ретуширования, копирования и проявления снимков еще больше увеличивают возможности переименования реальной видимости. Но и это не все, потому что самые страшные методы фальсификации — не в лаборатории, а в голове фотографа. В зависимости от того, на каком моменте данного события он остановится, на чем сосредоточит наше внимание и что оставит за кадром, фотограф может менять наше представление о данном событии с такой же легкостью, с какой это делает и вульгарный фальсификатор, при помощи ножниц и клея создающий мнимую фотографию из монтажа нескольких истинных снимков.

Известно, что кинозвезды в жизни часто не обладают той ослепительной красотой, какой блещут на экране и которая является результатом дружных усилий ряда специалистов, начиная с человека, который создает «тип» артистки, и кончая кинооператором. Свое веское слово говорят тут, конечно, парикмахер и гример. Известно, что фоторепортер может, например, придать надменное выражение данному лицу, сняв его снизу, или сделать его деформированным и неприятным при помощи широкоугольного объектива. Известно, что экзотические места, роскошные курорты, комфортабельные интерьеры, модная одежда, лакомства, напитки, изображениями которых украшены очерки и рекламные страницы иллюстрированных журналов, в действительности совсем не так привлекательны, как на цветных снимках, созданных виртуозами фотографии и печати.

Приходится помнить об этом, потому что для правильной оценки фотографии как реальности и возможности необходимо учитывать двойственный характер фототехники, являющейся одинаково сильным оружием и познания действительности, и ее фальсификации. Буржуазные исследователи не только поверхностно и непоследовательно рассматривают специфику фотообраза, но почти всегда относятся к нему с предубеждением, опорочивающим любое исследование. Именно поэтому они либо демонстрируют полное восхищение фотографией, как, например, Альбер Плеси в своей «Грам-

матике изображения», либо склоняются к недоверию и отрицанию, подобно Маклюэну и Бурстину.

Чтобы раскрыть более конкретно двойкие возможности фотоотражения, необходимо наметить его основные отличительные черты.

«Изложение по искусству фотогеничного рисунка, способу, через который предметы в природе могут рисовать себя сами, без помощи кисти художника». Это название научного сообщения, сделанного Тальботом в 1839 году Королевскому обществу. И уже в самом названии мы открываем первую, возможно, самую характерную, во всяком случае, самую яркую черту фотообраза — его *подлинность*. Зритель, видящий перед собой какое-нибудь, пусть самое совершенное по педантичности исполнения изображение человека, не может быть уверен, сделано оно с существующей модели или это создание воображения художника. Фотография, наоборот, сама подсказывает вывод: «Раз снято, значит, существует». В живописи мы говорим о реалистических или антиреалистических тенденциях. В фотографии подобные соображения нам кажутся неуместными, потому что мы убеждены: она механическим способом фиксирует саму реальность, или, как сказал Тальбот, «предметы сами себя нарисовали».

Подлинность — самое большое преимущество фотоизображения. Когда она действительно существует, она открывает широкие возможности для изучения жизни. Но когда она мнима, она очень опасное оружие в руках фальсификатора. Потому что это первое, самое главное и как будто бы неоспоримое качество фотоизображения может оказаться как реальным, так и мнимым. Тот факт, что лица, предметы, обстановка, изображенные на снимке, явно «сняты», а не выдуманы, еще не исчерпывает вопроса о подлинности. «Эти лица и в самом деле те, за которые они себя выдают?», «Это естественное расположение предметов или их специально расположили так ради снимка?», «Это и в самом деле то место, о котором говорится в тексте?» — достаточно задать несколько вопросов подобного рода, и станет ясно, что неоспоримая на первый взгляд подлинность, в сущности, не подлежит проверке и доказательству. Но поскольку зритель не всегда задается такими вопросами и редко в состоянии сам произвести провер-

ку, нет ничего удивительного в том, что сайгонского инквизитора ему могут представить как солдата армии вьетнамских патриотов, а зверства американцев приписать вьетнамцам посредством сенсационной и «совершенно подлинной» фотографии.

Другим существенным качеством фотографического изображения является *точность* в отражении реальности. И чем яснее и богаче деталями снимок, тем точнее кажется он тем, кто его рассматривает. Принято говорить о полном соответствии, *тождественности* фотообраза и оригинала, но при этом нередко внешнюю адекватность принимают за правдивость.

Каждый человек по личному опыту знает, что снимок не всегда точен. Нередко, глядя на фотографию близкого человека или свою собственную, мы говорим: «Это не он», «Это не я». Подобное суждение может, разумеется, свидетельствовать о том, что наше субъективное представление не соответствует фотоизображению, и вовсе не означает, что фотоизображение непременно не точно. Но когда наше мнение разделяют и окружающие, ясно, что ошибку следует искать не в субъективном представлении, а в «объективном» образе на снимке.

Мы уже говорили о том, что использование различных углов зрения, различных объективов и различного освещения позволяет без больших усилий получить деформированное, то есть неточное, изображение. Но неточность далеко не всегда возникает в итоге сознательного переименования. Во многих случаях она — результат случайности, встречающейся довольно часто и в любительской, и в профессиональной фотографии. Если снять лицо какого-то человека в непривычном для него положении или с нехарактерным для него выражением, то снимок, не будучи неточным в буквальном смысле слова, окажется неточным как фиксация характера. Именно по поводу такой случайности Достоевский заметил, что на фотографии, возможно, Наполеон выглядел бы глупым, а Бисмарк — нежным.

Часто мы сталкиваемся с очень распространенным убеждением, что точность равнозначна правдивости, а отклонение от точности — отклонение от правды. Не вдаваясь в подробности этого сложного вопроса, отметим, что в фотографии, как и при всякой фиксации ви-

димого, вышеназванные понятия не могут восприниматься как тождественные, поскольку точное отражение видимого, то есть внешнего, не является непременно точным раскрытием сущности, то есть правдивым отражением характерного. Следовательно, вполне вероятно, что данный снимок вопреки внешней точности не будет правдивым, как вероятно и то, что не очень точная и порой лишенная многих деталей фотография окажется по существу правдивой.

Красноречивым примером в этом отношении являются работы Альфреда Эйзенстеда, известного американского фотографа, среди которых, между прочим, и тысячи репортажных и портретных снимков самых видных представителей западного мира — политиков, ученых, художников, киноартистов и так далее. Сделанные солидным профессионалом, эти снимки, конечно, далеки от того, чтобы представить нам Черчилля глупым, а генерала Макартура — нежным и так далее, и тем не менее многие из них, будучи точными, в то же время не являются правдивыми. В данном случае речь идет не о неудачах, а о преднамеренности. Фотографируя официальных лиц, Эйзенстед стремился к репрезентативности, и получались парадно-внушительные, но поверхностные образы. Вопрос о том, что к этому побуждало художника — собственные предрассудки или стремление удовлетворить требованиям буржуазной публики, — не имеет значения. Важно другое: эти респектабельно «точные» в техническом отношении образы, как правило, очень далеки от правдивости. И наоборот, в тех случаях, когда оценка фотографа действительно соответствовала значительности модели и когда фотограф имел желание и возможность найти более индивидуальный подход, снимки отражали не только внешность, но и состояние, характер объекта (Альберта Эйнштейна, Бернарда Шоу, Синклера Льюиса и других).

Третьей характерной чертой фотоизображения, которая тоже может быть как реальной, так и мнимой, является *объективность*. Поскольку принято считать, что «предметы сами себя рисуют» на светочувствительном слое негатива, что глаз объектива фиксирует их, а роль фотографа сводится к умению пользоваться аппаратурой, постольку и объективность снимка считается

несомненной. Оценивая произведение изобразительного искусства — живописи, графики, скульптуры, — мы отлично понимаем, что даже самая большая точность не исключает, а неизбежно предполагает известное субъективное отношение, потому что это точность индивидуального глаза, индивидуальной, а следовательно, субъективной оценки. Когда речь идет о снимке, мы склонны считать, что здесь не может быть субъективности, так как действительность «увидена» механическим глазом, беспристрастным и безучастным, как любой механизм.

Эта точка зрения может быть правильной, но только в известных случаях и в известных границах. Когда воспроизводятся космические снимки спутника, у нас нет никаких оснований сомневаться в их объективности — по той простой причине, что аппаратуру приводит в движение электронное устройство. Когда ученый делает свои научные фотографии, положение аналогично, потому что, хотя в этом случае за камерой и стоит человек, его единственной целью является объективное познание. Но когда аппарат нацелен на вещи и явления, способные вызвать эмоциональную реакцию, чувство симпатии или антипатии, индивидуальную оценку, объективность фотообраза перестает быть неоспоримой.

Мы уже говорили, что за механическим глазом объектива следит живой человеческий глаз и, следовательно, объектив в конечном счете всего лишь продолжение, придаток человеческого глаза. Разумеется, возможно и обратное: человек может быть придатком фотоаппарата — речь идет о ремесленниках, делающих фотографии на паспорт и озабоченных только соблюдением стандартных требований. Но подобного рода механическая деятельность слишком далека от занимающей нас проблемы.

Если подходить к вопросу не философски, а обыденно, объективными образами мы считаем те, которые видим собственными глазами, так как они — результат прямого контакта органов нашего зрения с реальностью. А образы, возникающие у нас как представления, как визуальные воспоминания, как видения в воображении, мы считаем субъективными, потому что они не прямое отражение, а отражение, переработанное нашим сознанием. Именно в этом смысле для нас фотография явля-

ется образом первого типа. Но во многих случаях даже с этой точки зрения снимок отнюдь не является образом первого типа, это образ второго типа, представленный в форме первого. Примером может служить уже упомянутая практика создавать аллегорические, исторические и совершенно фантастические фотокомпозиции посредством введения гримированных моделей, расположенных в соответствующих позах и группах режиссером-фотографом. Примером могут быть и кинокадры, которые тоже зачастую представляют собой вымышленные, фантастические, то есть субъективные, образы, но предварительно им придана некая объективизация с помощью актеров и декораций, после чего они засняты как реальность. В качестве примера можно назвать и некоторые «документальные» снимки, которые фотографии представляют нам как «кусочки» жизни, хотя эти «кусочки», в сущности, преднамеренно сфабрикованы. Одно из самых известных произведений французского фотографа Робера Дуано называется «Любовь в прицепе»: велосипедист-разносчик целует свою любимую, сидящую в ящике прицепа. Снимок на первый взгляд выглядит очень эффектно, но затем начинает ощущаться фальшь, зрителю становится ясно, что сценка выдумана фотографом, то есть что жизненный «документ» является псевдодокументом¹.

Если сопоставить это изображение с другим известным снимком на ту же тему — «Днем победы» Эйзенштеда, можно увидеть тотчас же разницу именно с точки зрения объективности. Снимок Эйзенштеда не так интересен как находка, зато намного убедительней. Моряк обнял посередине улицы свою девушку и целует ее. В естественности позы и отрешенности этой пары, в легких улыбках прохожих, в веселом оживлении улицы, даже в легком движении девушки, из-за которого ее рука вышла неясно, — в каждой детали изображения чувствуется естественность, свидетельствующая об объективности документа, и вместе с тем ощущается праздничное оживление большого дня².

В сущности, субъективность фотографа начинается с пристрастия, выразившегося уже в выборе сюжета, в

¹ Doisneau R. Instantanés de Paris. Paris, 1955, снимок № 84.

² Eisenstaedt A. Witness to our Time. N. Y., 1966, p. 117.

степени важности включенных в кадр элементов, в подборе технических средств, при помощи которых они будут отражены. Другими словами, фотограф может быть субъективным и объективным, как и всякий художник. Нельзя назвать «нелояльными» по отношению к зрителю подготовку и продуманность моделей и обстановки не только потому, что в ряде случаев их трудно установить, но и потому, что они зачастую и необходимы. Но раз фотограф пользуется правами художника, он должен иметь и его обязанности, включая и обязанность быть объективным по существу. Эта обязанность приобретает особую важность в фотоискусстве благодаря широким возможностям для спекуляции кажущейся объективностью снимаемого документа.

Не стоит делать оговорки, что объективность для нас не означает объективизации. Способность фотографии не только создавать контакт между нами и изображенным, но и раскрывать нам идейно-эмоциональное *отношение* человека, который не фигурирует в произведении, но который как бы незримо присутствует в нем, является другой особенностью этой деятельности, — особенностью, которая превращает ее из техники в искусство.

Существуют, разумеется, мнения, порицающие проявление подобного «присутствия», каким бы ненавязчивым оно ни было. Ничего удивительного. Если даже в литературе, в живописи концепции натуралистического объективизма долгое время пользовались популярностью, логично предположить, что они проявятся еще более властно в такой области, как фотография, считающейся подлинным, адекватным и объективным отражением реальности.

Что и говорить, в ряде жанров этого искусства самоутверждение субъекта-творца затмевает и ослабляет воздействие зафиксированного объекта. Чем меньше чувствует зритель между собой и изображенной действительностью «присутствие» фотографа, тем более непосредственным будет воздействие снимка. Но вопрос о форме и степени проявления авторского отношения не может толковаться как мотив о *безучастии*.

Иногда считают, что жизненный материал достаточно убедителен, он «говорит» сам за себя, следовательно, фотограф должен молчать. Замечание было бы справед-

ливым, если бы не одна существенная деталь, что именно фотограф подбирает соответствующий жизненный материал и уже этим своим подбором он «говорит». Разумеется, реальность обладает огромной силой и вполне может увлечь фотографа, если он не является беспардонным фальсификатором, в сторону от его первоначального намерения. В 1956 году в западной печати вышла серия снимков, показывающих, как буддийские священники в Сайгоне обливают себя бензином и поджигают в знак протеста против войны¹. Буржуазные репортеры засняли страшные сцены ради обычной для «желтой прессы» сенсации. Но в данном случае материал оказался сильнее и красноречивее бульварной сенсации и перерос в зловещую разоблачительную драму...

Мы знаем, что подобное превосходство жизненного материала над неправильной позицией автора находит подтверждение во всех областях искусства, но это не может служить основанием для упования на стихию, для вверения судьбы произведения воле случая. Поэтому мы считаем, что снимок как объективное свидетельство имеет самую большую ценность тогда, когда пристрастие и тенденциозность фотографа сочетаются со стремлением раскрыть правду жизни.

В снимке американского фотографа Джеральда Шатцберга «Париж», имеющем форму высокого прямоугольника, привлекает взгляд прежде всего верхняя, сильно освещенная часть, где на фоне белой занавески выведено название фирмы «Кристиан Диор». Затем взгляд опускается ниже, к самой витрине, где среди скульптурной декорации в стиле рококо, с обнаженными телами, цветами и амурами, расположены товары прославленного Дома моделей. И далее — еще ниже, к темному силуэту женщины, выделяющемуся на фоне светлого фасада здания. Женщина остановилась среди пустынной ночной улицы, словно околдованная роскошью витрины, этой яркой рекламной сказкой, рассказывающей об элегантных туалетах, об очаровании красоты, о счастье любви и благополучной жизни. Женщина стоит спиной к зрителю, грубое пальто скрывает ее уродливое тело, у нее рост пигмея, деформированная

¹ Plécy A. Grammaire élémentaire de l'image. Paris, 1971, p. 144—147.

фигура и кривые ноги; это одно из тех существ, кому природа уже с рождения закрыла доступ к счастью и красоте.

Могут возразить: невероятно, чтобы фотограф обнаружил этот контраст в жизни, снимок смонтирован. Возможно. Но логика удачного произведения такова, что для нас подробности не имеют значения. Этот снимок «со спины» говорит о тайной охоте за моделью и, следовательно, о естественности, а не о преднамеренно продуманном контрасте. Именно потому, что произведение жизненно правдиво, раскрывает блеск и нищету большого города, трогательный восторг, мечты жалкого человекоподобного существа, его одиночество и многое другое, что — как во всяком богатом подтекстом визуальном произведении — невозможно объяснить словами.

Здесь мы сталкиваемся с другой стороной фотографии — впечатлением *спонтанности* и непринужденности или, наоборот, *искусственности* и преднамеренности снимка. Как уже говорилось, когда результат удачен, подобного вопроса не возникает, не возникает именно потому, что автор не разрушил впечатления спонтанности, даже если и прибегнул к известной мизансцене.

Когда мы рассматриваем безупречные в профессиональном отношении снимки Нико Джесса в его альбоме «Парижские женщины», выпущенном в Париже в 1954 году, нам зачастую кажется, что автор действовал подобно фотографу-портретисту: «Наклоните слегка голову, посмотрите сюда, улыбнитесь...» От этого снимок, возможно, не теряет прелести изображения, но перестает звучать как документ. А рассматривая такое произведение, как «Бордель в Стамбуле» Вальтера Зиберта, мы в первый момент вообще не думаем об эстетических и профессиональных качествах снимка, потому что изображение повергает нас в то шоковое состояние, какое может вызвать только реальность. Зиберт тайком заснял эту сияющую у стены в бесстыдной позе проститутку с дряблым отяжелевшим телом и усталым апатичным лицом, спонтанно раскрыв нам душную атмосферу и уродство порока.

Известно, что документальные фильмы итальянца Джакопетти славились еще несколько лет назад своей грубой, даже шокирующей документальной силой,

А потом разразился скандал. Было доказано, что для придания большей естественности известным кадрам, рассказывающим о зверствах в Конго, Джакопетти сам создавал необходимые ему ситуации. В его машину вместе с кинокамерой был вмонтирован и ручной пулемет, и, пока наемники известного Конго-Мюллера расправлялись с туземцами, Джакопетти снимал. Вообще камера и пулемет работали синхронно, потому что режиссер, который цинично попирает элементарные законы гуманности, заботливо соблюдал профессиональный закон спонтанности.

Не многие произведения искусства претендуют на всеохватность, даже романисты отказались от практики передавать жизненную судьбу героя от рождения до смерти. Эта *фрагментность*, проявляющаяся в различной степени во всех сферах художественного творчества, особенно характерна для фотоискусства, и очень часто она сознательно подчеркивается как отличительная черта жанра. Фотообъектив в зависимости от своих технических качеств отрезает от видимого под более широким или более узким углом какую-то часть, изолирует ее, и заключенная в определенный сектор действительность становится центром нашего внимания. И хотя усовершенствование аппаратуры ведет ко все более широким объективам (как известный «рыбий глаз» [«Фиш-ай»], предполагающий видимость в 360°), у фотографа нет оснований — кроме как в специальных случаях — прикрывать фрагментный характер кадра. Удачно подобранный фрагмент порой не только лаконичнее, но и выразительнее широкой панорамы, подобно тому как человеческая рука, вылепленная Роденом, может больше рассказать о характере, чем целая фигура, созданная посредственным ваятелем.

Как и всякое статическое изображение, снимок является фрагментом не только в смысле пространства, но и в смысле времени — это навсегда запечатленное мгновение между тем, что было, и тем, что будет. Произведение Гоуарда Шерли «Найденный щенок», которое Альбер Плеси считает едва ли не высшим достижением мировой фотографии последних десятилетий, возможно, и не такое уж огромное достижение, но оно очень характерно как фиксация мгновения, преодолевающая

впечатление фрагментарности, потому что снимок нам подсказывает и то, что предшествовало этому мгновению, и то, что последует за ним. На снимке две модели: маленький мальчик и крупный мужчина, стоящие один против другого. На лице мальчика — мольба, его ручки вытянуты в выразительном жесте. Мы не знаем, что выражает лицо мужчины, склонившегося к ребенку, но мы видим то, что ребенок не может увидеть: в руках, скрытых за спиной, мужчина держит щенка. Эта подробность — ключ к смыслу остальных компонентов, немногочисленных, но достаточных, чтобы по одному мгновению восстановить случившееся: мальчик потерял щенка и пришел в соответствующее учреждение (о чем свидетельствует надпись на стене). Жест ребенка красноречиво говорит: «Не нашли ли вы вот такого маленького щенка?» А эпилог ясен — мужчина держит щенка за спиной.

Разумеется, сила фотографии не в том, чтобы рассказывать, а в том, чтобы показывать, но пример со снимком Шерли свидетельствует, что художник может вместить целый рассказ в рамки изолированного момента.

Статичный характер фотоизображения определяет границы его возможностей в отражении *динамики* зафиксированной реальности. Снимок не передает прямо движение, но он располагает рядом средств для того, чтобы внушить его или восстановить. Показ кинолент, по существу, является последовательным показом кадров, каждый из которых сам по себе статичен. Но как раз благодаря этой последовательности кадров, благодаря их быстрой смене показ серии статичных снимков создает полную иллюзию движения. Отдельное фотоизображение не ставит перед собой подобной задачи. Но при высоком качестве объектива, скорости действия obturатора и чувствительности эмульсионного слоя фотография может «засечь» движение примерно за $1/1500$ долю секунды и раскрыть мгновения, ускользающие от человеческого глаза. Известно, что именно фотография зафиксировала, и как движутся ноги бегущей лошади, и как функционируют крылья птицы в полете.

Если анализ движения посредством фотографии является важным главным образом для специальных областей науки или человеческой деятельности, то другие

возможности снимка, связанные с проблемой динамики, часто используются в документальной и художественной фотографии. Технические приемы так называемого фотостопа, флу, стромбо-флаша, дубляжа, фотовибрации и так далее позволяют создать видимость движения при статичном в действительности образе. Едва ли следует подчеркивать, что в фотографии, как и в изобразительном искусстве, впечатление динамики достигается не столько различными техническими трюками, сколько через принцип динамики, на котором строится вся композиция образа, здесь очень важны жесты, позы, соотношения между различными компонентами и тому подобное.

Знание законов композиции, которого не хватает, к сожалению, не только любителям, но и многим профессионалам, связано и с другой проблемой — четкостью фотообраза как смысла и внушения. Снимок, который вызывает разнообразные и противоречивые толкования или требует продолжительной «расшифровки» для его восприятия, не может считаться удачным. Сегодня, когда так возрос поток информации, и в первую очередь визуальной информации, неясный снимок может вообще не привлечь к себе внимания. Это, конечно, не означает, что он должен быть элементарным и примитивным по смыслу, просто в его смысле должен существовать фокус, приковывающий внимание зрителя, пробуждающий любопытство и заставляющий более внимательно и целостно воспринимать произведение.

Что же касается вопроса, должен ли фотообраз быть непременно *лаконичным*, здесь, видимо, категорический ответ привел бы к излишней нормативности, поскольку в данном случае все определяется характером жизненного материала и замыслом автора. Неуместно требовать лаконизма, например, от работ Кая Нильсона, Такаhiro Оно, Пепи Мересио, Андреаса Файнингера, снимающих людей на стадионах, религиозные ритуалы, политические демонстрации, пляжи и так далее. Эти произведения тем внушительнее, чем больше фигур в кадре, потому что фотограф и хочет показать нам именно это многолюдье. Но даже это не мешает их снимкам отличаться своеобразным лаконизмом, потому что в них сотни, а порой и тысячи образов слиты в единый, целостный образ — множество.

Кадр может иметь значение самостоятельного произведения, но может быть и частью небольшого или сравнительно большого ансамбля. Эйзенстед, например, создал во время второй мировой войны целую сюиту, объединенную общей темой, местом действия и аналогичностью ситуаций — женщины провожают мужей на фронт («Прощание на станции Пенсильвания»). Каждый снимок здесь показывает нам прощание отдельной пары и имеет самостоятельное звучание, но все вместе снимки обретают более сложное и более весомое значение, перерастают из серии личной драмы в общественную драму.

Если сюита Эйзенстеда построена по принципу со-звучия, то серия Робера Дуано «Непристойная картина» — по принципу диссонанса. Фотограф использовал выставленную в витрине антиквара эротичную картину и запечатлел, снимая из помещения магазина, реакции прохожих. На снимках мы видим и весело смеющегося молодого человека, и возмущенную пожилую даму, и сосредоточенный взгляд эротомана, и озадаченную физиономию полицейского, который явно размышляет о том, позволяет ли закон выставлять напоказ такое бесстыдство. Когда подобная серия прослеживает какое-то реальное или мнимое действие, развитие сравнительно простой или сложной интриги, сюита, естественно, перерастает в фоторассказ или фотороман — жанры, широко используемые в современной продукции «массовой культуры».

Но самой простой и самой распространенной формой ансамбля остается объединение двух снимков, которое может преследовать разные цели: сопоставления, контраста, опровержения. Это весьма коварная форма фотопублицистики, поскольку объект на снимке никогда не знает, каким образом позднее будет использовано его изображение. Когда, например, рядом со снимком Черчилля помещали снимок бульдога, это был чистый прием *сопоставления*, при котором автор, не изменяя уважительного выражения своей модели, неожиданно придавал ей совсем иной смысл, вытекающий из неприятного соседства с другим кадром. Когда рядом со снимком американской красавицы «мисс Атом», увенчанной короной, символизирующей гриб атомного взрыва, напечатали снимок японки с обезображенным лицом — жертвы Хиросимы, это был прием *контраста*, придаю-

ший первой фотографии значение циничного и зловещего карнавала. И когда рядом с фотографией гордо шагающих парадным шагом американских солдат помещают снимок американских военнопленных во Вьетнаме, то второй снимок опровергает первый, рекламирующий «непобедимую» армию янки.

Способ сопоставления с целью достичь впечатления соответствия или контраста может быть, разумеется, использован и в рамках одного кадра. Когда на одном пейзаже мы видим переплетенные деревья и возле них — обнимающуюся парочку, это просто наглядная ассоциация. Когда Эйзенстед снимал артиста Кларка Гейбла, отдыхающего во время паузы, он, очевидно, хотел подчеркнуть контраст: на виске у артиста мы видим кровь, она двумя ручейками течет по щеке, но лицо улыбается, потому что «кровь» — всего лишь грим для очередного эпизода фильма.

Возможность сочетать различные фотообразы с целью придания им нового звучания и нового смысла широко используется в так называемом *фотомонтаже*. Когда фотомонтаж не скрывает своего характера, то есть когда это не трюк и не фальсификация, он становится своеобразным художественным жанром, достоинства которого хорошо проиллюстрированы в творчестве известного Джона Хартфилда или Хосе Ренуа. Но нам кажется, что эти достоинства сравнительно ограничены, поскольку фотомонтаж теряет документальную ценность фотографии, не приобретая пластического богатства и широких изобразительных возможностей графики или живописи.

Наглядная *конкретность* образа, присущая всем визуальным видам искусства, приобретает особенное значение в фотографии. Упомянутые уже попытки нарушить эту конкретность различными техническими эффектами и превратить фотообраз в своеобразное подобие абстрактной живописи являются системой бесплодных экспериментов, не имеющих никакой художественной ценности. Претенциозные авторы такого рода сверхмодернистских произведений, несмотря на свои технические познания, сродни невеждам в эстетическом отношении по той простой причине, что они пытаются средствами фотографии создавать нечто такое, что не является фотографией.

Почти во всех многочисленных жанрах этого искусства выявляются два основных направления — *документальное* и *художественное*. Не отрицая возможностей каждой из этих тенденций, надо отметить, что более чем за век фотография реализовала самые большие свои достижения, в том числе и художественные, главным образом в области документалистики. И это не случайно. Специфическое оружие фотографии, присущее только ей и ею порожденное, — кино — является подлинным, взятым прямо из жизни визуальным образом. И именно на этом поприще фотография остается непревзойденной, на всех остальных сталкиваясь с другими искусствами, вооруженными куда лучше ее.

Хороший документальный снимок, сделанный способным автором, всегда в известном смысле является художественным. Потому что способность в данном случае проявляется именно в зорком и проницательном взгляде, в умении подчеркнуть значительное и через индивидуальный образ достичь обобщения, внушая нам определенное состояние или погружая нас в определенную атмосферу. Именно особенности такого рода, а не преднамеренные мизансцены и технические эффекты делают фотообраз художественным. Снимок Эберхарда «Нью-Йоркское метро» — на первый взгляд банальный документ. Но, рассматривая этот документ: фигуры сидящих людей, ушедших в себя, погруженных в чтение, или вперивших безразличный взгляд в какую-то точку, или просто дремлющих; грязь в вагоне, разбросанные по полу газеты и прочее, — мы начинаем ощущать всю тягостность и мрачность не только этого места и этого часа, вечернего часа усталости после длинного рабочего дня, но и всего скучного будничного быта, на который обречены маленькие люди в большом городе.

Наверно, не стоит утверждать, что профессиональные возможности таких авторов, как Питер Гоуланд, Бил Гамильтон, Сэм Гескинс, Банн Йегер, Петер Беч, Андре де Диенс или Бруно Бернард, более ограничены, чем возможности большинства известных документалистов¹. И все же произведения этих фотографов, ко-

¹ Здесь имеются в виду такие издания, как: G o w l a n d P. Camera in Japan. N. Y., 1964; H a m i l t o n B. World Beauties. N. Y., 1965; J e a g e r B. How is Photograph Nudes. N. Y., 1963; B a s c h P. The World of Glamor. N. Y., 1967; D i e n e s A. Best Nudes. London, 1962; B e r n a r d B. Liebelei mit der Kamera. Bonn, 1968.

торых считают большими мастерами своего дела, куда беднее, искусственнее, незначительнее, чем работы многих фоторепортеров. Потому что упомянутые авторы работают на модные журналы, киножурналы, иллюстрированные еженедельники, они превратились в виртуозов в способах передачи красоты кинозвезд, портреты которых куда привлекательнее оригиналов, и слащавой «благоприличной» наготы женского тела. И вся эта продукция, несмотря на высокий технический уровень, композиционную грамотность, умелое использование цвета, обилие эффектов и щедрые порции засахаренной красоты, оказывается более пустой и менее привлекательной, чем грубый, но верный документальный кадр.

По мнению бывшего директора большого американского иллюстрированного журнала «Лук»¹ Артура Ротсейма, фотограф-документалист должен обладать следующими десятью качествами: солидной образованностью, знанием по крайней мере двух иностранных языков; живым интересом к человеческим проблемам; склонностью к приключениям, сопровождающейся «стремлением побывать всюду и с энтузиазмом делать все, даже самый незначительный репортаж»; постоянным интересом к книгам и фотожурналам; знанием фотографической техники; стремлением к самобытному стилю; умением одинаково хорошо делать снимки и писать тексты репортажа; познаниями в области искусства, композиции, живописи; способностью испытывать эмоции и одновременно объективно отражать их; хорошим здоровьем, бодростью духа и тела, умением быстро реагировать на необычайное².

Вышеизложенные требования сформулированы человеком, проработавшим почти два десятилетия с фотожурналистами, поэтому ясно раскрывают высокую взыскательность буржуазного работодателя к качествам документалиста. С нашей точки зрения, подобная градация не учитывает — по понятным причинам — вопроса о мировоззрении, что очень важно. В то же время мы считаем, что от документалиста трудно ожидать такого

¹ Журнал «Look», несмотря на устойчивый тираж в 6,5 млн. экз., вынужден был в 1971 г. прекратить свое существование из-за конкуренции телевизионных компаний.

² Piécy A. Grammaire élémentaire de l'image. Paris, 1971, p. 141—142.

набора идеальных черт, как этого требует Ротсейм, но мы полностью согласны, что фотограф, как и любой другой художник, может достичь успеха только в том случае, если он развил в себе комплекс высоких общечеловеческих и профессиональных достоинств.

Но именно этой истиной обычно пренебрегают миллионы любителей, вообразивших себя настоящими фотографами, раз уж они вооружились фотокамерой. Мы уже говорили, что ни известная техническая грамотность, ни — добавим — совершенная аппаратура не могут гарантировать серьезных достижений. Качество снимка зависит не столько от техники, сколько от интеллекта, эмоциональности, взглядов человека, работающего с камерой.

Разумеется, легкомыслие, невзыскательность, инерция, с которыми миллионы любителей щелкают фотоаппаратами ради сувенирных или семейных снимков, не являются слишком большой бедой. В конце концов, это занятие ничем не хуже других способов проведения свободного времени. Беда заключается в том, что фотомания, особенно на Западе, все больше вытесняет нормальный человеческий интерес к окружающей реальности. Один из эффектов колоссальной визуальной продукции «массовой культуры» выражается в том, что она превращает изобилие ежедневно выпускаемых фотоизображений в привычку и вместе с тем подстрекает потребителей самим производить их. Постоянные конкурсы иллюстрированных журналов на самые лучшие снимки, представленные читателями; специальные рубрики с «полезными советами», вопросами и ответами и прочим, предлагаемыми вниманию дилетантов; страницы, заполненные фотографиями, «полученными по почте»; обильный поток реклам марок фотоаппаратов, один другого чудодейственнее, — все это играет роль непрерывно действующего стимулятора, усиливающего энтузиазм любителей и нередко направляющего их внимание на самое ничтожное и самое пошлое.

Примером в этом отношении служат порнографические издания и даже некоторые «порядочные» журналы, помещающие компетентные советы по «важной» проблеме, «как заснять голый вашу приятельницу или супругу», предлагающие необходимый для этой цели реквизит — «эротическое белье», публикующие и премирую-

щие лучшие достижения своих читателей. По мнению ряда западных буржуазных сексологов, безнравственная фотография превратилась сегодня на Западе в обычное занятие любителей главным образом под влиянием «профессиональных» изданий, которые не только преподносят своим клиентам образцы для подражания, но и направляют их дилетантскую деятельность, обеспечивая им хорошо оборудованные помещения и опытных женщин-натурщиц, берущих плату из расчета за каждый час.

Но это лишь один из многочисленных аспектов проблемы. Существеннее то, что объектив не используется как «продолжение» человеческого глаза, как созданное для него устройство, а просто заменяет глаз, вытесняет его. Такие авторы, как Бурстин, Фулькиньюни, Маклюэн и другие, не без основания указывают, что сегодня большая часть людей выезжает на природу не для того, чтобы смотреть, а чтобы снимать, посещает музеи не для того, чтобы созерцать, а чтобы снимать, путешествует по свету не для того, чтобы накапливать впечатления, а чтобы снимать. И действительно, когда глядишь на толпы туристов, обходящих с фотоаппаратами площади западных городов, осаждающих с камерами соборы и бронзовые изваяния, обстреливающих своими объективами прохожих, выглядывающих из окон автобусов и автомобилей, чтобы сделать еще один снимок, и еще, и еще — последний, — кажется, что не аппарат служит им, а они служат ему, что, в сущности, он наблюдает, созерцает и оценивает, а они только щелкают. Едва ли нужно пояснять, что эта роль наемников фотокамеры не оставляет времени на живые впечатления, человеческие впечатления невооруженным глазом. Да и к чему им эти впечатления, когда, вернувшись домой, они будут располагать целой кучей снимков, предназначенных для того, чтобы показать близким и знакомым, как много увидел фотоаппарат во время чудесного путешествия.

Обыватель, гордо стоящий перед Эйфелевой башней со своим дорогим «Лайкафлексом» или «Контарексом», даже не вспомнит о том, что эта Эйфелева башня заснята со всех расстояний и под всеми возможными углами зрения сотнями профессионалов-виртуозов и что в двух шагах отсюда они могут купить целые серии и

целые альбомы с такими снимками. Но даже если вы и напомните обывателю об этом, он обязательно ответит вам, что ему не нужны чужие снимки и что он желает сам заснять башню. Для него главное — получить «свой» снимок, щелкнуть «своим» фотоаппаратом. И ему трудно понять, что этот снимок не будет ни «своим», ни чужим, потому что он обезличен и машинален, порожден банальным глазом или, точнее, стандартным объективом.

Общедоступность фотографии и как продукта потребления, и как средства производства дает возможность широко популяризировать достижения культуры, но она же представляет реальную опасность деградации культуры. Развивать затронутую тему о роли фотографии во всех областях человеческой деятельности значило бы излагать общеизвестные истины. К сожалению, мы чаще занимаемся положительными сторонами, а не негативными проявлениями, которыми сопровождается все большее распространение этой техники.

Желание обывателя запечатлеть и сохранить свои визуальные впечатления вполне естественно. В прошлом такое желание могло осуществиться только при овладении мастерством рисунка — это занятие казалось многим довольно тяжелым и сомнительным в смысле результата. Сегодняшние усовершенствованные фотоаппараты для любителей освобождают профана даже от необходимости определять фокус, бленду и скорость. Щелк — и готово! Но как мы видели, общедоступность эта только кажущаяся. И тот, кто поддается этой мнимой легкости, рискует превратиться в живой придаток к аппарату, в безличную энергию для приведения в действие механизма. Фотолюбительство может быть разумной человеческой деятельностью и богатым источником эстетического наслаждения только в том случае, если оно используется в качестве метода для развития чувств человека, для обогащения его внутреннего мира и воспитания вкуса.

Широкое применение фотографии объясняется не только общедоступностью, превратившей ее в массовое занятие, но и ее *всеохватностью*. Механический и безучастный глаз объектива во многих отношениях беднее и примитивнее разумно-оценивающего и эмоционально-реагирующего глаза человека, но он намного острее в

техническом смысле. Микрофотография и макрофотография, космические съемки, сделанные при помощи электронной аппаратуры, использование ультрафиолетовых, инфракрасных и икс-лучей, наконец, возможности термографа, который может заснять модель даже через плотную непроницаемую стену, — все эти уже реализованные достижения, не говоря уже о будущих завоеваниях, делают фотографию могучим средством для проникновения в тайны природы, а также и в тайны... личного интимного быта, как свидетельствует практика полиции и разведки. Мы не ставим перед собой задачу вдаваться в подробности этой темы, но отметим, что именно реклама неисчерпаемых возможностей фотографии превращает ее в своеобразный миф, и у рядового человека на Западе зарождается все большее доверие к объективу. Объективу начинают верить больше, чем человеческому глазу. За это порой дорого платят.

Но и этим не исчерпываются причины все большего престижа фотопродукции среди массового зрителя. Ничтожная цена фотоизображения — за полдоллара читатель получает иллюстрированный журнал с сотнями фотоизображений, — проникновение нахальных фоторепортерских орд во все сферы быта, в том числе и самые интимные, обеспечивают обывателю такую обильную и разнообразную визуальную пищу, о какой он мог только мечтать в довоенный период. Общедоступность фотопродукции создает у публики впечатление относительной общедоступности и того, что изображено на снимках. Обыватель отлично понимает, что никогда не попадет в роскошный салон яхты миллиардера Онасиса, что его не впустят в предназначенный для знатных гостей игральный зал Монте-Карло, что все те сказочные места, которые изображены на снимках, существуют только для избранных. Но обыватель доволен и тем, что приобрел зрительное представление об этих чудесах и — хотя бы в воображении — проник в роскошные интерьеры высшего общества.

Страницы эротических иллюстрированных журналов заполнены рекламами, предлагающими альбомы со снимками «вашей любимой кинозвезды, совершенно обнаженной и в самых смелых позах». Среди этих «любимых кинозвезд» фигурируют Брижит Бардо, Урсула Андерс, Карол Бейкер, Сильва Кошина и многие дру-

гие, включая и уже покойных Мерилин Монро и Джейн Мэнсфилд. Бедные покойные красавицы. Их уже нет на этой грешной земле, а их обнаженные прелести все еще продолжают переходить из рук в руки среди эротоманов. Разумеется, обнаженные прелести даже живой «любимой кинозвезды», запечатленные на фотографии, всего лишь мираж, но этот мираж порождает в обывателе сладкое чувство проникновения в интимные тайны своего идола.

Так визуальное удовольствие, обеспеченное фотографией, превращается в наркотик более сильный, чем наркотик словесной и звуковой продукции, потому что является наглядным, то есть более внушительным как иллюзия, особенно для людей с ленивой фантазией. Здесь проскальзывает и вся фальшь утверждения, что колоссальное распространение фотографии в современном мире является стимулом для развития воображения публики, особенно детей и юношей. Прежде всего следует знать, в каком именно направлении массовая визуальная культура стимулирует развитие воображения. А затем нелишне установить, в каких случаях образ вызывает и помогает работе воображения, а в каких притупляет его и атрофирует.

Созданная по довольно примитивным стандартам в целях породить как можно меньше вопросов, фотопродукция «массовой культуры» обрушивает на зрителя такой поток образов, что у него не остается времени на раздумья и оценки. Такое обилие снимков не активизирует, а атрофирует интеллект и воображение публики, но стимулирует его мещанскую мечту о личном благополучии. Потому что фотография играет роль не только снотворного, но и возбуждающего средства. Непосредственно через образы торговой рекламы, через фототелевизионную и фоторепортажную информацию фотография систематически способствует росту потребительской стихии: посетить тот или иной курорт, купить ту или иную одежду, приобрести точно такую мебель, ковер, стиральную машину, автомобиль, телевизор и так далее и так далее — в таком направлении массовая визуальная продукция распаляет аппетиты и «развивает» воображение. Таким образом она превращается в колоссальную фабрику стандартных моделей и эталонов — одежды и мебели, различных причесок и банальной красоты, до-

суга и отпусков, образа жизни и поведения. И человек, который воображает, что располагает относительной свободой в личном быту, даже не замечает, как постепенно и здесь превращается в покорного имитатора, в автомат, сформированный и управляемый невидимой волей, проявляющейся в стандартах визуальной фотопродукции.

Уместно сказать несколько слов и о *рекламе*, своеобразной форме масс-медиа, занимающей весьма существенное место в жизни людей на Западе и использующей фотообраз в качестве главного наглядного средства.

Французы любят говорить, что «хорошее вино не нуждается в фирме». Специалист по стратегии рекламы Блустейн-Бланше, автор книги «Убедить беса», вышедшей в 1970 году в Париже, рассказывает, как некогда, когда он сообщил отцу, что хочет посвятить себя рекламе, тот воскликнул: «Ты собираешься продавать ветер!» Но в данном случае, поясняет автор, дело касается ветра, «который приводит в действие мельницы экономики и несет экономический прогресс».

Блустейн-Бланше, разумеется, преувеличивает значение рекламы, но так или иначе, а «продажа ветра» и в самом деле превратилась в очень важный сектор сегодняшней капиталистической экономики. В наше время торговая конкуренция, сопровождаемая соответствующей пропагандистской шумихой, так обострилась, что и самое хорошее вино рискует остаться непроданным, если его название предварительно не вбили в сознание людей посредством целого потока внушительных рекламных снимков и проспектов.

Одна западная афиша, отпечатанная для рекламирования самой рекламы, гласит: «Те, кто сегодня не верит в рекламу, похожи на тех, кто в 1890 году не верил в автомобиль». К счастью для специализированных психологических агентств, подобных отсталых индивидов уже почти нет. И если порой все еще приходится напоминать о значении рекламы, то лишь оттого, что ее операции связаны с колоссальными расходами, размеры которых нередко заставляют инвестора колебаться. Чтобы дать хотя бы самое общее представление о размере этих расходов, напомним, что в 1970 году во Франции на рекламу было потрачено 3 миллиарда

630 миллионов франков, в Великобритании — 554 миллиона фунтов, в Бельгии — 6 миллиардов 145 миллионов франков, в Италии — 284 миллиарда лир, в ФРГ — 6 миллиардов 293 миллиона марок, а в США — 19 миллиардов 600 миллионов долларов.

В своей ранней и элементарной форме реклама стремилась привлечь внимание клиента к данной марке, перечисляя и объясняя «неоценимые» преимущества изделия, не скупясь на похвалы. Но со временем публика стала с недоверием относиться к хвалебным супердостоинствам, считать их лишенными реального содержания и замечать, что все конкурирующие фирмы спекулируют аналогичными «качествами» и «преимуществами». Так стратеги торговой агитации пришли к выводу, сформулированному Жан-Клодом Дасто в его монографии «Реклама — принципы и методы»: «...Сообщение должно вдыхать доверие, чтобы его не сочли преувеличенным, несостоятельным или, что еще хуже, лживым или неточным. Реакцией потребителя, «который на такие удочки не клюет», не следует пренебрегать, потому что его критический дух нередко восстает против рекламы... Если некоторые психологи склонны считать, что у человека есть тенденция верить в то, что ему предлагают, они в то же время указывают, что и самый ничтожный элемент нереальности или непоследовательности автоматически приводит в действие механизм критичности и недоверия»¹.

На основе подобных, но более современных и более реалистических концепций сегодняшние специалисты по рекламе создают свою подробно разработанную стратегию и тактику использования этой своеобразной формы пропаганды. Не углубляясь в дебри этой специфичной проблематики, отметим, что если стратегия направлена на определение «движущей идеи», которую надо внушить публике, то тактика состоит в определении «темы», наиболее подходящей для развития и выявления основной идеи. Движущая идея, или, как называет ее Жоани, «двигательный элемент» и «психологическая ось», призвана вызвать у масс «благоприятную для данной марки перемену в привычках и поведении». В данном случае необходимо соблюдать железное пра-

¹ Dastot J.-C. La Publicité, principes et méthodes. Paris, 1973, p. 136.

вию — «исходить из особенностей рынка, сообразовывать с ними действие рекламы, а не брать на себя риск, навязывая рынку сообразованный с товаром взгляд»¹.

Что касается определения рекламной «темы», то она отнюдь не исчерпывается показом самого товара на привлекательном снимке и подчеркиванием того или иного его качества, например: «Автомобиль «Х» позволяет развить скорость до 200 км в час» или «Автомобиль «У» расходует только 6 литров бензина на 100 км». Снимок может быть максимально привлекательным, а указанные качества очень важными для публики, и все же реклама не имеет успеха. Какой-то интересный и впечатляющий образ (который может и не быть изображением соответствующего товара), эффектная остроумная надпись или игра слов, интригующий намек или внушительный символ сегодня ценятся куда выше прямой рекламы. Другими словами, «движущая идея» не раскрывается прямо, чтобы избежать действия «механизма недоверия» у зрителя, а подается косвенно, обходным путем проникая в сознание клиента. Луис Ческин (директор психоаналитической фирмы, обслуживающей торговую рекламу) считает, что «поиски побуждений к действию являются поисками того, что определяет выбор людей. Для этой цели используется техника, предназначенная для подталкивания к несознательному или подсознательному выбору, потому что выбор обычно мотивируется причинами, о которых индивид не имеет сознательного представления... И в самом деле, потребитель, покупая, действует, в общем, под влиянием эмоций и принуждения, бессознательно реагирует на образы и рисунки, связанные в его подсознании с соответствующим товаром».

Так реклама все отчетливее обретает тенденцию быть привлекающе яркой и занимательной «сама по себе». Она искушает публику, пробуждая осознанные или неосознанные желания и вкусы, нередко совсем не связанные с характером рекламируемого товара. Одним из пионеров этого нового направления является американский психиатр Эрнест Дихтер, который, создав рекламное агентство, использует сексуальные намеки и сим-

¹ Ibid., p. 121.

бóлы при популяризации самых различных товаров. Дихтер исходит из простейшего принципа: пробуждение сексуального интереса и инстинкта, присущих каждому нормальному человеку, заставит этого человека остановиться перед афишей, рекламирующей виски или электробритвы, тогда как при других условиях он равнодушно прошел бы мимо.

Это стремление превратить рекламу в область, интересную «саму по себе», лежит в основе всего своеобразного словесного и изобразительного «творчества», которое давно уже вытеснило бытовавшие некогда торговые объявления.

Девушка, сидящая на капоте элегантной красной машины, приспустила красную комбинацию, чтобы показать грудь, — снимок, типичный для эротического журнала. Но снимок помещен не в эротическом журнале, и из пояснительного текста читатель узнает, что фирма «Симка» выбрала машинное масло «супершелл 100».

Другая девушка, на этот раз совершенно обнаженная, сидит на пляже вполоборота к зрителям. Их взгляд, естественно, устремляется на ее золотистую фигуру, и эффект мгновенно достигнут, потому что на теле девушки написано красными буквами: «Я люблю Поляр». Далее взгляд опускается ниже и открывает наряду с женскими прелестями два запотевших бокала с кусочками льда и золотистым, как тело девушки, напитком, а также и бутылку «Белого Поляра — рома летних дней».

Другое мгновение «летних дней»: голая девушка и полуголый мужчина обнимаются на прибрежных скалах. Их тела — красноватые в лучах заката — резко очерчиваются на фоне черно-голубых тонов пейзажа. Зритель, налюбовавшись парочкой на переднем плане, устремляет взгляд к морю. Но между светлыми телами и морем расположен предмет, который не может не попасть в поле зрения, — это мотоцикл «Кавасаки» (111—500 лошадиных сил, 999 долларов).

Серия, мягко говоря, интимных снимков: молодая дама, снятая обнаженной в своей комнате во всевозможных позах. Пояснительный текст гласит, что снимки сделаны фотоаппаратом «Яшика», «пионером электронных камер».

Читатели журнала «Штерн» могут почти в каждом номере увидеть большой снимок, запечатлевший напряженный эпизод какой-нибудь ковбойской истории — перестрелку, драку в корчме, похищение красавицы. Небольшой текст в низу страницы связывает подобный эпизод с качествами... лезвий для бритья «Дипломат». А если вы предпочитаете ковбойским историям дуэли и острые шпаги, то можете познакомиться с образным реквизитом конкурирующей фирмы «Вилкинсон».

Одно из золотых правил этой визуально-рекламной продукции — всегда быть «на гребне волны». Если в данный сезон популярен гангстерский фильм «Бонни и Клайд», сотни реклам будут использовать мотивы этого фильма. Если «Бонни и Клайд» забыт и пресса уже говорит о «Крестном отце», то можете не сомневаться, что и в рекламах вы встретите «Крестного отца». Большие научные открытия сейчас же превращаются в элемент торговых реклам. Реклама пережила свой атомный век, во время которого она вся была «атомизирована», а потом вошла в космическую эру, и обнаженные модели начали выходить из ракет и «летающих тарелок». Известные герои литературных боевиков, звезды голливудского неба, популярные герои комиксов — от Супермена до Барбареллы — сейчас же превращаются и в персонажей рекламной мифологии.

Так реклама, пользуясь средствами фотографии, кино, телевидения, ревностно соблюдая «дух времени», превращается в нечто отличное от обычного торгашеского трюка и в нечто более существенное. Она ежедневно навязывает сотням миллионов людей те образы-модели, которые сама создает или заимствует из других жанров, и таким образом незаметно формирует вкусы и привычки «свободных» людей «свободного» западного мира.

Фотонизображения, даже когда они запечатлены на бумаге, нередко имеют такую же мимолетную жизнь, как кадры в кино или на телеэкране. Газета или иллюстрированный журнал, однажды прочитанные или просмотренные, считаются ненужными, как упаковка съеденного шоколада. Человек не бросает картину, которую уже рассмотрел, не выбрасывает даже хорошую репродукцию. Это не только дорогие вещи, но и вещи, предназначенные для длительного «употребления». Напеча-

танный снимок совсем дешев, и его «употребление», как правило, единоразово. Старые газеты и журналы бросают, они идут на переработку. Так массово производимые фотообразы массово уничтожаются. Иначе и быть не могло бы, иначе цивилизованный мир был бы затоплен многочисленными изображениями, которые он создал. Среди западных фотографов очень мало счастливиц, которым удастся выпустить альбомы с наиболее удачными снимками, имеющими относительно долгую жизнь.

Буржуазные исследователи подчеркивают мимолетность жизни фотоизображений, считая это доказательством мимолетности их воздействия. Но они явно пренебрегают в данном случае проблемой непрерывности воздействия и неизбежными наслоениями в человеческой психике. Грязная вода, текущая по каналу, оставляет свои грязные отложения независимо от того, что сейчас же уходит, к тому же ее тотчас же заменяет другая нечистая вода, и эта непрерывность делает свое дело. Заполненные фотоизображениями периодические издания, еще не выброшенные, уже заменяются новыми. Поток миллионов фотоснимков находится в непрерывном движении, он все время присутствует в быту, и мимолетное воздействие отдельных произведений перерастает в прочное и постоянное воздействие целого жанра.



Необходимо более подробно остановиться хотя бы на некоторых особенностях фотографии, потому что она занимает очень важное место в сфере «массовой культуры» и потому что фотообраз является основой двух других, очень сильных средств массовой информации — кино и телевидения.

Едва ли необходимо рассматривать подробно специфику кино, о жанровом своеобразии которого написано значительно больше, чем о фотографии. Это обстоятельство само по себе немаловажно. Несмотря на то что фотография постоянно к нашим услугам, мы воспринимаем ее как простое техническое средство и так свыклись с ней, что даже не задумываемся над ее особенностями, как не задумываемся и над тем, каким об-

разом создается газета, которая каждое утро оказывается у нас в руках. Кино, уже давно прочно и властно вошедшее в наш быт, обладает обаянием искусства и загадки. Кинозритель обычно интересуется, как делается фильм, и как создан данный фильм в частности. Тот же самый человек, для которого создатели фотоизображений — безликая масса и который едва ли назовет имя хотя бы одного мастера-фотографа, хорошо знает имена десятков кинозвезд, а порой и имена известных режиссеров. Одной из причин особого внимания широкой публики в этой области является тот факт, что кино не «банальный документ» о реальности, а сказочный мир, новая мифология современного человека, отражающая его чаяния, надежды, суеверия и страхи.

Фотообраз действительно лежит в основе кино, но на практике между статичным снимком и эпизодом фильма существует такая же разница, как между напечатанной пьесой и театральным спектаклем. Кинообраз представляет фотографию в движении — эта на первый взгляд техническая деталь раскрыла перед новым жанром такие возможности, что он быстро развился в направлении, принципиально отличном от фотографии, и стал самостоятельным искусством.

В конечном счете фильм является как бы историей, рассказанной посредством подвижных снимков, то есть представляет собой сочетание литературы с фотообразом. Но, как в химии соединение двух веществ не порождает механический гибрид, а создает третье вещество, качественно отличное от первых двух, так и фильм — не просто сочетание фотовизуальности и текста, а оригинальное творение, которое не является ни снимком, ни литературой. Не обладая достоинствами этих двух форм, более мимолетное в своей образности, чем фотографическое изображение, более бедное и более грубое в известном отношении, чем литература, кино развивает свои специфические преимущества, которые принесли ему славу «седьмого искусства» и популярность, которой могут только позавидовать остальные искусства.

В отличие от фотографии кино, к счастью или несчастью, является темой многочисленных и крайне противоречивых исследований, дискуссий и программных деклараций. Опубликованная Пьером Лерминье анто-

логия «Искусство кино»¹ предлагает нам такой калейдоскоп точек зрения, одновременно категоричных и несовместимых, что любитель обобщений и идейной ясности пришел бы в ужас. При этом большинство утверждений принадлежит не теоретикам-любителям, а видным специалистам и практикам, таким, как Луис Бюньюэль, Ингмар Бергман, Рене Клер, Жан Ренуар, Орсон Уэллс, Роберто Росселини, Чарли Чаплин, Джон Форд, Альфред Хичкок и многие другие.

Такое разноязычие, разумеется, нельзя объяснить тем, что проблемы кино более сложны, чем проблемы других искусств. Причина объясняется во многом тем, что кино все же еще область новая, развившаяся при этом очень динамично и с неожиданными поворотами всего лишь за несколько десятилетий и, следовательно, предлагающая огромный, разнообразный и крайне противоречивый материал для исследования. Но основная причина разногласий теоретиков и практиков кроется, видимо, в самом характере кино, специфика которого может рассматриваться и истолковываться с самых различных точек зрения, так как она является спецификой *синтетического* искусства, содержащего элементы театра и романа, живописи и фотографии, музыки и архитектуры, лирики и танца. Отсюда и многолетние споры между приверженцами «чистого» и «нечистого» кино. Отсюда и бесконечные, надоевшие публике попытки сопоставлять театр и кино, фильм и роман. Отсюда и полемика по вопросу о том, должно ли кино рассказывать или только изображать, нуждается ли оно в человеческой речи или может обойтись без нее, должно ли быть визуальной повестью, образной музыкой и прочее и прочее.

«Не стоит искать аналогии между кино и театром. Таковой *не существует*», — безапелляционно заявляет кинокритик Ричиотто Канудо. «Для меня кино является прежде всего театром, — утверждает в свою очередь Ингмар Бергман. — Это не совсем тот театр, что на сцене... Но никто не может отрицать, что кино все же является в известной степени театром, только с более гибкими и более твердыми правилами». Где же истина?

¹ Lherminier P. L'Art du cinéma. Paris, 1960.

«Будущее принадлежит фильму, который невозможно рассказать», — пишет режиссер Жермена Дюллак. Далее она продолжает: «Кино, разумеется, может рассказать какую-то историю, но нельзя забывать, что история — это ничто... Произведения на экране не должны представлять собой рассказ, должно действовать только могущество картины». Просто и ясно. Но критик Клод-Эдмонд Манн заявляет так же просто и ясно: «Между кинофильмом и романом существует тройное родство: психологическое, социологическое и эстетическое... Кино в небольшой (или даже никакой) степени является спектаклем. Гораздо в большей степени оно, как и роман, является рассказом... Взаимодействие, которое осуществляется между двумя искусствами, без конца расточающими друг другу похвалы, подтверждает то, что мы сказали об их глубоком родстве».

Такие авторы, как Леон Мусинак и Жермена Дюллак, сравнивают кино с музыкой. Режиссер Абель Ганс пишет в том же духе: «Есть два вида музыки: музыка звуков и музыка света, сочетанием их и является кино». Но другой режиссер — Жан Гремийон — придерживается противоположного мнения: «Чтобы покончить с вопросами эстетического характера, я хочу выразить антипатию к попыткам находить точки соприкосновения между кино и другими искусствами. Самое опасное, когда кино сравнивают с музыкой. Говорят о визуальной музыке, о визуальном контрапункте. Для меня такие разговоры лишены смысла, это извращенная игра эстетиков, и пусть они их ведут, раз это доставляет им удовольствие».

На многих страницах встречаются такие непримиримые точки зрения. Но даже из приведенных цитат ясно, в чем источник основных противоречий. Бывшее сначала непритязательным аттракционом, кино быстро проявило тенденцию подняться до искусства и в стремлении реализовать эту тенденцию, естественно, переняло ряд приемов у существующих «старых» искусств, и прежде всего у театра и беллетристики. В некоторых изобразительных приемах — композиции кадра, освещении и прочих — оно нередко использует даже живописные и скульптурные образцы, что было характерно и для первых шагов фотографии. Эта легко объяснимая и, в сущности, преходящая зависимость от других ис-

кусств часто создает у некоторых кинотворцов неосознанное чувство неполноценности, нашедшее выражение порой в довольно наивных призывах к «жанровому пуризму» и «чистому кино».

Подобные призывы к полной обособленности звучат абсурдно, когда речь идет о кино, которое, как уже говорилось, является синтетическим искусством. Фильм трудно создать без сценария, то есть без литературной основы, без рассказа о чем-то, без человеческой драмы, а также без художника и композитора.

Говорить о «чистом кино» — это все равно что говорить о «чистом театре», то есть о театре не только без декораций и музыки, но и без пьесы. В сущности, такой «чистый театр» уже давно существует на Западе, так что мы можем зримо оценить результаты «жанрового пуризма». Мы имеем в виду пресловутый «хэппенинг», который сохранил музыку, но отбросил пьесу. Артисты здесь только инициаторы и подстрекатели. Действие быстро переносится со сцены в зал, и зрители сами становятся артистами. Впрочем, они настолько же артисты, насколько «хэппенинг» — театр. Каждый делает что хочет до тех пор, пока неразбериха не начинает походиться на скандал в сумасшедшем доме.

Аналогичны по своей эстетической ценности и результаты «чистого кино», принципы которого порождают в США «подпольное» кино. Эти результаты налицо еще в первом фильме Энди Уорхола, основоположника такого «подпольного» кино. В фильме «Еда» Уорхол на протяжении получаса следит с камерой за художником Робертом Индианой, который ест грибы. Фильм «Сон» показывает нам шестичасовой сон человека. А в фильме «Эмпайр» мы в течение восьми часов рассматриваем под различными углами зрения фасад небоскреба Эмпайр-стейт-билдинг. Рекордным достижением Уорхола является фильм «Четыре звезды» (1967), который длится двадцать пять часов, во время которых не происходит решительно ничего заслуживающего внимания. Произведения этого рода оказались способными докнать даже самых ярых поклонников авангардизма. Поэтому режиссер-оператор был вынужден перейти от «чистого» кино к «чистой» эротике. В его последующих фильмах тоже не было ни сюжета, ни действия, но уже было движение и «любопытные» детали раздевающих-

ся женщин. Зритель вместе с оператором превращается в одного из тех типов, которые любят заглядывать в замочную скважину или в окно, чтобы насладиться каким-нибудь интимным зрелищем. Но когда Уорхол перешел к фильмам, предназначенным для большого экрана, стало ясно, что, в сущности, режиссер не обладает никакими профессиональными качествами. По этому поводу журнал «Экспресс» с полным основанием задал вопрос: «Что представляют собой фильмы Энди Уорхола? Сегодня дело обстоит так: истории придумывают его приятели, диалог — секретарша, режиссурой занимается Пауль Морисе, производством — Карло Понти и Жан-Пьер Расам. А что делает Энди Уорхол?» В подобном недоумении находится, похоже, не только редакция «Экспресс», но и сам режиссер, потому что он признается: «Все живое спрашивает, что делаю я во всей этой истории. Этот вопрос я и сам себе задаю»¹.

Так мы дошли до особенности, присущей части «чистого кино» и некоторым авангардистским тенденциям в других искусствах — абстракционизму, поп-арту, алогичной поэзии, бессюжетному роману, конкретной музыке: за многозначительными декларациями и красноречивыми разглагольствованиями нередко кроется не новаторство, а обычное творческое бессилие. Известный американский режиссер Джозеф Манкевич не без основания замечает по этому поводу: «В последние годы мы видели довольно многих эфемерных гениев, которые держались так, словно получили на рождество в подарок кинокамеру и хотели показать своей матери, что могут следить за кошками в квартире. И все это со множеством пустых эффектов, словно они задались целью заниматься своими камерами и объективами, а не актерами и содержанием»².

Но, абстрагируясь от крайностей и противоречий в теории «чистого кино», мы видим, что она содержит и элементы здравого смысла. От фильма трудно ожидать серьезных и оригинальных художественных завоеваний, если он сведен к простой экранизации романа или пьесы, если превращен в покорного слугу беллетристики и театра, если его специфика не развивается и не

¹ Le dernier avatar d'Andy Warhol. — «L'Express», 4 juin, 1973.

² Mankiewicz parle. — «L'Express», mai, 1973.

обогащается, а ограничивается и калечится во имя популяризаторских или коммерческих целей.

Но большие завоевания в области кино были и будут достигнуты не через его искусственную изоляцию. Фильму незачем бояться связи и симбиоза с другими видами искусства именно потому, что он обладает своими неповторимыми сильными сторонами, своей спецификой, которая, если ее правильно использовать, превращает всякое обезличивание и растворение в других искусствах. Не вдаваясь в подробности этой проблематики, достаточно исследованной, можно отметить, что фильмовая специфика в конечном счете выражается в своеобразии изображения и в своеобразии движения, или, другими словами, в неповторимости динамичного изображения, присущего седьмому искусству.

Кинообраз отличается от фотообраза; кинорассказ отличается от беллетристического рассказа; кинодрама отличается от театральной драмы. И все эти различия упираются в конечном счете в изображение в движении, являющееся не просто выразительным средством, а структурной спецификой, отражающейся на всем характере произведения. Разница между фильмом и снимком или фильмом и романом достаточно очевидна и не нуждается в подробных доказательствах. Но она не менее очевидна и в отношении театра, хотя здесь нередко возникают недоразумения. Функцию образа осуществляет на сцене живой человек, а в кино — *изображение* человека. Только самые примитивные зрители принимают людей на экране за «живых людей», грамотная публика воспринимает их именно как изображения и оценивает их в соответствии с требованиями, предъявляемыми к каждому художественному изображению. Движение в театре является движением живых людей в узких границах некоего условного пространства. Разумеется, это не механическое движение, а носитель и выразитель душевных состояний и драматических конфликтов. И все же оно остается движением живых людей, воспринимаемым под неизменным, статичным углом зрения человеком в зале. Движение в фильме является не только не ограниченным какими бы то ни было условными границами, не только более разнообразным, но и значительно более сложным и многоплановым. Оно включает возможность постоянной смены обстановки,

расстояний, углов зрения, позволяет ускорять и замедлять действие, возвращаться назад, повторять, фрагментировать и переплетать эпизоды, вообще применять все те странные и неоценимые по силе воздействия приемы, которые присущи движению, полученному через *монтаж*.

Кино гораздо в большей степени, чем другие виды искусства, представляет собой не просто особенное искусство, но и особенную технику. Его развитие — вопреки желанию или нежеланию отдельных режиссеров — во многом является результатом развития техники. То одни, то другие нормы киноэстетики, на данном этапе считавшиеся незыблемыми, периодически выходили из обращения при очередном техническом нововведении — тонфильме, звуковом кино, цветном фильме, широкоэкранном фильме. Техника продолжает развиваться, и мы имеем все основания считать, что процесс эстетической переоценки будет продолжаться. Поэтому и проблемы киноспецифики нельзя сводить к тем или иным возможностям изобразительных средств, а следует рассматривать их в целом. Рене Клер, который доказал своим творчеством, что не избегает ни рассказа, ни драмы, говорит: «Кино является тем, что не может быть рассказано». Специфика кино, другими словами, заключается в своеобразии фильмового изображения.

Многие крайности «пуризма» можно объяснить и как естественную реакцию на антихудожественные требования коммерческого кино, кино как формы «массовой культуры». Если даже такой режиссер, как Рене Клер, не мог устоять перед ними в свой голливудский период, то легко себе представить положение не столь авторитетных творцов. Умерший недавно французский режиссер Жан-Пьер Мельвиль в свое время был вынужден после нескольких неудач проститься с частью художественных амбиций и признаться: «Кончено. Я буду создавать коммерческие фильмы. До сих пор я никогда этого не делал, но теперь начну делать фильмы, которые приносят деньги, однако при этом все же не стану продаваться». С 1961 года Жан-Пьер Мельвиль посвятил себя исключительно так называемой «полицейской» теме и быстро завоевал популярность. А поскольку позицию, раз завоеванную, надо защищать, через несколько лет он заявил: «Кино — не культура, скорее

развлечение... Массы невозможно воспитывать посредством кино. По крайней мере я в это не верю...»

Упомянутый уже Джозеф Манкевич после такого серьезного фильма, как «Неожиданное последнее лето...» по пьесе Теннесси Уильямса, был вынужден заняться режиссурой суперкоммерческой суперпродукции — ставить фильм «Клеопатра». Но это не помешало ему сделать признание: «Ставить фильм очень нелегко. Я даже думаю, что это самый сложный из всех видов драматургической деятельности. С одной стороны, известный уровень абстракции для вас является запрещенным, а с другой — вы чувствуете искушение опуститься на самый низкий уровень, что и легче всего».

Но если стремление к самому низкому уровню, то есть к самой широкой публике, приводит западных режиссеров к снижению художественности, то и авангардисты, трепещущие перед святой спецификой и пренебрегающие вкусом зрителя, не достигают значительных результатов. Характерна в этом отношении обильная продукция «новой волны» во французском кино. Рекламируемая красноречивыми декларациями и оглушительным пропагандистским шумом, «новая волна» была встречена с мимолетным интересом, который тут же уступил место удручению и отрицанию. Сейчас, когда «волна» уже отшумела, нетрудно увидеть, что, за исключением двух-трех удач («Хиросима, любовь моя» Алена Рене, «До последнего вздоха» Жан-Люка Годара), она не оставила после себя ничего. Ничего, кроме, возможно, иллюзии для дилетантов, что делать фильмы не особенно трудно. Потому что и здесь под прикрытием специфики в часть французской кинопродукции проник любительский произвол. По этому поводу Жак Стернберг опубликовал фельетон с «пятнадцатью рецептами создания фильма, который будет превозноситься критикой». Вот некоторые из этих рецептов:

«Не обременяйте себя никакими познаниями кинотехники до того, как займетесь постановкой».

«Не пользуйтесь никакими сценариями, предварительно обдуманнными и написанными. Сценарий рискует быть ясным, то есть элементарным».

«Не скупитесь на звукозапись, она не стоит дорого. Пускайте на всю мощность моторы, ураганы, ветер,

скрип дверей. Не бойтесь ничего. Комизм уже не убивает».

«Будьте неловким. Плохой монтаж, недопроявленные или передержанные кадры, дефекты звукозаписи, безвкусные снимки и случайные провалы станут яркими признаками вашей гениальности. Эти недостатки даже имеют шанс сойти за символы».

«Не бойтесь быть обременительным, неясным, даже непонятым. Критик никогда не осмелится напасть на фильм, раз не понял его. Он может только расхвалить его. И если случайно при первом монтаже фильм покажется вам слишком ясным, без колебания демонтируйте его. Расположите начало в конце и соответственно переставьте остальное».

«И наконец, диалог. Он не имеет решительно никакого значения. Не тратьте время на его написание. Доверьтесь тощему воображению исполнителей, пусть они импровизируют в процессе съемок».

Подобные насмешки вполне заслуженны, по крайней мере когда речь идет о ряде бездарных творений «новой волны», лишенных серьезного смысла, являющихся самоцельными нудными прогулками кинокамеры по деталям обстановки, лицам, профилям и спинам, которые чередуются с фрагментами бессмысленного «бормотанья» и анемично связаны с какой-нибудь драмой в зародыше.

Как уже говорилось, мы не намерены подробно рассматривать особенности киноискусства, о теории и истории которого создано много работ. Немало исследований посвящено и телевидению, этой новейшей форме средств массовой информации. Но если в западных монографиях, посвященных кино, несмотря на неизбежное столкновение различных концепций, уже оформился ряд доминирующих принципов и оценок, то в литературе по проблемам телевидения царит разногласие. Противоречие присутствует не только в анализе различных методов, выразительных средств и жанровых форм телевизионных передач, но и во мнениях по таким основным вопросам, как специфика, направления, социальный эффект телевидения, обнаруживается полная неразбериха. Мнения колеблются в довольно широкой амплитуде — от горячей защиты до безоговорочного отрицания. Не ставя перед собой цель исследовать проблематику во

всей ее сложности и оценивать все эти мнения искусствоведов, социологов, психологов и педагогов, мы вынуждены все же бегло остановиться по крайней мере на некоторых вопросах, связанных с темой, которая нас занимает.

Пренебрежение, недоверие или отрицание в оценке телевидения проявляется главным образом в трех направлениях: при анализе его специфики, технических свойств и воздействия. В первом направлении формулируется с различными нюансами взгляд, что речь идет о средстве информации, лишенном художественного своеобразия и пригодного только для использования в качестве трансмиссии для самостоятельных видов искусства — кино, театра, литературы. Наряду с этим недооцениваются и возможности телевидения в сфере информации, многие считают, что оно дает публике значительно более поверхностную и отрывочную информацию, чем, например, газета. Во втором направлении подчеркивается низкое качество изображения на маленьком экране, а также низкое качество воздействия передач, которые не группируют людей в «публику» в полумраке зала, как это происходит, например, в кино, а смотрятся рассеянно во время еды, в кухне или столовой, при дневном или электрическом освещении, среди реплик присутствующих и домашнего шума.

Большого внимания заслуживают критические замечания, относящиеся к третьему направлению, — о характере и степени воздействия. По мнению американского социолога Адорно, телевидение как наиболее типичный проводник «массовой культуры» подвергает зрителя «воздействию элементарных посланий, то есть стереотипов, сообразованных с заостренными социальными моделями», и одновременно способствует «вырождению художественных форм, низводя шедевры до уровня продукта потребления». Того же мнения придерживается и Андерс, утверждающий, что телевидение помогает создавать «серийный тип человека» и заменяет подлинное искусство зрелищем. Мелинг в свою очередь добавляет, что оно отнимает у зрителя время, необходимое на более серьезные занятия: «Телевидение, которое навязывает себя публике, крадет время, что ведет к тяжелым последствиям». Излишне цитировать недоброжелательные высказывания отдельных популяр-

ных личностей, которые даже не пытаются дать обоснованную оценку, а скорее выражают свою субъективную досаду, как, например, художник Сальвадор Дали, считающий, что телевидение является «самым эффективным средством для кретинизации масс... сундуком, в котором собрано решительно все, роскошным мусорным ящиком, нужным для сбора посредственности».

Противоположную позицию занимают такие авторы, как Анри Мелон-Мартинез. В своей монографии «Телевидение в семье и в современном обществе» он пишет о некоторых теневых сторонах телевидения, но гораздо чаще реабилитирует его. Положительную, более богатую нюансами, но и более запутанную характеристику дает телевидению Маклюэн. Канадский социолог считает телевидение самой современной, самой перспективной формой массовой информации, способствующей больше всех других «универсализации» публики и превращению планеты в «мировую деревню». Мы уже говорили, что Маклюэн относит телевидение к так называемым «холодным» средствам массовой информации, то есть дающим бедную информацию и, таким образом, поощряющим публику к раздумьям, заставляя ее собственными силами дополнять и развивать неполную информацию. Эта точка зрения глубоко противоречит фактам, а также мнению ряда буржуазных специалистов, считающих совершенно обоснованно, что телевидение — лишь один из каналов, по которому наиболее обильно течет информация, и что непрестанно чередующиеся передачи не оставляют зрителю времени задуматься над увиденным и услышанным. Единственный довод, на который опирается абсурдная концепция Маклюэна, сводится к утверждению, что телевизионное изображение из-за технического своеобразия и несовершенства весьма существенно отличается от фотографического изображения или киноизображения, что оно дает только смутный и условный образ и, следовательно, побуждает воображение зрителя к постоянной активности:

«Способ изображения в телевидении не имеет ничего общего с фильмом или фотографией, если не считать, что телевидение тоже дает бессловесный образ... Зритель в этом случае является чем-то вроде экрана. Его бомбардируют световые импульсы... Телевизионная картина визуально бедна и неустойчива. Это ни в коем слу-

чае не фотография, а просто контур, который постоянно формируется, очерченный катодным снопом... Таким образом образованная картина скорее имеет качество скульптуры и иконы, чем живописной картины или фотографии»¹.

Разумеется, с технической точки зрения телевизионное изображение отличается от фотографии, поскольку является результатом движения световой точки, различной по силе в различные мгновения и в различных местах. Но для восприятия зрителя это техническое своеобразие не имеет принципиального значения, и многочисленные замечания Маклюэна, являющиеся повторением процитированной выше мысли, сводятся, попросту говоря, к выводу, что телевизионное изображение беднее в отношении деталей и нюансов и вообще значительно несовершеннее фотографического.

Не нужна особая догадливость, чтобы задать вопрос: «А что произойдет, если телевизионное изображение усовершенствуется и приблизится к киноизображению? Телевидение и тогда останется «холодной» формой как средство массовой информации или „потеплеет“?»

Предвидя подобное возражение, социолог пытается заранее ослабить его: «тем, кто спросит, будет ли дело обстоять иначе, если технологические усовершенствования обогатят телевизионное изображение в отношении количественных данных и поднимут его до уровня кинокартины», следует дать «положительный ответ». Но, добавляет Маклюэн, «усовершенствованное телевидение уже не будет телевидением. Телеизображение на *данном* этапе является мозаичной тканью из светлых и темных точек, чем никогда не является кинокадр, даже если качество картины совсем плохое»².

К несчастью для Маклюэна, в течение десятилетия, прошедшего после написания его книги, развитие техники привело к получению довольно ясного и достаточно богатого подробностями телевизионного изображения, которое, оставаясь, по существу, «мозаичной тканью из светлых и темных точек», не уступает по качест-

¹ McLuhan M. Pour comprendre les média. Paris, 1964, p. 342.

² McLuhan M. Pour comprendre les média. Paris, 1964, p. 342—343.

ву по крайней мере фотографиям в популярных журналах. Но несмотря на это усовершенствование, которое имеет все предпосылки для дальнейшего развития, телевидение не перестало и едва ли перестанет оставаться телевидением.

В этом случае, как и в ряде других, стремление Маклюэна — противопоставить свое мнение, порой очень метко, общепринятым взглядам — граничит с экстравагантностью, нередко переходящей в несерьезность. Такова, например, его теория о том, что телевидение в отличие от фотографии является «продолжением» не зрения, а... осязания.

Поверхностны и многие выводы социолога о воздействии телевидения. Чтобы показать «европеизацию» США под влиянием нового средства массовой информации, Маклюэн приводит в качестве примера «новый интерес к танцу, к пластичным искусствам и архитектуре, равно как и вкус к маленьким машинам, карманным изданиям, скульптурным прическам и более утонченной моде, не говоря уже о новой заботе о более изысканной кухне и хорошем вине». Мы вправе считать, что при определении направлений и степени воздействия телевидения следовало бы сначала обратить внимание на вещи более значительные, чем прически и гастрономия. И если социолог прибегает именно к таким примерам, то это не случайно. Потому что для Маклюэна, как мы уже говорили, главная проблема заключается в том, как передает информацию данное средство массовой информации, а не *какова* по содержанию сама информация. Именно в этой подмене идейной сущности технической спецификой и заключается первородный грех «маклюдизма».

В монографии «Возможности телевидения» Жан Казенев выступает как популяризатор «маклюдизма», но все же проявляет тактичность и обходит по крайней мере самые явные абсурды в теории учителя. Но одновременно он замалчивает некоторые его критические замечания по поводу эффекта самого нового средства массовой информации, чтобы представить нам телевидение вездесущим и сверхпрогрессивным: «Независимо от того, будет ли наше общество названо обществом изобилия или обществом потребления, будет ли оно капиталистическим или социалистическим, оно должно будет

жить с телевидением. И непохоже, что для телевидения важен тот или иной выбор». Более того, по мнению Казенева, не телевидение должно соотноситься с будущим строем, а будущий строй должен соотноситься с телевидением. Выходит, что «возможности телевидения» являются сами по себе некоей субстанцией, которая может решать даже судьбу социального строя, но сама не зависит ни от кого и ни от чего.

Подобное идолопоклонство звучит более нелепо, чем перегибы полного отрицания, потому что их хоть как-то можно оправдать, ведь они базируются на анализе изобилующей пороками практики — практики буржуазного телевидения.

Само по себе телевидение не является ни светлым маяком современной эпохи, ни зловещей шкатулкой Пандоры. Дело в том, что «само по себе» оно вообще не существует, потому что не является некоей нейтральной в идеологическом отношении техникой, как электрическая лампочка или двигатель внутреннего сгорания, а является формой того или иного конкретно-го идейного воздействия.

Телевидение, которое в 1948 году было достоянием только четырех стран (СССР, США, Великобритании и Франции), сегодня получило распространение почти во всех странах мира. И если в 1948 году общее число телевизоров во всем мире не превышало трех миллионов, то сегодня их более 130 миллионов, ежедневно продается более 20 тысяч новых телевизоров, а это означает, что число телезрителей ежедневно увеличивается в среднем на 50 тысяч человек.

Использование телевидения связано со значительными расходами как в домашнем бюджете зрителя, так и в бюджете производителя. В Японии, например, в первое десятилетие введения новой техники телевизионный аппарат стоил около 30 000 иен при уровне низкой зарплаты менее 1000 иен. Во Франции годовой бюджет радио и телевидения за 1969 год достиг 1 493 000 000 франков, в этой области работали 14 000 служащих. И если, несмотря на это, число новых каналов и новых телевизионных аппаратов продолжает неустанно расти, то, очевидно, и производитель и потребитель находят в телевидении явную для себя выгоду.

Что нужно от телевидения массовому зрителю в капиталистических странах? Социологические исследования дают довольно точный ответ на этот вопрос. По результатам опроса, организованного в США Кентуккским университетом, 83,8 процента потребителей смотрят на передачи как на развлечение, а 41,5 процента утверждают, что эти передачи позволяют им избежать расходов на другие развлечения.

Ненамного лучше положение в Западной Европе. Опрос в такой культурной стране, как Франция, например, раскрывает полное пренебрежение публики именно к «культурным передачам». По исследованию Института радио и телевидения, проведенному в конце 1968 года, около 89 процентов зрителей не проявляют никакого интереса к «культурным передачам». По этому поводу Мелон-Мартинез пишет, что подобная передача, «какой бы хорошей она ни была, не выдержит конкуренции эстрадной программы, плохого фильма, матча, который даже не может нравиться. Эта конкуренция объясняется легкой восприимчивостью эстрады, вкусом к напряжению, присущему матчам, вкусом к фильмам, какими бы они ни были, поэтому культурные передачи кажутся неинтересными»¹. Не оспаривая в принципе этого заключения, следует обратить внимание на одну подробность: множество опрошенных выразили безразличие к культурным программам не потому, что они «культурные», а потому, что «их трудно воспринимать из-за содержания, метода представления, трудности языка».

Наличие того или иного числа телевизоров в западном мире хоть и важно как показатель, но не является точным ответом на вопрос о степени потребления. Каково в среднем время, которое средний зритель уделяет телепрограммам? Согласно соответствующим данным, в Западной Европе из 100 зрителей 45 тратят на них меньше 10 часов в неделю, 38 — от 10 до 20 часов, 17 — более 20 часов. Это значит, что при общих 25 свободных часах в неделю трудовой человек тратит 70 процентов этого времени на телевидение. В США этот процент постоянно растет.

¹ Melon-Martinez E. La télévision. Paris, 1970, p. 92—93.

Вышеуказанные данные в большой степени объясняют и характер программ. Раз широкая публика ищет в них главным образом развлечение и раз посвящает им большую часть своего свободного времени, ясно, что она находит в них именно то, что ищет.

Наряду с ростом числа каналов непрерывно растет и время телевизионных передач. Сегодня в мире эти передачи занимают двести миллионов часов в год. Во многих странах зрителям предоставлена возможность выбирать между двумя или более программами. В ряде городов США работает по 3—4 канала, а в Нью-Йорке их 12.

Каково содержание передач в западном мире? В США оно таково: 2% приходится на документальные фильмы, 16% — на информацию и 82% — на развлекательные программы. В Рио-де-Жанейро при 13-часовой ежедневной передаче по пяти каналам 70% передач занимает эстрада, фильмы и телевизионные многосерийные фильмы. В Мексике этот процент несколько ниже (59%) за счет документальных фильмов (28%). Та же тенденция наблюдается и в Японии (18% — информация, 40% — документалистика, 42% — развлечения). Во Франции по первому каналу 12% времени приходится на информацию, 55% — на документальные фильмы и 33% — на развлекательные программы. Но за счет этого передачи по второму каналу носят главным образом развлекательный характер, как и в Монте-Карло (74%). Аналогичное положение наблюдается в ФРГ и Великобритании.

Колебания в соотношении между «серьезными» и «развлекательными» программами в большой степени зависят и от того, являются соответствующие телевизионные институты государственными или частными. Там, где они государственные (даже и со статусом «независимости»), как, например, в Западной Европе, власти, естественно, более широко используют их для своей прямой или косвенной пропаганды и, следовательно, «развлекательные» программы занимают меньшее место. Там, где институты частные, как, например, в Мексике, Бразилии и США, проблема торговой прибыли принимает гипертрофированные формы. Отсюда и значительное количество реклам, дающих основной доход. Но чтобы рассчитывать на большое количество реклам,

телевизионная компания должна пользоваться популярностью среди публики. А чтобы пользоваться популярностью, необходимо преподносить обильные порции «развлечений». Так, за исключением незначительного процента актуальной, научной и культурной информации, частные программы состоят целиком из реклам и «развлечений». И поскольку развлечение по заказу тоже вещь дорогая, частные компании используют для заполнения программ неограниченное число старых фильмов. Публика в Нью-Йорке, например, каждую неделю может видеть по различным каналам на маленьком экране около 150 полнометражных фильмов, не говоря уже о других 300 сериях телефильмов или отдельных фильмах продолжительностью от 30 до 60 минут. Этот сокрушительный перевес кино среди других жанров заставляет некоторых исследователей задаваться вопросом: «Что собой представляет в таком случае телевидение?» Ответ: «Домашнее кино, и ничего больше».

Независимо от того, какими являются телевизионные компании, государственными или частными, развлекательный материал занимает очень большое место в их передачах — от 40 до 80%, как видно из приведенных выше данных. Этот факт, используемый некоторыми социологами как свидетельство главным образом зрелищного характера нового средства массовой информации, истолковывается другими авторами как доказательство все большей *деполитизации* культурной продукции. Но мы уже указывали, что «развлекательные» жанры нередко довольно умело используются в качестве привлекательной упаковки пропагандируемых идей. В западных телепрограммах наряду с отдельными серьезными художественными произведениями, предназначенными для более взыскательной публики, наряду с довольно сомнительными по части вкуса зрелищами существует и большой процент «зрелищ» с определенными политическими и философскими тенденциями, весьма коварными именно потому, что часто они проникают в сознание публики совсем незаметно. Это особенно характерно и важно для американской продукции, потому что ее используют и другие западные телекомпании. Еще в 1961 году только одна из американских компаний — «Колумбия бродкастинг систем» — продала программы за 35 миллионов долларов. Та же компания в 1964 году

поставляла 47 странам фильмы — односерийные и многосерийные, — рассчитанные более чем на 100 000 часов программного времени. Мы не располагаем более новыми и более подробными данными, но, если иметь в виду, что в последнее десятилетие экспортные сделки американских компаний все больше расширяются, можно себе представить, каков размах и каковы прибыли — финансовые и идеологические — пропаганды США в сфере западного телевидения.

Что касается содержания этих массово экспортируемых американских «развлекательных» программ, мы позволим себе процитировать несколько строк из книги Мелон-Мартинеза, которого трудно обвинить в неприязненном отношении к США. В американских телевизионных фильмах «четыре пятых действующих лиц — белые... Иностранцы не пользуются особым престижем. Тот, кто «не наш», не привлекает симпатий. Их роль (иностранцев) не очень блестяща: чаще всего они «плохие»... 60% героев занимают ведущее положение в высшем обществе. В действительности эта категория людей составляет только 10% американского общества. Женщина играет в большинстве случаев в этих программах роль ангела. Она красива, добра, симпатична, преданна, весела. Мужчины тоже порядочны и симпатичны: они сильны, спортивны, красивы, пьют виски, имеют успех у женщин и благополучно завершают все свои начинания».

В Японии на 24 часа программы приходится 55 убийств, 51 перестрелка с пистолетами, ружьями, пулеметами, не говоря уже об остальных сценах насилия.

«Чистота» программ довольно своеобразна и в отношении эротизма: на каждые 24 часа телевизионных передач приходится по 60 эротичных сцен, из которых 4 происходят в постели, а остальные изображают «страстную любовь».

После этих далеко не полных, но достаточно красноречивых данных спор о «нравственности» телевизионных передач, видимо, становится беспредметным.

Каковы специфичные формы телевизионных передач и существуют ли вообще такие формы? Вопрос звучит наивно для специалиста и, вероятно, кажется совершенно беспредметным большей части широкой публики, которая считает, что в ящике с маленьким экраном просто

собраны жанры других средств массовой информации — радио, театра, кино, эстрады и прочих. Журналист Пьер Лазарев приводит свой разговор с одним из французских государственных деятелей, который негодовал, что телевидение расходует огромные средства для создания «своих» программ, вместо того чтобы снимать готовые театральные и эстрадные спектакли...

В телепередачах можно грубо определить три основных направления: информацию, телеспектакли и спектакли, не предназначенные специально для маленького экрана, но систематически используемые им.

Информация — политическая, научная, культурная, бытовая — может быть почерпнута путем чтения (газет, журналов, книг), путем восприятия на слух (устная информация, радио) или через данные изображения (снимок, кинодокументалистика). Считают, что чтение требует больше всего усилий со стороны потребителя, но и в самой значительной степени предрасполагает его к размышлениям. Звуковая информация требует меньших усилий и меньше активизирует способность рассуждать, но сильнее воздействует на потребителя, потому что к значению содержания прибавляется значение интонации, а также и авторитет информатора. Визуальная информация в отличие от письменной и звуковой воспринимается мгновенно, не требует никакого умственного напряжения и обычно сильнее всего воздействует своей наглядностью и спонтанностью.

Телевидение, разумеется, не добавляет ничего принципиально нового к этим трем известным формам информации в том смысле, что не является никакой четвертой, отличной формой. Но поскольку телевидение новым способом и в новых комбинациях использует уже известные формы — и особенно последние две, — оно является создателем новых информационных методов, а не представляется просто сочетанием радио- и кинодокументалистики. На первый взгляд телевизионный диктор кажется тем же радиодиктором, которого мы, однако, можем наблюдать. Но именно то обстоятельство, что мы можем одновременно и слышать и видеть информатора, оказывается очень важным как для видов программ, так и для их воздействия. Даже при обычных радиопередачах впечатление от голоса диктора имеет большое значение. И ошибочно было бы счи-

тать, что воздействие на слушателя определяется только содержанием информации и что, следовательно, главное требование к диктору — четкая дикция и хорошее произношение. Если голос сух или неуместно строг, высокомерен или навязчиво назидателен, у диктора есть все шансы вызвать антипатию публики. И наоборот, если голос звучит естественно, если он богат интонациями и приятен по тембру, он вызывает расположение публики и способствует более сильному воздействию текста.

Роль диктора как личности еще больше возрастает при телевизионных передачах, во время которых мы не только слышим его голос, но и видим его самого, следим за его мимикой и жестами. Его появление на маленьком экране является и его появлением в нашем жилище. Диктор становится чем-то вроде нашего гостя, обычного гостя, который может быть желанным или нежеланным, вызывать симпатию или раздражение, располагать к вниманию или, наоборот, порождать желание выключить аппарат либо уйти в соседнюю комнату. Если диктор обладает необходимыми данными, держится непринужденно, тактично, но уверенно «навязывает» нам свое «присутствие» и не только произносит умные фразы, а действительно выглядит умным, излучает, наконец, обаяние привлекательной индивидуальности, телевизионная передача превращается в значительно большей степени, чем радиопередача, в непосредственную и увлекательную *беседу*. И хотя в этой беседе наше участие сводится к роли слушателей, общение с диктором на маленьком экране перерастает в ежедневную привычку и необходимость.

Обаяние диктора, естественно, может действовать в определенных рамках. Вне их воздействие определяется основным — смыслом информации. Именно поэтому, хотя западные телестудии используют дикторов, обладающих талантом и высокими профессиональными качествами, и хотя сообщаемые новости умело «отредактированы», они не всегда дают ожидаемый эффект. Французский журнал «Телерама» в одном своем опросе поставил вопрос: «Считаете вы политическую информацию исчерпывающей?» Ответы: да — 16,5%, нет — 62,2%. «Превосходной»: да — 18,5%, нет — 70,4%. «Незначительной»: да — 24,7%, нет — 59,5%. «Беспристраст-

ной»: да — 21,3%, нет — 66%. «Тенденциозной»: да — 61,3%, нет — 28,7%. Подобные результаты опроса получила и провинциальная газета «Сюд-уэст». На вопрос, объективно ли телевидение в отношении поставляемой информации, ответы распределились так: нет — 64,36%, да — 36,64%. Эти данные свидетельствуют о том, что «средний дурак», в сущности, не так глуп, как это кажется специалистам по обработке общественного мнения, и что его оценки не всегда зависят от приветливой улыбки диктора-мужчины и эффектной прически диктора-женщины.

Так или иначе, при передачах типа «Информационный дневник», «Политические комментарии», «Разговор за круглым столом» и прочих, где перевес слова очевиден, телевидение имеет значительно большую возможность, чем другие средства массовой информации, установить прямой контакт своих представителей с публикой, создать у нее впечатление, что она сама вовлечена в беседу, установить при известных условиях атмосферу доверия и интимности.

Но этим возможности телевидения в сфере информации далеко не исчерпываются. В отличие от радио, например, оно может подчеркивать, иллюстрировать, мотивировать словесные утверждения и комментировать их при помощи соответствующего визуального аргумента — снимка или киноматериала. Более того, подобно кинодокументалистике, но с нюансами своей специфики телевидение создает формы информации с подчеркнутым перевесом изображения, при этом слово выполняет только функцию дополнительного пояснения.

Специалисты подсчитали, что человек среднего интеллектуального уровня запоминает 10% того, что слышит, 35% того, что видит, и 55% того, что видит и слышит одновременно. Если эти данные верны даже приблизительно, то совершенно очевидными становятся психологические преимущества телевизионных форм информации, сочетающих живое слово с движущимся изображением.

Наконец, совершенно новой, присущей только телевидению является информация «прямой передачи», которая обеспечивает нам прямую визуальную связь с событиями, происходящими в данный момент, независимо от их характера — политическая ли это акция, куль-

турное мероприятие, спортивное зрелище и прочее. Эта форма информации и самобытна, и сильна по воздействию, потому что создает у зрителя впечатление *непосредственности* и *правдивости*: он убежден в истинности того, что видит, у него создается впечатление присутствия при происходящем.

Эффективность подобного рода передач, как и следовало ожидать, привела к более широкому использованию метода «псевдособытий», то есть «событий», организованных искусственно с единственной целью показать их телезрителям. Этот прием, разумеется, не может быть априори объявлен попыткой фальсифицировать истину и имеет право на существование наряду с другими видами передач. Например, эстрадная программа со специально собранной для этой цели публикой является, в сущности, псевдособытием, потому что это совсем не обычное представление перед обычным зрителем. Посещение студии известного художника тоже является псевдособытием по той простой причине, что сценарий «посещения» заранее разработан, а все участники предварительно подготовлены. Все это выглядит совсем невинно и по той причине, что сам зритель отлично понимает, что дело касается, в сущности, псевдособытия.

Но картина резко меняется, когда в псевдособытии выражена попытка переиначить жизненные факты и подменить истину ложью, поднесенной как реальность. Избирательные кампании на Западе, особенно в США, изобилуют фабрикацией самых различных псевдособытий, стремящихся представить соответствующего политического кандидата в возможно лучшем свете — с его «отзывчивостью» по отношению к простым людям, с его «любовью» к детям, с его душевной «чувствительностью». В своем предвыборном поединке с Кеннеди, например, Никсон предстал перед телезрителями и в тот момент, когда он играет на пианино. И как это ни парадоксально, часть публики в такие моменты даже не отдает себе отчета, что ей предстоит голосовать не за пианиста, а за президента. Наоборот, она довольна, что ею будет управлять такой изысканный в духовном отношении человек, который даже играет на пианино. Существуют, разумеется, и случаи сознательной отвратительной фальсификации, примером тому служит аме-

риканская телевизионная пропаганда во время войны во Вьетнаме, когда виновников выдавали за жертв, а жертв — за виновников.

Впечатление непосредственности и правдивости может оказаться обманчивым, не только когда дело касается псевдособытий, но и при действительных визуальных репортажах. Жан Казенев не без основания указывает, что «камера и микрофон устанавливаются на места, *выбранные* ответственным за передачу... Реальное событие, с другой стороны, разделено на части и в целом получается сокращенным. Короче говоря, то, что телезритель видит, является «монтажами», предназначенными для него... Средства массовой информации, хотим мы того или нет, являются фильтром и навязывают определенную точку зрения».

Наряду с разнообразными формами телевизионных информационных передач существуют и разнообразные формы так называемой телевизионной постановки. Наиболее самобытными и характерными для возможностей маленького экрана являются различные многосерийные телевизионные фильмы, широко используемые на всех каналах и занимающие — особенно в западных программах — по два, три и более часов в ежедневных программах. В этом жанре существуют две основные разновидности. Одна, названная французами *фельетоном*, представляет собой «серийный фильм с продолжением», то есть длинную киноисторию, разделенную на известное число передач от получаса до часа. Другой разновидностью является *телефильм*; серия телефильмов состоит из самостоятельных фильмов, в которых главные герои одни и те же. При удачном использовании формы фельетона и телефильма они дают телевидению возможность продолжительное время — порой даже по нескольку лет — задерживать внимание зрителей и усиливать его привязанность к программам маленького экрана. Таким образом, и любимые герои долго остаются любимыми, то есть образцами для подражания. Эти формы являются средством обстоятельного изложения большого произведения со всеми его деталями и перипетиями, что невозможно для фильмов на большом экране и что по силам только роману-эпопее, но не визуальному, а словесному.

Бесчисленные серийные телефильмы, создаваемые на

Западе, иллюстрируют, за редким исключением, не столько преимущества, сколько слабости этой формы. Самая распространенная и самая объемистая часть «развлекательных» программ, серийные телефильмы наряду с этим являются и самыми низкопробными в художественном отношении. Эти исторические, приключенческие, любовные или бытовые драмы в большинстве случаев словно созданы уставшими до смерти субъектами, дошедшими до полного умственного истощения и сводящими творческий процесс к комбинированию определенного числа сюжетных тривиальностей, давно вышедших из употребления даже в бульварной литературе и коммерческом кино. Зрителя с элементарной взыскательностью, который имел несчастье познакомиться хотя бы с некоторыми подобными сериями, поражает как их художественная нищета, так и тот факт, что находится публика, готовая смотреть эти скучные и невероятно растянутые эпизоды, единственный смысл которых — заполнять время передач.

И все же публика находится. В своей статье «Наркоманы фельетона»¹ Жан-Поль Эмон рассматривает именно это, странное на первый взгляд явление — наличие весьма широкой публики при весьма примитивном зрелище, каким являются серийные телефильмы. «Как Жан и его жена Матильда найдут „время на жизнь, время на любовь“?» Они не часто вместе. Жан снял студию в Женеве, где встречается с Кэрролл, своей секретаршей. Матильда сама руководит фабрикой и домом. Она грустна. В довершение ко всему их дочь Катрин влюблена в подозрительного Жерома. Жером умирает. Уф! Несчастный случай? Это было бы слишком просто. Что делает полиция? Проводит опрос. Наконец-то мы дошли до 29-го эпизода. Еще десять остаются, чтобы раскрыть то, «что каждый из зрителей угадал еще в первый вечер».

Эти «серии-колбасы», как их называет Эмон, пользуются благосклонностью 40% зрителей, если верить соответствующим опросам. По мнению журналиста, этот феномен объясняется тем, что публика привыкает к порциям телевизионной «колбасы», подаваемой каждый ве-

¹ Aymon J.-P. Les intoxiqués du feuilleton. — «L'Express», 7 mai, 1973.

чер по несколько раз в определенные часы, как наркоман привыкает к очередной дозе наркотика. Объяснение неполное, но достаточно красноречивое, оно раскрывает одно из главных преимуществ «серий»: они приобретают силу привычки, превращаются в ежедневную необходимость, по крайней мере для определенного рода публики.

Другой вопрос, воспитывает или отупляет это воздействие публику. Характер воздействия, естественно, не может определяться только интеллектуальным уровнем зрителя. Эмон приводит факты, свидетельствующие о том, что «наркоманы фельетона» восприняли с интересом и некоторые осмысленные и предрасполагающие к серьезным размышлениям серии. Но именно успех этих серий встревожил руководство телекомпаний, и оно снова обратилось к производству «колбас» самого низкого качества, перекладывая, естественно, ответственность на низменные вкусы публики.

Специфика телевизионных серий не исчерпывается продолжительностью их показа. Созданные специально для маленького экрана, подобные произведения сформированы со всеми его возможностями и ограничениями, и прежде всего с его камерным характером, благоприятным для крупных планов, не подходящим для общих планов, панорамных съемок. Эта специфика, на которой мы не имеем возможности остановиться подробно, накладывает свой отпечаток и на все другие постановки, созданные для программ маленького экрана, — самостоятельный фильм, киноновеллу, телевизионный спектакль, концерты и прочее.

Кроме того, телевидение имеет возможность использовать и ряд постановок, не предназначенных специально для него, но дающих обильный материал для обогащения программ: фильмы большого экрана, театральные пьесы, эстрадные и цирковые представления. Благодаря этим возможностям телевидение фактически «подменяет», «замещает», а нередко и прямо «вытесняет» остальные формы информации, культурные мероприятия, искусство. Многочисленные статистические данные свидетельствуют о том, что телевидение является весьма опасным соперником для других средств массовой информации.

В 1946 году США располагали 19 тысячами кино-

залов, 82 миллионами зрителей в неделю и 300 полнометражными фильмами в год, производимыми в стране. В 1955 году число кинозалов снизилось до 14 тысяч, число зрителей — до 46 миллионов, а производство фильмов сократилось до 60 фильмов в год. С тех пор уровень кинопродукции несколько возрос — в значительной степени это объяснялось увеличением ее экспорта, — но зато количество зрителей уменьшилось еще на 35—40%. Таково же положение и в Западной Европе, где количество зрителей в 1955 году достигало 4750 миллионов, а в 1962 году оно снизилось до 2740 миллионов.

Что касается радио, то, если судить по количеству ежегодно продаваемой аппаратуры, оно не пострадало от соперничества телевидения. Но эти данные только частично отвечают на занимающий нас вопрос. Радиоприемник и особенно маленький транзистор несравнимо дешевле телевизора, их можно без особого труда повсюду брать с собой, радио обеспечивает более быструю и более частую информацию, предлагает эстрадную музыку в часы, когда телевидение не работает. Но каково положение в часы, когда работает маленький экран? Ответ известен всем и без статистики: как только начинаются телепередачи, радио теряет массу слушателей.

Цифры показывают, что конкуренция телевидения не затронула и театра. Но здесь надо учитывать, что театральная публика в западном мире является весьма ограниченной и довольно снобистской публикой, которая не только желает наблюдать за игрой «живых» актеров, но и сама хочет быть объектом наблюдения. Вообще речь идет о своеобразной форме парадности, показа себя и светского общения, когда сам спектакль порой теряет свое значение.

Установлено, что развитие телевидения очень неблагоприятно отражается на западных ежедневных изданиях и иллюстрированных информационных еженедельниках. Мелон-Мартинез приводит обильные цифровые данные, которые едва ли нужно приводить здесь, чтобы доказать, что «во всех странах, имеющих хорошо организованное телевидение, тиражи множества ежедневных и еженедельных изданий значительно упали, а их количество снизилось». Одним из самых новых сви-

деятельств развития этой тенденции является прекращение выпуска двух самых популярных в западном мире иллюстрированных изданий — американских журналов «Лайф» и «Лук». Причины этого процесса имеют различный характер. Телевидение быстрее ежедневного издания сообщает новости, к тому же в образной форме. Благодаря обильным «живым» и «движущимся» картинам оно является опасным соперником иллюстрированной прессы, которая предлагает свои неподвижные изображения уже после того, как публика получила визуальную информацию на маленьком экране. Кроме того, большое количество часов, уделяемых телепередачам, отнимает у публики значительную часть свободного времени, посвященного в прошлом чтению газет. И наконец, телевидение во многих странах отнимает у периодической печати большую часть торговых реклам, которые для нее нередко являются основным источником дохода.

Не так сильно, но в целом неблагоприятно воздействует телевидение и на спрос художественной литературы и книги вообще. Здесь, разумеется, следует иметь в виду, что даже в цивилизованных западных странах читают сравнительно мало, а что касается «телевизионной публики», то большая ее часть как раз относится к категории «нечитающих». По данным опроса, проведенного во Франции, из 35 миллионов грамотных жителей только 4 миллиона читают книги «время от времени». Но считать, что именно телевидение вырвало книгу из рук подобного рода публики, было бы преувеличением. Френсис Майер справедливо замечает по этому поводу в журнале «Телерама»: «Неужели вы полагаете, что в понедельник вечером они читали Монтеня или Дюраса, во вторник ходили в театр, в среду — в мюзикхолл, в четверг — на концерт и так далее... Неужели вы серьезно думаете, что телевидение поглотило многие из их культурных занятий?»

И в самом деле, рассматривая вопрос о неблагоприятном влиянии телевидения на некоторые средства массовой информации, не стоит забывать и другую сторону явления, а именно что благодаря телевидению в миллионы домов, куда раньше едва ли проникала культура, сейчас ежедневно поступает обильный поток информации в виде фильмов, пьес, новелл, концертов, оперы, ба-

лётà, сведений о книгах, выставках. А за то, каков общий облик этого потока, телевидение как техника и специфическая форма не несет никакой вины.

Некоторые авторы утверждают, что «телевидение отнюдь не приводит к уменьшению числа покупаемых книг, а увеличивает его». Чтобы доказать это, Мелон-Мартинез, например, приводит статистические данные, согласно которым «59% французов имеют телевизоры, 29% из них посещают книжные магазины, 41% французов не имеют телевизоров и лишь 22% из них покупают книги». Но пример выглядит беспомощным по двум причинам. Во-первых, разница в процентах в первом и втором случае совсем незначительна. Во-вторых, эта разница характеризует лучше людей, не имеющих телевизоров, потому что логично было бы считать, что человек, лишенный возможности купить телевизор, вряд ли может без ущерба для своего бюджета покупать книги.

Не особенно убедительно и утверждение, что после появления телевидения число продаваемых в западном мире книг возросло, а не уменьшилось. Отбросим проявляющуюся то здесь, то там манию все сводить к данным купли-продажи, словно нет всевозможных общественных библиотек и число читателей точно совпадает с числом покупателей. В данном случае существует одна немаловажная деталь. Послевоенные годы, когда появилось телевидение, были и годами появления так называемых «карманных изданий», которые в 8—15 раз дешевле изданий, выпускаемых в довоенный период.

Социологическое исследование, проведенное в Нью-Йорке, свидетельствует о том, что из читателей, которые приобрели телевизоры, 49% вообще перестали читать, 16% читают меньше, чем раньше, а 35% читают столько же, сколько и раньше. Та же тенденция наблюдается и во Франции, где 64% телезрителей читают меньше после покупки телевизора, 47% — столько же, сколько и раньше, и только 7% — больше. Логично заключить, что влияние телевидения отражается неблагоприятно по крайней мере на самой неустойчивой в своих литературных привычках, то есть самой массовой, публике и что рост тиражей в последние два десятилетия происходит главным образом за счет большей доступности популярной книжной продукции.

Это заключение подводит нас и к последнему вопросу: как влияет телевидение на культурное воспитание зрителя? Мы уже отмечали, что маленький экран является могучим средством популяризации культуры среди миллионов людей, которые в прошлом не имели с ней никакого контакта. Но каков характер этой широко насаждаемой культуры? Другими словами, речь идет не о недостатках отдельных произведений, а о ведущем направлении, идеологических целях, нередко глубоко скрытых за пестрым разнообразием следующих одна за другой передач. Не останавливаясь на приводимых примерах, следует отметить, что культурное воздействие буржуазного телевидения независимо от наличия и ценных в художественном отношении произведений является в конечном счете формой психологической обработки. Широко рекламируемая доступность, всеобщность телеспектакля, привлекающего к себе все слои населения, в действительности является «всеобщностью», в основе которой лежат не понятия и интересы народа, а вкусы и классовые цели господ. Буржуазный ученый Герберт Маркузе пишет по этому поводу следующее: «Если рабочий и его хозяин смотрят ту же телевизионную программу, эта ассимиляция не означает исчезновения классов. Она, наоборот, показывает, до какой степени правящие классы участвуют в нуждах и удовлетворении нужд, обеспечивающих их господство»¹.

Универсальность и унификация телевидения в буржуазном мире, все более широкая практика обмена программами с явным перевесом американских, все более подчеркнутое стремление превратить капиталистические страны в некую единую «мировую деревню» означают на практике стремление к унификации массовой публики, к ее превращению в стандартное покорное население капиталистической «мировой деревни», к моделированию миллионов индивидов по образцу «среднего обывателя». И эта тенденция тем опаснее, чем больше возможности телевидения усыплять критическое отношение публики. По заключению Всемирного конгресса здоровья, который состоялся в 1961 году, «каким бы ни был их интеллектуальный уровень, каким бы ни был их социальный мир, каким бы ни был

¹ Marcuse H. L'homme unidimensionnel. Paris, 1964, p. 33.

их возраст, все телезрители признают, что теряют благодаря телевидению 80% своего критического отношения». Вывод, возможно, и преувеличен, но не беспочвен. И когда каждый вечер в миллионах домов на Западе загораются миллионы маленьких экранов, мы можем быть уверены, что их бледное сияние излучает стремление Старого Света повернуть вспять ход истории, отменить эволюцию, отвлечь мысли и мечты простых людей от поисков единственно возможного выхода.

А воздействие телевидения все расширяется, и не только из-за непрерывного роста числа приемников и увеличения программных часов, но и из-за развития технических возможностей телевидения. Производители уже приступили к пробной эксплуатации так называемых «телевизионных кассет» или «видеокассет», представляющих собой звуковые и визуальные записи. С помощью таких кассет потребитель по своему желанию сможет запускать на маленький экран ту или иную телевизионную передачу, фильм, пьесу и прочее. Но в данном случае выражение «по своему желанию» означает, в сущности, по желанию фабриканта, который решит, каким будет содержание выпускаемых кассет. Таков именно и смысл высказывания шефа японской фирмы «Сони»: «Никто никогда не располагал таким количеством империалистических по своему характеру средств информации... При помощи кинокассет будет возможно навязать моду, автора, образ жизни, политике»¹.

Некогда Дидро, осознавший великое воздействие театра, писал: «Чтобы изменять лицо людского рода, я бы хотел иметь всего лишь довольно просторный театр». Сегодня этот театр существует. Он настолько просторен, что может охватить всю планету, и его имя — телевидение. Вопрос только в том, кто и в каком направлении старается изменять «лицо людского рода».

¹ Le dossier complet de l'audiovisuel. — «La Galerie», 1971, № 2.

Видеть «жизнь в розовом свете» — банальное французское выражение. «Жизнь в розовом» — и название одного шлягера, исполнением которого певица Лин Рено в свое время зарабатывала на жизнь и припев которого гласил:

Если у вас неприятности,
оставьте их у порога...
Допускайте в ваш дом только то,
что прекрасно в этой жизни...

Чудесный совет, правда с трудом выполнимый. И чудесный лозунг, который можно было бы использовать в качестве эпиграфа для всей огромной художественной продукции — продукции эвазионизма, поскольку в ее бесчисленных романах, фильмах и пьесах выражено стремление с помощью воображения достичь того, что невозможно в действительности, — освобождения от неприятностей и превращения жизни в букет из «прекрасного».

Само название течения достаточно красноречиво: *эскейпизм* (от английского слова *escape*, то есть бегство), или *эвазионизм* (от французского слова *évasion* того же значения) предлагает публике бегство от обременительной, тягостной повседневности и увлекательное путешествие в царство прекрасной иллюзии. Не тратя времени на доктринерские споры, представители эскейпизма на деле проводят тезис, согласно которому отношение между искусством и жизнью есть отношение двух противоположностей. И значение художественного про-

изведения состоит не в том, чтобы правдиво отражать действительность, а в том, чтобы создавать особый мир, принципиально отличный от реальной жизни.

Еще в эстетике немецких классиков-идеалистов искусство понималось как «свободная игра воображения», целью которой является не отражение действительности, а освобождение от нее. «Эстетическое творческое побуждение, — говорил Шиллер, — незаметно строит в страшном царстве сил и священном царстве законов третье, веселое царство игры и видимости, в котором снимает с человека оковы всяческих отношений и освобождает его от всего того, что называется принуждением — как в физическом, так и моральном смысле». Подобный взгляд на искусство как на *игру* и *освобождение*, воспринимаемое в его наиболее примитивном значении, и представляет суть принципиальных позиций эскейпизма. Шиллеровская «эстетическая игра» деградирует до обыкновенной игры-развлечения, а «духовное освобождение» сводится к бегству в мир приятных небылиц.

Как известно, продукт творчества не принадлежит к числу продуктов первой необходимости. Множество людей жили и продолжают жить и без искусства. К тому же потребление искусства не может осуществляться по принуждению. Нельзя даже с помощью силы заставить человека воспринимать художественное произведение и испытывать его воздействие. А поскольку в наши дни все возрастающая числом публика добровольно, охотно и даже с пристрастием потребляет художественную продукцию, следует считать, что она получает или, как минимум, надеется получить от нее известную «выгоду». И независимо от того, равносильна эта выгода, как утверждают утилитаристы, практической пользе или, напротив, представляет собой, как думают некоторые идеалисты, бескорыстное наслаждение, — все равно, «выгода» должна быть налицо.

Приверженцы эскейпизма занимают позицию, среднюю между утилитаризмом и идеализмом: искусство доставляет нам наслаждение, которое не является ни «бескорыстным», ни практически «полезным» в прямом смысле слова. Приобретение потребителя не в обогащении его сознания идеями, эмоциями, эстетическими переживаниями, а в смене обычных, будничных волнений

волнениями иного типа, в «разгрузке» психики от забот и напряжения, в успокоении, развлечении, забвении. Измеренное грубо утилитарной меркой, это приобретение не имеет никакой ценности, так как, закрывая роман или выходя из зрительного зала кинотеатра, мы снова сталкиваемся со всеми неприятными вещами, от которых освободились лишь на короткое время и только в своем воображении. И тем не менее наш контакт с искусством не лишен смысла, поскольку он обеспечил нам отдых, необходимый даже с точки зрения элементарной гигиены, предоставил паузу для разрядки нервной системы.

Средства для забавы и развлечения, безусловно, необходимы любому человеческому обществу. В современной жизни с ее динамикой и напряженностью значение этих средств для отдыха не вызывает сомнения. Впрочем, мы далеки как от намерения оспаривать эту элементарную истину, так и от желания развивать ее и устраивать смотр игр и развлечений, созданных буржуазным обществом, которые порой вместо отдыха служат для психики дополнительной нагрузкой. В данном случае гораздо важнее подчеркнуть, что между игрой и зрелищем, с одной стороны, и искусством — с другой, существуют определенные принципиальные отличия и что приравнивание искусства к игре или зрелищу фактически означает ликвидацию художественного творчества.

Разумеется, во всяком зрелище, спортивном или любом другом, может присутствовать эстетический момент, точно так же как в художественном творчестве — момент зрелищности и развлекательности. Но в обоих случаях эти моменты вторичны, они не являются характерными для соответствующего вида деятельности. Искусство не есть игра, равно как и эстетическое наслаждение не представляет собой биологически приятного ощущения. Интересно, что самые значительные художественные произведения, если их оценивать единственно с позиций развлекательности, обычно менее всего увлекательны. Читатель, знакомящийся с жизненной одиссеей Растиньяка, Жюльена Сореля или Жоржа Дюруа с единственной целью — позабавиться историей честолобивой карьеры и любовными похождениями героев, будет разочарован именно теми десятками страниц, ко-

торые с точки зрения интриги наименее интересны, даже тяжеловаты, а с точки зрения человекознания важны и значительны. Вряд ли нужно доказывать и то, что произведения, являющиеся высшими достижениями искусства, такие, как «Макбет» Шекспира, «Преступление и наказание» Достоевского, «Расстрел» Гойи или «Улица Транснорен» Домье, не могут играть роль «отдушины», они не освобождают от тяжелых переживаний, поскольку именно при контакте с ними возникают переживания, значительно более сильные, чем те, что грозят нам в неприятной, но мирной повседневности. Положение Аристотеля о «катарсисе» как финальном очищении и облегчении, наступающем после полного проникновения в произведение, может быть использовано применительно к материалу античной драмы и совсем не подтверждается множеством произведений более позднего времени. Авторы типа Джойса, Фолкнера, Кафки, Селина и других лишают свои произведения эпилога, в котором свершается возмездие, и нередко вообще оставляют читателей в хаосе конфликтов и нерешенных проблем, обрекая их на самостоятельные поиски выхода из мрачных глубин человеческой безнадежности.

Верно, что и самые трагические столкновения в искусстве, если они не являются порождением деформированного пессимизмом разума, несут в себе зародыш будущей развязки. Верно, что большие писатели, даже когда они ограничиваются только постановкой трудной задачи, в сущности, незаметно подводят нас к ее решению. Верно, наконец, и то, что талантливое произведение всегда доставляет нам сложное и продолжительное по времени удовольствие своими жизненными находками, глубиной анализа, оригинальностью и мастерской силой исполнения. Но все эти «преимущества», которые можно извлечь из подлинно художественного произведения, весьма далеки от нескольких приятных ощущений, получаемых в игре или развлечении. Чтобы осознать эти «преимущества», мы должны стать соучастниками автора в его творческой работе, домыслить то, о чем сказано вскользь, найти решение вопросов, которые лишь поставлены, расшифровать во всех деталях структуру богатейшей художественной ткани. Эстетическое наслаждение является плодом не «свободной игры»,

а углубленной духовной деятельности, «работы», совершаемой не от нечего делать и кое-как, а с всепоглощающим увлечением. И только любитель, человек, любящий этот вид работы, имеет ясное представление об истинной «выгодности» искусства, об освежающем конечном эффекте сосредоточенного эстетического созерцания, о своеобразии переживания, называемого художественным наслаждением, которое выкристаллизовывается порой из материала совсем не радостных мыслей и эмоций.

Эвазионизм часто трактуется его приверженцами как результат удовлетворения естественной человеческой потребности — потребности мечтать. С этой точки зрения произведение эскейпизма и в самом деле представляет собой проекцию мечты, детально разработанной и объективизированной таким образом, что она приобретает правдоподобный вид. Некоторые мастера жанра — особенно в ранних своих произведениях, пока они еще не выработали определенного шаблона, — вкладывают значительную дозу искренности в создание своей «мечты», и их произведение начинает казаться формой духовного самоудовлетворения. Так создается механизм *компенсации*: автор, а вместе с ним и читатели (пусть в своем воображении только) получают все то, чего они напрасно жаждали получить от жизни.

В сущности, каждый нормальный и не лишенный фантазии человек в той или иной мере занимается созданием подобных фиктивных компенсаций, независимо от того, как это выражается, в трезвых, стимулирующих проектах или в сумасбродно безнадежных иллюзиях. Но у многих людей их собственная мечта обычно бедна и неопределенна или же утратила свой блеск от постоянного употребления. К тому же поскольку она является «своей», «собственной», то и воспринимается она не иначе как иллюзия, то есть небылица, что значительно снижает ее тонизирующий эффект. И тут на помощь миллионам стихийных и неквалифицированных мечтателей приходит фабрикант мечты, профессионал — автор-эвазионист.

Эвазионист прекрасно знает, из каких элементов и каким образом следует создавать обаятельный мираж мечты, яркий, богатый, осязаемый и убедительный до такой степени, чтобы заставить нас забыть, что перед

нами просто мираж. И поскольку этот мираж не является нашим созданием, а преподносится нам извне, объективизированный в слове или визуальном образе, эффект от соприкосновения с ним гораздо сильнее, чем эффект нашей собственной, бесцветной мечты. Разумеется, при условии, что характер миража соответствует направленности наших личных мечтаний. Но мечты огромной части публики вовсе не так уж разнообразны, а их варианты хорошо известны фантазерам по профессии — поэтому минимален риск неуспеха подобного рода продукции.

Метафизическая эстетика, рассматривающая искусство как нечто принципиально противоположное жизни, не в состоянии признать, что мечта, объективизированная или сохраненная в нашем сознании, в сущности, есть не что иное, как отражение жизни, негативное или деформированное. Анализ мечтаний определенного индивида может дать чрезвычайно точный диагноз не только желаемого и отсутствующего, но и реально существующего, раздражающего и ненавистного, отравляющего жизнь этого человека, а также раскроет его мировосприятие, начиная с интимных вкусов и пристрастий и кончая мировоззренческими концепциями. Сила марксистского гносеологического подхода в эстетике наряду с прочим заключается и в том, что он дает возможность установить сложные и скрытые взаимосвязи между жизнью и искусством даже в таких фантастических произведениях, которые на первый взгляд не имеют ничего общего с действительностью.

Но раз мечта (или искусство мечты) является формой отражения, хотя и весьма своеобразной, то естественно по отношению к ней использовать критерий правдивости. При этом правдивость понимается не просто как верность в изображении каких-то личных стремлений субъекта, но и как соответствие этих стремлений объективным закономерностям жизни, с учетом побудительных причин и характера этих стремлений. Искусство романтизма в высшей степени было искусством мечты. Однако нельзя поставить знак равенства между ретроградной мечтой Вордсворта, Виньи, Делароша и благородством прогрессивной мечты Байрона, Гюго, Делакруа. И если мы отвергаем эстетическое *верую* эвазионизма, то вовсе не потому, что выступаем против

использования мечты в качестве художественного материала, а потому, что мечта эвазионизма жалка, маниакальна и ретроградна.

Это все та же вечная мечта, возрождаемая и поддерживаемая всеми эксплуататорскими обществами, — мечта человека-собственника, мечта об обладании. Здесь счастье равнозначно изобилию предметов роскоши, а если в их числе окажется и несколько женщин, то они не более чем предмет удовольствия. Поскольку все эти предметы оцениваются в деньгах и предоставляются за деньги, в конечном счете жизненная удача сводится к туго набитому бумажнику, счету в банке и обеспечивающему доходу.

Финансовая транскрипция счастья в пошлой мечте эвазионизма ясно показывает, для кого и с какой целью создается эвазионистская продукция. Обычно о деньгах мечтает тот, у кого их нет. В соответствии с этим фабрикаты эскейпизма наиболее притягательны для бедняков и мелких мещан. Фулькиньюни в цитировавшейся выше книге на основе статистических данных устанавливает этот факт, не сумев или не пожелав при этом увидеть его подлинный смысл: «Почему миллионы людей слаборазвитых стран, сотни миллионов обитателей бесплодных, трудно обрабатываемых земель неистово жаждут этих видений, предоставляемых им кино, радио, телевидением? Да потому, что *насущность воображаемого есть реальность, столь же жизненно необходимая для человека, как и дыхание*»¹.

Мы далеки от мысли, что Фулькиньюни допустил небрежность, написав это, и не заметил, что в его ответе, торжественно выделенном курсивом, нет, по существу, никакого ответа. То, что мечта необходима людям, может быть, и не в такой степени, как дыхание, — общеизвестная истина. Но эта истина сама по себе еще не может объяснить, почему, например, бедняки гораздо чаще ходят в кино, чем обеспеченные люди, хотя, как замечает и сам Фулькиньюни, эта «роскошь» весьма обременительна для них.

Ответ весьма прост, и, если итальянский социолог постарался его обойти, очевидно, у него были для это-

¹ Fulchignoni E. La civilisation de l'image. Paris, 1969, p. 60.

го серьезные основания. «Низшие» слои потребляют миражи «массовой культуры» значительно в большей степени, чем «высшие», именно потому, что эти миражи фабрикуются в соответствии с банальной мечтой неимущего, жаждущего стать зажиточным, неудачника, мечтающего преуспеть, социальной «мелкоты», стремящейся превратиться в социальную «элиту». Не желая и не имея возможности удовлетворить мещанские стремления многомиллионной «мелкоты», буржуазия пытается держать ее в подчинении, компенсируя ее реальную нищету лживыми надеждами на будущее счастье, точно так же, как церковь когда-то утешала измученных эксплуатацией крепостных крестьян обещаниями райского блаженства на том свете.

Каждый человек из своего личного ограниченного опыта знает, что есть мечты действенные и плодотворные, но есть мечты отупляющие, одурманивающие и пустые. Миражи, которые преподносит нам эвазионизм, относятся ко второму типу. Уже упоминавшийся нами Маршалл Маклюэн не без оснований называет буржуазную «массовую культуру» «наркотической». Это суррогаты культуры, призванные не пробуждать активность масс, а, напротив, усыплять ее с помощью освященных традицией лживых истин типа: «в конце концов все образуется», «все к лучшему», «счастье слепо» и приходит, «когда его уже не ждешь». Ведь фатализм и в оптимистическом, и в пессимистическом своем варианте одинаково ограничен.

Эвазионистские тенденции можно обнаружить и в культуре прошлых эпох. И, как правило, наиболее отчетливо и наиболее сильно они проявляются в периоды упадка. Чем яснее ощущает уходящий класс, что жизнь идет вразрез с его интересами, тем большим искушением для него становятся поиски в мире убежища от реальных угроз и тревог, тем чаще проявляется у него рефлекс страуса, прячущего голову в песок перед нависшей опасностью.

Но если в эпоху римского декаданса или позднего абсолютизма эвазионизм, в сущности, был элитарным искусством, призванным служить развлечением и утехой для знатных слоев населения, то сейчас буржуазия умудрилась превратить его в продукт массового потребления, чтобы с помощью психологических средств под-

держивать у миллионов индивидуумов то состояние отчуждения, которое она сама породила своей экономикой.

Еще в первые послевоенные годы американский философ Джон Дьюи сказал: «Мы живем сейчас в условиях, когда мир скорее производит впечатление чужбины, нежели уютного дома... И во всех областях практической жизни самым распространенным чувством стало чувство тревоги». Схоже по смыслу и высказывание Уолтера Ван Кирка: «Во времена кризисов люди охвачены чувством безнадежности, призраки страха и паники шествуют по земле, и мы впадаем в ужас... Сейчас человечество пребывает в состоянии анархии... у него нет обязательной этики, совести, убеждения в правильности поисков спасительной цели». В том же духе звучат и слова другого американца, Рейнольда Нибура: «Вера в прогресс дискредитирована в глазах современного человека, она уступила место разочарованию и отчаянию».

Что касается мировосприятия буржуазии, тут все понятно и закономерно. Абсурдно другое — пессимизм гнетет умы миллионов людей, у которых нет никаких оснований воспринимать неминуемую гибель капитализма как свою собственную. Если бы люди поняли, что в качестве эксплуатируемых они ничего не потеряют от крушения строя эксплуататоров, они тут же почувствовали бы себя свободными от бремени страха. Но буржуазия делает все возможное, чтобы не допустить этого прозрения. В новых вариантах она насаждает потомственную ложь об общности интересов рабочего и работодателя; пытается свой собственный кошмар о социалистической революции превратить в кошмар для каждого мелкого мещанина; она спекулирует на угрозе атомной катастрофы, приписывая лагерю мира свои собственные агрессивные планы; стремится помешать сплочению угнетенных, противопоставляя эгоизм и отчуждение коллективному духу и единству действий.

Чем более изолированна и беззащитна в своей изоляции отдельная человеческая единица, тем больше шансов на успех имеет операция психологической дезориентации. Поэтому буржуазия ловко использует все аспекты феномена, порожденного особенностями самого капиталистического производства, — феномена отчуждения. В уже упоминавшейся книге «Одинокая толпа»

американский социолог Дэвид Райзман на основе наблюдений и анализа приходит к выводу, что обыкновенный американец все более и более чувствует себя «одиноким в толпе»: «Он больше, чем когда-либо, зависит от других (от соседей по дому, в котором так много стекла, от рекламы, от телевидения), но и больше, чем когда-либо, ощущает себя изолированным от других людей, с которыми поддерживает лишь самые поверхностные отношения. Он уже не ищет одиночества, как во времена пионеров, — оно ему навязано». Поэтому Райзман и рассматривает американское общество как толпу одиночек.

Мы не будем останавливаться на известных спорных обобщениях в книге Райзмана и подробно анализировать проблему отчуждения, о которой в последние годы пишут очень много, — это увело бы нас в сторону от исследуемых вопросов. Ограничимся лишь одним замечанием: поскольку отчуждение проявляется во всех сферах буржуазного мышления, оно накладывает заметный отпечаток и на область «массовой культуры» — как на характер производства, так и на характер потребления.

Буржуазные социологи особенно подчеркивают, что такие распространенные средства массовой информации, как радио и телевидение, по самой своей природе превращают потребителя в изолированную единицу, усиливают его одиночество и, если хотите, его беспомощность перед словесной и визуальной атакой канала информации. Констатации подобного рода на первый взгляд могут создать впечатление критического подхода к формам буржуазной пропаганды, но на деле это не что иное, как обычный диверсионный прием: ведь критика направлена не против буржуазного *содержания* пропаганды, а против самих *технических средств*. Хотелось бы задать таким авторам элементарный вопрос: «А разве литература как средство общения между автором и читателем является менее «изолирующей» по сравнению с радио и телевидением?» Ответ, нам кажется, совершенно очевиден. Человек может потреблять и обычно потребляет продукцию радио и телевидения в кругу семьи, то есть не совсем уединенно, при этом члены семьи обмениваются впечатлениями в процессе передачи. А роман мы читаем «про себя», и потребитель во время чтения до-

бровольно изолируется от окружающей среды. И тем не менее десятки и сотни романов писателей-гуманистов не вызывают у публики никакого чувства изоляции или одиночества, напротив, как бы связывают ее духовно со всей огромной человеческой семьей, заставляют ее ощущать себя неотъемлемой частью этой семьи.

Характерным примером в этом отношении может служить искусство кино, которое в отличие от телевидения предполагает организованное скопление зрителей в кинозале. Но те, кому доводилось бывать в кинотеатрах западноевропейских городов, вероятно, заметили, как изолирован в своей углубленности и в своих реакциях отдельный зритель, как напоминает он своим поведением «одинокого в толпе» (если воспользоваться выражением Райзмана). И в данном случае, разумеется, речь идет не о сосредоточенности, вполне естественной в процессе восприятия произведения искусства, а именно об изоляции, о том, что каждый человек инстинктивно старается изолироваться от окружающих, ищет в фильме идентификации своей *личной* мечты, надеется в эпилоге получить ответ на волнующий его *личный* вопрос.

Таким образом, причины насаждения и углубления психического отчуждения коренятся не в техническом своеобразии средств массовой информации, а в идеологической специфике буржуазной «массовой культуры», и в частности в продукции эвазионизма. Все это произведения, щекочущие нервы и возбуждающие инстинкты эгоизма, порывы индивидуализма, мечты о личном преуспевании. И нет ничего удивительного, что подобные произведения, являющиеся порождением отчужденности автора, сами насаждают отчуждение. Их создатели уже не творят, а производят товар для рынка, то есть реализуют стремление получить деньги от публики, а отнюдь не добиться контакта с ней. Они выражают не то, что думают, а то, что, на их взгляд, должно нравиться публике; не то, что считают хорошим, а то, что будет восприниматься как таковое; не то, что поможет зрителям лучше понять жизнь, а то, что отвлечет их внимание от нее, заставит погрузиться в приятные сны-небылицы.

Будучи верным рецептом достижения дешевой популярности и материального успеха, эскейпизм многие десятилетия служил искушением для ряда не лишенных

таланта авторов. Но если бы мы могли подробнее остановиться на творчестве этих столь нашумевших и столь же быстро отшумевших писателей, мы бы легко установили, что оно не является сколько-нибудь значительным художественным явлением. Джон Браун в своей книге «Панорама американской литературы» не без оснований называет их «ремесленниками» и объясняет их успех не наличием таланта, а профессиональным мастерством и вниманием к сомнительным вкусам мещанской публики. По мнению Брауна, вся эта продукция не имеет никакого значения для литературной истории, оставаясь тем не менее поучительной с точки зрения социологии. «Авторы не без успеха рассказывают нам о многих вкусах и стремлениях так называемого «среднего читателя», который ничего не слышал о Трумэне Капоте или Карсоне Маккалере, но прочел все написанное Пэрл Бак, находит душевное успокоение в романах Ллойда Дугласа, прилично разбирается в романтическом прошлом с помощью более или менее исторических сюжетов Кетлин Уиндзор или Томаса Костена и получает информацию о современных проблемах — вроде алкоголизма, нервных заболеваний или антисемитизма — из тезисных романов Чарлза Джексона («Отрава»), Мэри Джейн Уорд («Яма, полная змей») или же Лауры Хобсон («Невидимая стена»). Он любит также старую добрую «черную серию» типа романов Микки Спиллейна или Перри Мейзона (это помогает ему удовлетворить свою пробудившуюся агрессивность) и фантастические романы, которые переносят его на Луну или в трехсоттысячный год. Его жена, как правило, читает один из тех «розовых» и слегка пикантных романов, публикуемых в женских журналах, которые непременно заканчиваются свадьбой и на обложках которых стоит одно из имен, гарантирующих качество: Френсис Паркинсон Кейс, Мария Дэйвенпорт, Аня Сэйтон, Фанни Херст, Эдна Фербер, Тейлор Колдуэлл».

А вот какую оценку дает Джон Браун некоторым известным представителям эвазионизма.

Джону Маркану: «Он всегда писал ради заработка, никогда не испытывая эстетического вдохновения, но длительный опыт журналиста-газетчика обеспечил ему завидную профессиональную ловкость».

Джеймсу Козенсу: «Профессиональный писатель, пером зарабатывающий себе на жизнь, не прибегая к помощи Голливуда, регулярно публикует романы хорошего качества, но без намека на оригинальность».

Луису Бромфилду: «Образованные американцы не могут понять, чем вызван интерес к нему в Европе. Для них он просто профессионал, удовлетворяющий потребность публики в увлекательных романах, публикуемых в журналах с большим тиражом... Он писал очень много, вопрос в том, останется что-нибудь от этой избыточной продукции или нет».

Пэрл Бак: «В 1938 году она получила Нобелевскую литературную премию. И все же приходится констатировать, что ее творчество почти лишено литературной ценности, стиль не отличается большой оригинальностью, а психологизм ее книг неглубок»¹.

Очевидно, более или менее взыскательный читатель полностью согласится с пренебрежительными или просто отрицательными оценками Брауна. Но если эти оценки справедливы по отношению к ветеранам жанра, многие из которых не лишены дарования и мастерства, то что же говорить об их сегодняшних потомках? Речь в данном случае идет даже не об отсутствии глубины или оригинальности, а об отсутствии элементарного здравого человеческого смысла, о полном и катастрофическом погружении в бездну пошлости и скудоумия.

Представление мещанина об искусстве как средстве развлечения и отдыха исключительно удобно и автору-ремесленнику. Создавать развлекательные произведения для духовно ограниченной публики — значит удовлетворять одни и те же ограниченные, однообразные интересы. А это в свою очередь помогает такому автору работать с помощью столь же ограниченного количества образцов-клише, то есть не творить, а производить продукцию, соответствующую принятым стандартам. Отсюда и длительная привязанность к жанру как значительного числа авторов, так и известной части потребителей, символизирующих для капиталиста-производителя «широкую публику».

¹ Brown J. Panorama de la littérature contemporaine aux Etats-Unis. Paris, 1954, p. 236—245.

Поскольку в эвазионистской продукции существенно не то, о чем и как рассказывается, а важен лишь эффект повествования, сюда относятся самые различные по своим сюжетным особенностям и стилевым характеристикам произведения. Более того, исходя из представлений мещанина-потребителя, к сфере эвазионизма нередко могут быть причислены и серьезные произведения, созданные отнюдь не с развлекательной целью. Тайна этой метаморфозы весьма проста: любитель легкого искусства черпает в произведении лишь то, что ему «интересно», оставляя «скучное», то есть существенное, без внимания. Поэтому к числу развлекательных произведений относят не только большую часть популярных шедевров классики, но и отдельные книги таких «трудных» авторов, как, например, Фолкнер. А поскольку процесс отбора «интересного» от «неинтересного» все же затрудняет читателя, эту задачу берет на себя киноиндустрия. Так «Гулливер» Свифта из злой социальной сатиры превращается в забавную фантастику, «Анна Каренина» Толстого из глубокого социального и психологического исследования деградирует в увлекательную историю любви и адюльтера, а роман Хемингуэя «По ком звонит колокол», освобожденный от своей идейности, сводится к приключенческому фильму, своего рода вестерну на испанском фоне.

Однако, когда мы говорим о продукции эвазионизма, следует иметь в виду не произведения типа перечисленных выше, пусть даже и в их опошленном варианте, а фабрикаты, создаваемые с одной-единственной целью — развлечь мещанскую публику.

Как ни разнообразны на первый взгляд эти фабрикаты, их разнообразие — лишь определенное число вариаций определенного числа стандартов, вариаций, появление которых связано с необходимостью преподнести публике старый товар как нечто интригующе новое. Одно только обстоятельство, что этот товар предназначен для развлечения, дает нам возможность определить его идейно-тематический характер путем простого исключения: здесь не может быть места бедности, одиночеству, заботам о хлебе насущном, грубым семейным конфликтам, страху перед будущим — короче, здесь не должна присутствовать обычная повседневная жизнь. Ну, а если она и присутствует, то, уж конечно, без свое-

го реального убожества; публике не следует подносить ее собственные житейские проблемы в их грубой неприглядности, они и так надоели ей. Все должно выглядеть таким образом, чтобы действительность предстала не в подлинной безрадостной перспективе, а в свете какого-то чудесного, удивительного избавления. И ни к чему касаться общественной борьбы, классовых столкновений, политических проблем, ведь, с точки зрения мещанина, человек в состоянии разрешить в лучшем случае только свои личные проблемы. Да и вообще принято, чтобы каждый думал о себе, так как человек в одиночестве появляется в этом мире и в одиночестве покидает его. И самое главное — здесь не должно быть трагического финала, крушения надежд. Иными словами: нельзя преподносить людям то, чего они так боятся в реальной жизни.

В результате такого исключения перед нами возникает достаточно ясно очерченный идейно-тематический круг, из которого фактически выпали почти все присущие серьезному искусству сюжеты и проблемы. Этот крайне ограниченный круг и представляет собой ту ниву эвaziонистской продукции, которая в силу необъяснимого в ботанике парадокса дает тем больший урожай, чем меньше обрабатываемая площадь.

Дочь крупного миллионера бежит от отцовских объятий в весьма пикантный момент, когда ей предстоит выйти замуж — разумеется, за миллионера. Причины бегства могут быть самыми различными: антипатия к жениху, каприз избалованной девушки, все равно. Итак, героиня исчезает в неизвестном направлении. Приблизительно в то же самое время некий гуляка-журналист получает от шефа неожиданное известие о том, что может считать себя свободным от обязанностей и вообще катиться ко всем чертям. И вот двое неудачников, один из которых силой завоевал себе свободу, а другой получил ее в принудительном порядке, случайно встречаются в автобусе Нью-Йорк — Майами. Здесь начинается двойная одиссея незадачливого журналиста и решительной дочери миллионера. Одиссея, исполненная финансовых затруднений, мелких ссор, комичных случаев и растущей постепенно, но неотвратимо по восходящей линии большой любви. В предпоследних эпизодах фильма этой большой любви угрожает страшная

катастрофа, но это всего лишь благодатная возможность для автора тут же рассеять возникшие недоразумения и довести историю до финала, который как раз своей неожиданностью вызывает радостные слезы у зрителя, счастливого и довольного так, будто он сам завоевал наследницу миллионов.

Такова в нескольких словах сюжетная основа произведения Франка Капры «Нью-Йорк — Майами» («Это случилось однажды ночью»). Мы остановились именно на этом фильме, появившемся еще в 1934 году, не потому, что у нас нет более свежих примеров, а потому, что речь идет об одном из классических произведений эвaziонистского жанра, и даже беглое сравнение произведения Капры с современными фабрикатами ясно свидетельствует, что в сфере эскейпизма за эти несколько десятилетий не произошло никаких перемен, если, конечно, не считать изменений в марках легковых автомобилей и модах, демонстрируемых на экране в качестве бытового фона.

Франк Капра не относится к числу анонимных ремесленников эвaziонизма. Он опытный и широко известный профессионал, и некоторые его произведения приближаются к верхней границе жанра. «Нью-Йорк — Майами» и сейчас периодически демонстрируется в киноклубах, вызывая интерес публики не только игрой актеров, таких, как Кларк Гейбл и Клодетт Кольбер, но и остроумными сюжетными ходами, юмором, пристрастием автора к выразительным деталям. Короче говоря, Капра и сценарист Р. Рискин здесь хорошо представляют добрую старую традицию Голливуда 30-х годов. Правда, и самая прекрасная традиция, нещадно эксплуатируемая, в конце концов амортизируется. И в 1962 году Капра терпит крах: его комедия «Миллиардерша на один день», модернизированный вариант комедии «Леди на день», в 1933 году заслуженно пользовавшейся большим успехом, фактически провалилась.

Но, несмотря на отдельные неудачи, эвaziонистские рецепты продолжают находиться в обращении. Три десятилетия спустя после фильма «Нью-Йорк — Майами» другой капиталист жанра, Билли Уайлдер, создаст свою «Сабрину», где на этот раз миллионер будет героем (Хамфри Богарт), а роль юного бедного существа сыграет известная актриса Одри Хепберн. За исключе-

нием такой блестящей авторской находки, как смена пола героев, в фильме трудно обнаружить какие-либо новшества сюжета. Мы и здесь, естественно, сталкиваемся с недоразумениями и неожиданными поворотами, с целой вереницей испытаний, которые сделают еще более очаровательным финальный звон свадебных колоколов. Самое обидное, что неистощимый создатель посредственной продукции Билли Уайлдер («Униформистки в коротких юбках», «Пять тайн пустыни», «Скандалистка из Берлина», «Вальс императора») обнаруживает за ремесленнической рутинной подлинный талант, который — увы! — лишь как исключение нашел себе выход в картине «Испорченный отдых» и особенно в замечательном фильме «Бульвар Сансет» («Бульвар Заходящего солнца»).

Если сравнить произведения таких классиков эскейпизма, как Капра, Уайлдер или Дмитрик, с продукцией, наводнившей экран последнего десятилетия («Кадиллак из массивного золота», «Высшее общество», «Когда появится ребенок», «Номер с пижамой», «Мужчины предпочитают блондинок», «Муссон» и другие фильмы), станет ясно, что этот вид индустрии по-прежнему базируется на одних и тех же неизменных рецептах. Красивые и по возможности популярные исполнители, стремление хоть издали показать роскошную жизнь высшего света, которая, как утверждают авторы, вполне доступна каждому при известной доле удачи, живописные бытовые детали, придающие выдуманной истории характер достоверности, любовные мечты, сопровождаемые комическими злоключениями или потрясающими своим драматизмом поворотами в судьбах героев (чтобы зрители не подумали, будто в этом столь вожделенном мире все идет как по маслу), и, наконец, долгожданная счастливая развязка, которая неизменно сводится к торжеству разделенного чувства и материальному успеху.

Согласно тому же рецепту, один из героев одинок и беден как раз для того, чтобы в конце фильма стать богатым и любимым и привлечь сочувствие зрителей, которые в большинстве своем тоже одиноки и бедны. Таков механизм пресловутого феномена *идентификации*, изучаемого и защищаемого с таким воодушевлением буржуазными эстетиками и социологами. Мысленно

перевоплотиться в героя, слиться с тенями, движущимися на экране, — значит поверить, что и с тобой могла бы случиться та же чудесная история, что будущее таит много неожиданного и что вообще «жизнь не так уж плоха», как многозначительно назвал свой роман Луис Бромфилд, еще один профессионал эскейпизма старого поколения. Осуществление «идентификации» — таков воображаемый выигрыш зрителя от спектакля, но здесь же кроется и вполне реальная идеологическая выгода производителя.

На первый взгляд эвазионизм представляет собой вполне безобидную продукцию, забавную и успокаивающую нервы, призванную *всего лишь* развлечь публику. Так по крайней мере думает большая часть самой публики. Но поскольку в данном случае тенденция к *развлекательности* равнозначна *отвлечению* внимания от действительности, то забава, о которой идет речь, потребляемая регулярно и в значительных дозах, приводит отнюдь не к забавным последствиям. Эти последствия не случайны, к ним сознательно стремятся, их заботливо программируют производители данной продукции, преследующие свои собственные классовые цели.

Вопреки обвинениям буржуазных теоретиков в адрес нашей эстетики мы вовсе не думаем, что искусство — это лишь образная или визуальная форма политической пропаганды. Мы просто считаем, что искусство раскрывает и пропагандирует правду жизни и у этой правды есть свой политический смысл. При этом мы лучше, чем буржуазные эстетики, понимаем, что исследование художника является художественным, а не социологическим, психологическим или политическим, хотя это своеобразие никак не освобождает автора от обязанности считаться и с социологией, и с психологией, и с политикой. В то же время мы знаем, что потребление искусства — это право, а не обязанность публики и, чтобы это потребление осуществлялось, искусство должно очаровывать и увлекать публику. Мы отнюдь не собираемся отнимать у художника возможность вырвать потребителя из ограниченного мира будничного существования. При все большей специализации людей в процессе современного производства искусство — одна из тех форм идеологии, которые дают человеку возможность не замыкаться в узком кругу специальных проблем, а расши-

рять свой духовный горизонт, знакомиться с целостным движением общества, осознавать свои сложные связи с ним. Наконец, мы не отрицаем и назначения искусства, особенно его известных жанров, забавлять, развлекать публику. Однако мы считаем, что развлекательная функция далеко не главная и, уж конечно, не единственная функция художественного творчества. И кроме того, предложение забавы не должно осуществляться посредством предложения лжи. Даниель Дефо, Жюль Верн, Фенимор Купер и Роберт Луис Стивенсон развлекали и продолжают развлекать своих читателей, поскольку, не избегая невероятного, они полностью исключили обман и сумели сочетать развлечение с чем-то более интересным и более значительным, чем самоцельная выдумка. При этом нет нужды объяснять, что существуют всевозможные виды развлечений: ободряющие и восстанавливающие нормальную человеческую активность и чувствительность и, наоборот, притупляющие эту активность, затормаживающие или извращающие ее. Полностью признавая развлечения первого типа, мы выступаем против всех тех забав, которые играют роль наркотиков или алкоголя, активизируют животное начало в человеке и подавляют все человеческое.

В своей книге «Нерасположенность цивилизации» Фрейд пишет: «Жизнь, навязанная нам, чересчур тяжела, в ней слишком много боли, разочарований, она ставит перед нами слишком много нерешенных вопросов. И чтобы ее вынести, мы принимаем успокоительные средства. Они бывают трех видов: сильно действующие средства для рассеивания, которые позволяют нам не так трагически воспринимать наше несчастье, наркотические препараты удовлетворения — заменители, которые как бы уменьшают это несчастье, и препараты, делающие нас нечувствительными к нему. Заменители, предлагаемые нам искусством, представляют собой иллюзию реальности, но, несмотря на это, они психологически эффективны именно благодаря той роли, которую в нашей внутренней жизни приобрело воображение».

Формулировка Фрейда, весьма спорная, если ее отнести к искусству вообще, вполне уместна применительно к продукции, о которой идет речь. Другое дело, насколько этот вид успокоительных иллюзий необходим человеку и эффективен в случаях нарушения его ду-

шевного равновесия. Впрочем, сам Фрейд уточняет: «В определенной мере наркотические препараты ответственны за тот факт, что огромное количество энергии, использование которой послужило бы делу улучшения участи человека, расходуется на ветер».

Продукция эвазионизма в буржуазном мире представляет собой мощную индустрию наркотиков. Не имея ни возможности, ни даже намека на желание удовлетворить естественные нужды людей, капитализм нашел средство для воображаемого удовлетворения этих нужд, получив при этом наряду с прямой идейной выгодой еще один источник материального дохода. Законный порыв человека к счастью утоляется с помощью миллионов кино- и литературных миражей счастья, и это превращается не просто в какой-то временный выход, отдушину для накопившегося у широких слоев населения недовольства жизнью, но в постоянное средство обезвреживания недовольных. Наркоман — человек с отравленной, то есть неспособной к человеческой активности психикой. Индивид, привыкший к опьянению бесплодными мечтами, уже не в состоянии осуществить какие-либо изменения в своей жизни посредством реальных действий. Воображаемый герой, на самом деле являющийся безропотным слугой сильного, — таков субъект, смоделированный эвазионизмом в духе пожеланий правящих классов.

В пьесе «Стеклянный зверинец» американский драматург Теннесси Уильямс воссоздает этот тип героя в образе Тома.

«Иногда по утрам, — говорит Том, — у меня бывает такое настроение, когда я предпочитаю, чтобы мне проломили голову железным прутом, лишь бы не идти на работу... Но я встаю и снова надеваю хомут. За шестьдесят пять долларов в месяц я окончательно прощаюсь со всем, что хотел сделать, о чем мечтал...»

Такова банальная, незаметная, но страшная драма миллионов людей мира эксплуатации, превратившихся в серых, бесцветных, лишенных человеческой смелости существ по зловещей логике системы, в которой им отведена роль безликих винтиков. Но система достаточно великодушна, чтобы обеспечить им маленькое вознаграждение взамен стремлений и надежд, которых они лишены по ее вине:

«Иду в кино... Эту курительную опиума. Да, именно! В пещеры порока и преступления, в разбойничье логово... Я участник мафии, я наемный убийца... У меня автомат в футляре из-под скрипки. Я руковожу сетью публичных домов на Юге... Веду двойную жизнь: днем — скромный служащий одного склада, а ночью — опасный главарь в подпольном мире...»

Но герой Уильямса в отличие от миллионов подобных ему в жизни хорошо понимает всю обманчивость видений, предлагаемых ему с экрана:

«И фильмы мне страшно надоели... Да-да, фильмы... Знаешь, что происходит? *Люди идут в кино смотреть, как там все движется, вместо того чтобы двигаться самим* (курсив мой. — Б. Р.). Герои, создаваемые Голливудом, должны пережить и продемонстрировать зрителям авантюру всей Америки, а в это время вся Америка кротко сидит в темном зале и смотрит на их жизнь. Да, пока нет войны. Только тогда авантюра становится доступной массам. Подходите, подходите, хватит всем, а не только Гарри Куперу! И зрители выходят из темного зала, чтобы уже самим включиться в авантюру... Прелестно! Теперь наш черед открывать острова Великого океана, участвовать в гигантской охоте...»¹

В этих мыслях Уильямса по поводу искусства-опиума нет сгущения красок ради драматического эффекта. С подобными выводами можно встретиться и в сугубо научных, объективных исследованиях некоторых буржуазных журналистов и социологов. Так, в одной редакционной статье газеты «Экспресс», анализирующей психологию современного кинозрителя, приводились наблюдения и результаты анкет, полностью соответствующие по смыслу образу-типу, показанному Уильямсом в его пьесе:

«Он входит в темный зал. Устраивается поудобнее: ноги вытянуты, голова лежит на спинке кресла... Уровень его критичности падает. Интеллектуальные качества снижаются параллельно с уменьшением телесной чувствительности. Зато возрастает впечатлительность. Очень скоро, в состоянии, близком к гипнозу, он уже ничего не будет испытывать, останется лишь чувство, связанное с реакциями беспокойства или удовольствия...

¹ Williams T. Théâtre. Paris, 1958, p. 155—197.

Это описание в равной мере может относиться и к каждому, кто употребляет ЛСД, опиум или марихуану. По сути, речь идет о весьма банальной категории киноманов, пожирателей киноленты...»

По мнению «Экспресс», значение, которое страстные кинолюбители придают кино, «можно объяснить стремлением найти убежище в картинах... оно скрывает неспособность принимать действительность такой, как она есть. Отсюда потребность в какой-то фальсифицированной действительности — той, что на большом экране». Исходя из свидетельства одного парижского психиатра, журнал даже характеризует киноманию как форму душевного заболевания¹. Не поддерживая столь крайних выводов и не вдаваясь в перечисление психических и физических расстройств, которые, по мнению «Экспресс», являются результатом чрезмерного кинопотребления, заметим, что мысль о фильме-наркотике абсолютно справедлива, если говорить о фабрикатах эскейпизма.

Однако тенденция, о которой идет речь, не сводится только к отвлечению внимания публики от жизненных проблем, к лишению ее способности и желания активно вмешиваться в жизнь. Реализуя с помощью одной части своей продукции воображаемое бегство от действительности, эвазионизм с помощью другой осуществляет наглую рекламу определенного типа действительности — действительности буржуазной. Жан Вагнер совершенно справедливо пишет по поводу одного из последних фильмов Франка Капры: «Американская комедия является идеальным средством для Капры, рассказывающего волшебную сказку о цивилизации янки. Я мил, ты мил, они милы, американцы созданы из одних только милых качеств»².

Внешне аполитичная, продукция эвазионизма по сути своей является пропагандой вполне определенной политики — политики восхваления капитализма, который она пытается представить как наилучший из миров. И не нужно обладать особенной проницательностью, чтобы увидеть зависимость всей системы образов и сюжетных элементов этой «невинной» продукции от зако-

¹ Le syndrome des mangeurs de pellicule. — «L'Express», 25 décembre, 1967.

² Wagner J. Milliardaire pour un jour. — «Cinema 62», № 64.

нов буржуазного идейно-нравственного кодекса. Герой эвазионистского произведения в своих действиях и стремлениях всегда *арривист*, а любовная интрига и профессиональные амбиции (если они имеются) призваны лишь смягчить и облагородить карьеристские устремления арривиста. Таким образом, будь то семейно-бытовая, любовная или творческая драма, эскейпизм всегда предстает в своей сущности — как апология собственнических инстинктов и жажды обогащения. Борьба героя с заботливо дозированными автором трудностями и препятствиями есть не что иное, как доказательство теоремы о справедливости буржуазного принципа величия частной инициативы. Стремление к счастью, ограниченное пределом узколичных интересов, в свою очередь является псевдохудожественным восхвалением этики эгоизма. Наконец, материальный и сентиментальный успех героев в эпилоге — это просто обратная проекция мифа о буржуазном обществе как обществе неограниченных возможностей.

Сказанное выше можно было бы проиллюстрировать множеством примеров, но мы ограничимся одним-единственным — пресловутым романом Маргарет Митчелл «Унесенные ветром», самым известным в американской книжной продукции довоенного периода бестселлером (6 млн. экземпляров было продано только в США). Если нам возразят, что пример слишком стар, поясним: в 1973 году в шестой раз, в новом широкоэкранном варианте, на 70-миллиметровой пленке был выпущен созданный по роману Митчелл фильм, признанный наилучшим за всю историю Голливуда и собравший свыше 140 миллионов зрителей.

Маргарет Митчелл создавала свою книгу, не питая никаких иллюзий на ее публикацию, писала, чтобы хоть как-то отвлечься от своего артрита. Огромная рукопись, составлявшая тысячу больших печатных страниц, была закончена за четыре года, четыре года пролежала в каком-то редакционном столе, прежде чем ее напечатали в 1936 году, когда она стала литературным событием первой величины — не столько как художественное произведение, сколько как товар.

Вряд ли стоит подробно говорить о содержании этого объемистого, перенаселенного героями, переполненного событиями и сюжетными ходами романа, в свое время

переведенного в Болгарии и, вероятно, хорошо известного многим читателям. Заметим лишь, что главный персонаж — Скарлетт О'Хара — это женский вариант героя-арривиста, существо, когтями и зубами борющееся за свое счастье и в хаосе и кошмарах войны, эпидемий и смерти ценой нечеловеческого упорства и больших страданий добывающее свое.

Нет необходимости останавливаться на анализе художественных средств романа — слишком скудных, чтобы стать предметом специального изучения. Не случайно в современных монографиях о новой американской литературе имя Маргарет Митчелл или упоминается вскользь, или вообще отсутствует. Однолинейные характеристики ряда героев, излишнее нагромождение необдуманых деталей, угнетающее многословие, примитивность стиля — все это заставляет нас отнести книгу скорее к категории дилетантских опытов, нежели к серьезной литературе. Но в произведении Митчелл есть и отдельные сильные стороны. Вряд ли сцен (пожар на Атланте) автор использовала впечатления и переживания из личной жизни, эти места книги отличаются яркостью описания и убедительностью. Наибольшей удачей романа, однако, считается образ главной героини, который писательница раскрывает во всей сложности примитивных и инстинктивных, но могучих порывов и чувств.

Нетрудно понять причину успеха книги у непретенциозных читателей бестселлеров. Скарлетт О'Хара — человек действия, а это всегда импонирует, тем более тем, кто лишен этой способности. У нее непреклонная воля — и это вызывает уважение, особенно у слабохарактерных и нерешительных. Ее воля и ее действия направлены на достижение ясной, понятной цели — личного счастья. Наконец, беспринципная наглость героини сочетается с большой дозой обаяния. Этого вполне достаточно, чтобы простодушный читатель и простодушная читательница смогли полюбить Скарлетт, а часто и идентифицировать себя с нею, стойчески и даже с какой-то сладкой мукой перенося вместе с ней испытания на протяжении тысячи страниц книги.

Когда писательницу спрашивали, насколько в образе героини романа нашли воплощение ее, Маргарет Митчелл, собственные черты, она отвечала с обидой:

— Скарлетт цинична, а я порядочная женщина.

Не пытаясь оспаривать это утверждение, заметим, что почтенная писательница (вольно или невольно) превратила свою циничную героиню в пример для подражания. Скарлетт во всех ситуациях показана так, что читатель не только сочувствует ей, но и оправдывает ее, оправдывает ее эгоизм и наглость.

Успех книги объясняется и особенностями момента ее выхода в свет: это были тревожные годы накануне второй мировой войны. И в этой атмосфере история Скарлетт, пробивающейся к своей цели в хаосе катастроф и разрушений, приобретала смысл своеобразного стимулирующего допинга, внушающего людям мысль о том, что и в самые трудные, беспокойные времена можно отвоевать свое счастье.

Эти «привлекательные» стороны романа были еще более оттенены при экранизации. В своей «Истории кино» Бардеш и Бразияк утверждают, что некоторые слабости фильма объясняются излишней точностью, с которой режиссер Виктор Флеминг следовал литературному образцу: Флеминг «был парализован своей преданностью роману. Его пугала мысль изменить в нем хотя бы запятую»¹. На наш взгляд, эта оценка не совсем справедлива. Верно, что фильм в основном близок к роману, но так же верно, что фильм корректирует роман. Достаточным доказательством может служить тот факт, что экранизация Флеминга в художественном отношении выше романа Митчелл. Не случайно и теперь, когда книга почти совсем потеряла читателей, фильм продолжает демонстрироваться с неизменным успехом. Наиболее существенным в исправлении романа было выжимание обильной «воды» из повествования. Благодаря специфике кино из романа исчезли бледные описания, а немощный стиль сменило внушительное и динамичное изображение, созданное камерой. Что касается образов героев, то в интерпретации таких талантливых актеров, как Вивьен Ли, Кларк Гейбл, Лесли Ховард, они обрели глубину и убедительность.

Об идейном содержании произведения можно судить по тому, что уже было сказано. Отношение к неграм,

¹ Bardeche M., Brasillach R. Histoire du cinéma. Paris, 1954, t. 2, p. 233.

проявляемое Митчелл, весьма типичное для южанки консервативных взглядов, в свое время вызвало бурю негодования среди негритянского населения в США. Не будем говорить о взглядах Митчелл на войну Севера и Юга США. Однако нельзя не говорить о главном: «Унесенные ветром» — героическая эпопея индивидуализма, эгоизма, безудержного стремления к личному счастью. И в этом смысле эпопея является завидной по своей точности транскрипцией буржуазного мифа о личной инициативе и личном преуспейании как основной цели человеческого существования. Именно этим объясняются овалы официальной Америки роману. Именно поэтому дельцы Голливуда истратили миллионы долларов на его экранизацию, не без амбиции заявляя, что фильм, сделанный по роману Митчелл, останется высшим достижением в истории американского кино.

Полная зависимость «аполитичной» эвазионистской продукции от политики господствующего класса столь прозрачна, что осознается даже исследователями, далекими от марксизма. В своем очерке «Нищета и перспективы французского кино» Роже Дадун говорит об ударах, наносимых цензурой авторам, отклоняющимся от норм буржуазной идеологии, и поясняет: «Цензура есть выражение определенной системы». Тем, кто пожелает остаться в рамках этой системы, бояться нечего; вот почему во французском кино снова и снова бесконечно повторяются одни и те же темы, по-прежнему процветают «черные» и «розовые» серии или исторические фрески. «Наше кино, — пишут авторы «Манифеста о параллельном кино», — стало самым тупым, самым безопасным и самым трусливым в мире». Дадун замечает, что «нищетою французское кино» обязано не только усилиям профессионалов эскейпизма, как Де Ла Пательер, Деланнуа, Ле Шануа, Моги, Кристиан-Жак, Буарон, Декоян и Бордери, «недельная каша для среднего зрителя во Франции готовится также и теми, кого мы привыкли считать самыми лучшими или «большими» и кто когда-то в прошлом создал качественные произведения». И автор с полным основанием называет работы талантливых французских режиссеров, свидетельствующие о больших или меньших уступках натиску эвазионистской рутины: «Ночная Маргарита» и «Регаты в Сан-Франциско» Клода Отан-Лара, «Большие маневры»

и «Все золото мира» Рене Клера, «Обманщики» Марселя Карне и некоторые фильмы Жана Ренуара. Эти тенденции, как отмечает Дадун, весьма отчетливо проявляются у режиссеров, претендующих на авангардизм, особенно у представителей так называемой «новой волны». Критик обращает внимание на идейную неясность и путаницу принципов в большинстве этих «новаторских» и «антиконформистских» произведений, на их беспомощность перед буржуазной политикой и моралью: «...боец сопротивления или террорист — это все равно (для автора), все одинаковые, мы все убийцы, мы все виновны. Маленький солдат с равным успехом может представлять левое и (одновременно с этим) правое крыло, как говорил Годар. Благодаря этим особенностям «новая волна» имеет право занять свое место в большой голлистской кампании деполитизации-декультуризации: действительность или высмеивается, или просто не принимается во внимание; прошлое отбрасывается театральным жестом именно в тот момент, когда оно продолжает свое существование в самых важных своих проявлениях... царство двуличия и обмана, лицемерия и застоя, слегка прикрытого сумасбродствами... все это напоминает современную разновидность какой-то духовной секты».

Очерк Дадуна, несмотря на определенный субъективизм в оценке ряда произведений, очень верно показывает идейную беспринципность, буржуазный конформизм и реакционный авангардизм так называемой «массовой продукции» — качества, проявляющиеся вопреки ее претензиям на революционность и антиконформизм. Приспособленные к самым низменным вкусам, кокетничающие своей «новаторской смелостью», стремящиеся вытащить зрителя из липкой паутины повседневности, все эти произведения, в сущности, имеют одну тенденцию — освободить его от влияния опасных для буржуазии идей, отвлечь внимание от тревожных вопросов, связанных с поисками жизненного выхода, подменить реальные человеческие проблемы псевдопроблематикой, сфабрикованной целиком в интересах сохранения социального статус-кво. «Банальные и рутинные произведения «старых» мастеров или эффектные творения «новой волны» — все эти фильмы заполонили французский экран и в массовом порядке занимают внушением, рек-

ламой психосоциальных моделей, поощряя народ к де-зертирству всех видов... Корыстолюбие (в области производства), бесхарактерность и компромисс (в области реализации), наконец, шантаж, используемый службами кинорекламы, сегодня пышным цветом расцветают в исключительно благоприятной политической обстановке...»¹

Картина, нарисованная Дадуном, характерна не только для кино и не только для французского кино. Аналогичным в общих чертах является положение и в других буржуазных странах. В той или иной мере этот процесс затрагивает все жанры искусства.

Преобладающая часть так называемого «театра бульвара» в современной французской драматургии состоит из пьес эвазионизма — забавных и комичных спектаклей, которые легко воспринимаются и столь же легко забываются. Самые талантливые и самые известные авторы этого жанра — Марсель Ашар, Андре Руссен, Марсель Эме — в ряде произведений демонстрируют умение высмеивать пороки своего общества и своего времени, однако основная линия их творчества, к сожалению, развивается совсем в другом направлении. Рассказать приятную небылицу, создать блестящий, остроумный, но психологически поверхностный диалог, преподнести зрителям — в который раз! — один из вариантов любовного треугольника — вот к чему главным образом сводятся усилия авторов. Поль Сюрер в книге «Французский современный театр» цитирует некоторые высказывания в адрес вышеупомянутых драматургов. Так, он отмечает, что Марсель Ашар обвиняется в использовании давно известных сюжетов. Кроме того, «его героям не хватает человеческой осязаемости. Неуловимые, воздушные образы Ашара живут как бы в стратосфере, автор не говорит нам ничего нового ни о человеке, ни о тайнах его сердца... Многие его комедии стоят где-то на грани между реальностью и мечтой и в итоге являются какими-то смутными и неопределенными... Часть публики, увлекающаяся спокойным «театром пищеварения», превозносит до небес Андре Руссена (и Марселя Ашара): она

¹ D adoun R. Misère et perspectives du cinéma Français. — «Les lettres nouvelles», février, 1963, p. 231—257.

видит в его творениях вершину вершин драматического искусства. Другая часть публики и ряд известных критиков, отличающихся высокой интеллектуальностью, саркастически высмеивают эти бедные умы, которым не свойственны никакие метафизические волнения»¹. Сюрер лишь частично признает справедливость этих упреков, он старается доказать, что они преувеличены, компенсируя сюжетные и идейные недостатки пьес такого рода профессиональными достоинствами «театра бульвара». Вряд ли нужно говорить, что подобные «достоинства», используемые для оправдания неверных взглядов, не только не снимают, но даже усиливают эффект вредного внушения.

Эстетические концепции драматургии этого рода достаточно ясно сформулировал Марсель Эме: «Моя материя — не фантастика и не реальность, а просто то, что отличается от жизни. Автор имеет право немножко позабавиться. Очень приятно ходить в гости к феям»². Подобное творческое кредо полностью совпадает с тенденциями эвaziонизма. И если Марсель Эме в пьесе «Глава других» дает острую сатиру на буржуазное правосудие, а в «Синей мухе» высмеивает американский образ жизни, то лишь потому, что позволил себе отклониться от своего «верую». За исключением нескольких таких эпизодических отклонений, «драматургия бульвара» почти целиком строится на уже известных схемах эскейпизма. Так, в пьесе Ашара «Я вас не люблю» главной героине Флоранс, обладательнице самых ценных для женщин буржуазного круга качеств — богатства и привлекательности, — удается осчастливить бедного Каде; в «Домино» (пьесе того же автора) Лорет, богатая супруга промышленника, тоже влюбляется в бедняка Домино; наконец, еще в одном творении Ашара, «Жизнь прекрасна», богатая и соблазнительная героиня, на этот раз носящая другое имя, вновь готова упасть в объятия бедного героя, для разнообразия названного не Каде или Домино, а Шарльоман.

Разница между театральными постановками этого типа и соответствующими кинофильмами лишь в ценах

¹ Surer P. Le Théâtre Français contemporain, Paris, 1964, p. 147, 355—336.

² Ibid., p. 340.

на входной билет. Поскольку сценический эскейпизм преподносится зрителям театра живыми людьми, а не серийно размноженными кинолентами, он значительно дороже своего кинобрата. «...Прошло то время, — пишет Жан Дуа, — когда драматическое искусство было великим... Сейчас театр превратился в недоступное и дорогое место, в рискованную торговлю, в удовольствие и средство развлечения»¹. И если пьесы, написанные для мещан, все еще в состоянии конкурировать на рынке с фильмами, созданными для мещан, то лишь потому, что мелкий буржуа иногда испытывает потребность показать всем, что он хоть и мелкий, но все же буржуа и в состоянии заплатить за билет, обеспечивающий ему доступ в храм Мельпомены, или, точнее, в храм Талии. Анализируя психологию публики этого рода, французский критик Морван Лебек пишет: «Г-н Дюпон, средний буржуа, питает отвращение к вульгарным «популярным» развлечениям типа соседнего кинотеатра, воскресного мюзик-холла или игровых автоматов в близлежащем кафе. Короче, раз в месяц он отправляется в театр, не забыв при этом ознакомиться с мнением театрального критика своей газеты и в зависимости от этого выбрав «свой» спектакль... Поход в театр превращается в бредовые видения наяву, в сон компенсации. Г-н Дюпон, домосед и муж стареющей супруги, прекрасно знает, что ему никогда не попасть на необитаемый остров в обществе красивой полуголой девушки, — и это приключение стоимостью в тысячу франков предлагает ему театр»².

Но поскольку в ряде стран даже сомнительные эвaziонистские пьесы кажутся мещанской публике чересчур «интеллектуальными», драматургия все чаще уступает место опереточному спектаклю, современной музыкальной комедии (мюзиклу) или феерическим ревю мюзик-холла. Символом развлечений этого рода является нью-йоркский Бродвей. Разумеется, и эстрада, и театрально-музыкальные жанры имеют свое место и свои неповторимые возможности в искусстве. Но такие шедевры, как «Порги и Бесс» или «Вестсайдская история», рождаются не каждый сезон, зрителю обычно предлагают юмори-

¹ «L'Art du Théâtre». Paris, 1963, p. 19—120.

² Ibid., p. 121.

стически-эротические пошлости вроде «Пера моей тети» или музыкально-любовные глупости типа пьесы «Хелло, Долли!», уже много лет идущей на сцене.

Ришар Демарси в своем исследовании «Элементы социологии в спектакле» посвящает специальную главу музыкальной комедии и оперетте как типичным формам эвазионизма¹. На большом фактическом материале автор показывает, что за кажущимся сюжетным многообразием этих спектаклей, в сущности, скрываются всего четыре «вечных» для этого жанра мотива: богатство, экзотика (путешествия), необыкновенное (фантастическое) и успех (деньги, слава). Демарси забыл включить сюда тему любви, но мы склонны думать, что он сделал это далеко не случайно. Действительно, любовь всегда занимает большое место в опереточной феерии, но нетрудно заметить, что во многих случаях эмоциональные излияния создают просто эмоциональный фон, на котором развивается тема успеха. И в сущности, все четыре названных Демарси мотива — всего лишь варианты темы успеха, понимаемого обычно в самом практическом смысле этого слова. А это лишний раз доказывает, что любовные идиллии, столь умиляющие мещанина, не могут даже на время отвлечь его от проблем, связанных с материальной выгодой.

Пределом эвазионистского опьянения для невзыскательной буржуазной публики являются спектакли мюзик-холла, идущие в некоторых театрах на Бродвее или в таких респектабельных (в глазах иностранных туристов) парижских заведениях, как «Фоли Бержер», «Казино де Пари», «Консер Майоль». Легко перевариваемые скетчи (в расчете на не знакомую с языком публику), почти лишенные диалога; псевдоисторические сцены роскоши и разврата, позволяющие показывать нагое женское тело; горы розовых, зеленых и белых страусовых перьев; бесконечные лестницы, по которым без усталости спускаются и поднимаются, виляя бедрами, девушки из танцевальных групп; зеркала, разноцветные прожекторы и похотливые стоны оркестра — весь этот регистр фальшивой и дешевой эффектности заставляет непретенциозного зрителя почувствовать, что и сам он

¹ Demarcy R. Elements d'une Sociologie du spectacle. Paris, 1973.

тоже плывет в ослепительно сияющих волнах счастья. Нет ничего удивительного, что этот род опьяняющих зрелищ давно занял почетное место и в кинопроизводстве, тем более что он обладает одним «неоценимым» качеством: интересный сюжет, да и вообще сюжет, в данном случае совсем не обязателен. Достаточно солидной порции динамичных или элегических танцев, джазовых ритмов или старых анекдотов, выдержавших испытание времени, чтобы эта программа стала вполне сносной.

Музыкальная комедия, начиная с известной довоенной серии «Мелодии Бродвея» и кончая новейшими фабрикатами типа «Дайте ей шанс» или «Дорогая, начнем сначала» Стенли Донана, неизменно следует освященным традициями стандартам. Или, как отметил Франсуа Траншан, «почти все эти комедии создаются по единой модели: репетиция какого-то ревю, звезда ревю отсутствует (причины могут быть разными), нужно срочно найти ей замену, и неизвестная до сих пор фигурантка становится примой и выходит замуж за хореографа или ведущего танцора»¹.

Почти все кинофильмы и театральные постановки данного типа отличаются не только идейной пошлостью; их художественный уровень так низок, что вызывает презрение некоторых буржуазных критиков. Однако постановщики и режиссеры на насмешки и обвинения обычно отвечают одним и тем же непоколебимым контраргументом: эвазионистская продукция может раздражать чересчур «интеллектуальную» критику, но зато вполне удовлетворяет широкую публику. А раз людям нужна отдушина, развлечение, кто-то должен позаботиться об удовлетворении этой потребности. На первый взгляд это выглядит вполне логично. На деле же перед нами еще одна новая ложь, нагромождаемая на ложь об «аполитизме» рассматриваемых жанров. Потому что вряд ли можно найти что-либо более скучное для мало-мальски взыскательного зрителя, чем эти фабрикаты, единственное значение которых — развлекать. Вот что пишет по этому поводу французский кинокритик Пьер Бийяр: «Работники кино, и особенно постановщики фильмов, весьма настойчиво обвиняют критику в непонимании то-

¹ «Cinéma 60», № 47, p. 124.

го, что для подавляющего большинства зрителей кино по-прежнему остается средством развлечения. Критика ищет искусство там, где никто и не собирался его создавать. Но она якобы не в состоянии оценить развлекательные качества, то есть рыночные достоинства фильмов, и даже просто заметить их. За деревом красоты, которое мы, критики (будучи близорукими), всегда изучаем с лупой в руках, мы не видим леса — прекрасного спектакля, здорового, приятного, интересного и волнующего, вполне отвечающего своей задаче — удовлетворить ограниченные потребности широкой публики... Но когда познакомишься с множеством таких развлекательных фильмов, поражает другое: до какой степени они не в состоянии справиться и с этой единственной задачей — быть развлекательными, интересными, волнующими!.. Людям совсем не нужно, чтобы колбасник был скульптором. Но если колбасник продает несвежие сосиски, его сажают в тюрьму. Число же постановщиков, продающих такого рода несвежие сосиски, стало чересчур большим...»¹

Это очень точное замечание, к сожалению, базируется на несколько наивных обвинениях. Ведь создателей киногонилья нельзя назвать легкомысленными или неосторожными. Производство несвежей продукции как раз и входит в их планы, и не только потому, что она дешевле доброкачественной, но и потому, что их цель не накормить публику, а отравить ее. А осуществление этой цели, как уже отмечалось, является вторым по значению (после материального дохода) их приобретением идеологического свойства.

Эскейпизм в литературе характеризуется в целом теми же особенностями, что и в других видах искусства: стремлением к политическим целям под маской аполитизма, развращением вкуса, сочетающимся с претензией на художественную полноценность, унылым однообразием неизменных шаблонов вопреки рекламным обещаниям «увлекательной интриги» и «сильных ощущений».

Эвазионистский роман опирается на весьма старые, хотя и не очень славные, традиции. Если обратиться к его истокам, то начать следует по крайней мере с

¹. «Cinéma 61», № 58, p. 105.

40-х годов прошлого века, когда белый свет увидели «Парижские тайны» Эжена Сю (1804—1851). Разумеется, Сю нельзя считать «чистым» представителем жанра, поскольку в его произведениях наряду с характерными для эскейпизма небылицами и потрясающими сюжетными поворотами мы видим и реалистические картины народной нищеты и коррупции общества. Карл Маркс в «Святом семействе» раскрывает всю эту противоречивость «Парижских тайн», а Белинский, признавая известные реалистические достижения этого произведения, называл Сю «праздным беллетристом французской литературы». Подобное определение, пожалуй, излишне категорично по отношению к этому писателю, но оно вполне подходит Понсону дю Террайлю (1829—1871), одному из самых типичных представителей эвазионизма XIX века, «отцу» знаменитого героя по имени Рокамболь. Эротично-сентиментальную тему в те же годы безжалостно эксплуатирует и Поль де Кок (1793—1871), автор более 400 произведений — романов, водевилей и даже сборников стихов. Произвольно скроенный сюжет, усложненный в погоне за развлекательностью; неизменная любовная интрига, приправленная соответствующими деталями, возбуждающими воображение; счастливый конец, вознаграждающий читателя за проявленное терпение, — все эти характерные для романов Поля де Кока черты встречаются и в более поздней эвазионистской литературе, которую уже нельзя назвать наивной.

Начиная с первых десятилетий нашего века эта продукция угрожающе растет, питаемая профессиональной рутинной (ограничимся для примера только французской беллетристикой) таких авторов, как Поль Бурже, Анри Бордо, Эдуар Эстонье, Рене Боалев, Анри де Ренье, Клод Фарер, Жером и Жан Таро, Марсель Тинер, Жерар д'Увиль, Колетт Ивер, Абель Эрман, Марсель Прево, а позже и Пьер Бенуа, Морис Бедель, Эдуар Пейсон, Жан де ла Варанд, Морис Декобра, Виктор Маргерит, Жан Кнител, Дафни дю Морье, Мазо де ла Рош, и многих других. Разумеется, нельзя утверждать, что все книги перечисленных выше писателей лишены художественных достоинств. Авторы порой верно подмечают отдельные особенности буржуазных нравов. Но эти частные достижения тонут в характерных для эвазио-

нистской продукции шаблонах. И если мы, отнюдь не претендуя на исчерпаемость списка имен, несколько увлеклись перечислением, то лишь затем, чтобы читатель осознал, как много некогда известных имен безвозвратно кануло в прошлое всего лишь за три десятилетия.

Если к вышеперечисленной плеяде прибавить несколько десятков когда-то нашумевших имен американского, английского или немецкого происхождения, можно проследить еще одну особенность: притягательную силу этого жанра, его влияние в годы перед второй мировой войной на большое число безусловно талантливых писателей. Приведем один-единственный пример этой серийной продукции, который даст представление о всем жанре в целом. Речь пойдет о семитомном романе Анн и Сержа Голон, переведенном на различные языки и достигшем тиража свыше 40 миллионов экземпляров. Эти произведения послужили основой для производства пяти кинофильмов, успех которых превзошел успех романа (роль главной героини в них исполняла Мишель Мерсье). Поскольку на Западе успех измеряется количеством денежных знаков, не лишне заметить, что семья Голон сумела сколотить завидное состояние на похождениях своей литературной крестницы, златокудрой Анжелики. Это, естественно, еще более усилило творческое дерзновение счастливых супругов, которые, по сведениям журналистов, проявляют уникальную работоспособность, вырабатывая в день свыше 40 машинописных страниц.

Действие романа развивается в доброе старое время, в эпоху абсолютизма, и в этом плане он является вариантом другого эвазионистского бестселлера — «Каролин Шери» Сесиль Сен-Лоран. Сходство двух произведений позволит лучше понять как самую суть жанра, так и настроения мещан республиканской Франции, испытывавших острую ностальгию по эпохе сильной королевской власти. Как известно, мечта реакционера обычно обращена не вперед, а назад, ее смысл — в возвращении к тому безвозвратно ушедшему времени, которое представляется ему «идиллическим» и «благородным».

Однако было бы иллюзией полагать, что романы месье и мадам Голон дадут нам какие-либо новые све-

дения об эпохе Людовика XIV, атмосфере общественных и личных отношений того времени. Частные исторические подробности здесь служат лишь псевдоисторическим фоном, на котором развиваются приключения героини. Что же касается характера этих приключений, позволим себе привести цитату из статьи в «Зюддойче цайтунг»: «На ее корсете лежали своевольные пальцы герцога, кардинала, злодея и даже самого короля. Ее выкрадывали, насиловали, осыпали богатствами. Состоятельный граф Пейрак становится ее супругом, позже она теряет его из виду, но не из своего сердца». Далее автор статьи не без оснований спрашивает: «Чем же объяснить, что женщины всех стран отождествляют себя с героиней столь незначительного рассказа, сотканного из любви, секса, авантюры и исторических декораций?»

«Женщины всех стран» — такое обобщение несколько преувеличено. «Миллионы женщин капиталистического мира» звучало бы точнее, если иметь в виду, что клиентура четы Голон преимущественно женская. И действительно, как можно заметить по рассказам, повестям, романам и кинороманам, помещаемым в «женских» журналах, большую часть среди приверженцев эвазионизма составляют женщины. Это вовсе не означает, что женщины тупее мужчин, как полагают некоторые западные журналисты. «Средняя жизнь» (воспользуемся любимым выражением этих журналистов) — явление, одинаково характерное для обоих полов. И единственно возможное в данном случае объяснение в какой-то мере является оправданием слабого пола: женщины предпочитают эскейпизм, поскольку гораздо меньше, чем мужчины, увлекаются грубыми средствами иллюзорных наслаждений — жанрами порнографии и насилия.

В одной только Франции существует более двадцати различных библиотек, публикующих отдельными изданиями суррогаты эвазионизма: серии романов «Ля ви ан флер», «Ну де», «Дельфин», «Русая серия» и прочие романы в рисунках, «Роз бланш», серии фотороманов «Сантименталь», «Ту л'амур», «Гондола», «Мулен руж». Не уступает им и специализированная продукция этого жанра в Англии и Италии. Но рекордсменом по фабрикации «розовой» литературы, бесспорно, является ФРГ,

где дешевые романчики эскейпизма буквально наводнили книжный рынок.

Ежегодное производство эвазионистской литературы превышает несколько тысяч томов в год. Однако мы не сможем составить точное представление о размерах этого производства, если не примем во внимание и периодическую печать — самый большой канал распространения сомнительно-слащавой литературы. Этот вид развлечения в изобилии предоставляют своим читателям многие западные иллюстрированные еженедельники («Пари-матч», «Пуэн де вю», «Жур де Франс», «Нуар е Блан», «Л'иллюстру», «Штерн», «Бунте иллюстрирте», «Нойе иллюстрирте ревью», «Вохенэнд», «Хер цу», «Темпо», «Эуропо», «Дженте» и многие другие), женские журналы («Мари-Клер», «Эр», «Вумен», «Констанц», «Брижит», «Филм унд фрау» и другие), молодежные еженедельники («Джованни», «Браво», «Салю ле копен», «Аж тандр», «Ну ле гарсон и ле фий» и другие), популярные ежемесячные издания («Констеласьон», «Ридер дайджест»), некоторые кинообозрения («Мови старс», «Синеревю», «Синемонд», «Континенталь»). Мы могли бы добавить, что пресса этого рода имеет своих представителей и на Балканах: «Пазар», «Резимли роман», «Синерама» — в Турции, «Пантеон», «Таксидром» и «Вентета» — в Греции.

Чтобы не быть голословными, приведем один пример. Еженедельник «Жур де Франс» начал выходить около десяти лет назад, во многом подражая журналу «Пари-матч» и с явным намерением превзойти его тираж. Справедливости ради следует признать, что «Жур де Франс» ничем не уступал «Пари-матч» хотя бы потому, что было весьма затруднительно быть еще хуже, чем этот неимоверно раздражающий и «выживший из ума» еженедельник. Однако мешанская публика, как никакая другая, — «раба привычки», и потому новый журнал так и не смог заполучить клиентуру. Пришлось менять направленность издания, и постепенно «Жур де Франс» превратился в журнал мод. Но и это не дало результатов; тогда издатели пошли на компромисс, создав нечто среднее между жанром сенсационной информации и журналом мод. При всех своих перевоплощениях «Жур де Франс» оставался верен одной-единственной рубрике — бульварным «розовым» историям, которые редак-

ция журнала, очевидно, считает своим козырем в репертуаре обмана и привлечения читателей.

Вот несколько таких историй, печатавшихся с продолжением из номера в номер в течение 1967—1968 годов.

«Анна Болейн» Эвелин Антони — образец псевдоисторического эвазионистского романа, знакомящего нас с постепенным охлаждением Генриха VIII к Анне, с интригами Кромвеля по отношению к Анне, с любовными приключениями Анны и ее пажа и прочими столь же интересными подробностями.

«Мисс Хоуард» Симона Моруа — снова псевдороман и снова псевдоистория, но уже более нового времени: любовь Луи Наполеона к англичанке мисс Хоуард, которая помогает ему стать королем Франции, но впоследствии теряет привязанность своего любовника, меняющего мисс Хоуард на Эжени де Монтио. Изобилующее сценами свиданий, встреч и разлук, повествование дает дамской публике достаточно материала для мечтаний и скорби.

«Людмила» Соланж Бельгард — псевдороман и псевдоистория еще более близкого времени. Но зато место действия весьма удалено: любовные приключения (а литература этого рода не знает иных) происходят на этот раз в России накануне революции.

«Клер» Элизабет Фонтене. Здесь уж мы прочно стоим в современности, но это ничего не значит, так как мадам Фонтене, как и всех ее коллег по жанру, интересуют лишь любовные авантюры ее героини, на этот раз двадцатилетней девушки, дочери дипломата.

«Изабель» Гюго де Анн. Любовная история здесь преподносится в своем брачном варианте: героиня, дочь богатого владельца отелей, выходит замуж тоже за богатого собственника отелей, и вообще все идет как по нотам, пока в действие не вмешивается бывшая любовница жениха, обезумевшая от ревности. Но все, что ни делается, к лучшему: временные затруднения придают еще более приятный привкус счастливому финалу.

Эти романы, озаглавленные женскими именами, ничем не отличаются друг от друга, как и от двух дюжин других, опубликованных в этом же еженедельнике, и десятков дюжин романов, помещаемых в различных журналах: За исключением некоторых подробностей в до-

вольно ограниченном числе сюжетных схем и мелких деталях обстановки, единственное, что действительно делает их непохожими друг на друга,—это имена героинь. И это немало. Можно с уверенностью утверждать, что, пока список женских имен не будет исчерпан полностью, не будет конца и всей этой продукции, предлагающей читателям одну-единственную тему — любовная карьера самки в эротико-сентиментальном варианте.

Если в упомянутых выше журналах «эвазионистские» блюда присутствуют наряду с другими яствами» согласно формуле «всего понемножку», то в еженедельниках так называемой «сердечной прессы» продукция эвазионизма заполняет все пространство — от первой до последней страницы. Только во Франции выходит огромное число подобных еженедельников («Ну де», «Рев», «Энтимите», «Конфиданс», «Фестиваль», «Мадригал», «Болеро» и другие) общим тиражом свыше 8 миллионов экземпляров.

Анализ литературной продукции, предлагаемой всеми этими журналами, достаточно неприятная и обременительная задача, которая, к счастью, уже решена другими исследователями. В свое время прогрессивный ежемесячник «Регар» выделил основные моменты, характерные для этой продукции, и зафиксировал их в виде десяти пунктов, проиллюстрировав каждый соответствующими цитатами. Конспективно они могут быть представлены следующим образом:

Ваш хозяин (работодатель) всегда добр, чуток, внимателен. 2) Забудьте о своей нищете и мечтайте о богатстве ближнего. 3) Чтобы стать богатой, стисните зубы и напрягите мускулы. 4) Если богатства долго нет, выходите замуж за своего шефа... 5) или станьте любовницей какого-нибудь богача... 6) ... например, красивого самца по образцу современной моды. 7) Вы насладитесь любовными сценами и любовными эмоциями всех видов. 8) В любом случае вам удастся найти какого-нибудь отца вашему ребенку. 9) В случае неприятностей неудавшаяся попытка самоубийства обязательна. 10) Вас спасет мужественный и симпатичный полицейский.

Сформулированный таким образом, этот катехизис «сердечной прессы» звучит как издевательство. Но издевается над читателями отнюдь не автор названной

статьи, а редакторы журналов. Издеваются над миллионами девушек и молодых женщин, над их естественным страхом перед одиночеством, нищетой и жизненной безысходностью, над их естественным стремлением к счастью. Хорошо знакомый с элементарными мечтами и настроениями своей публики, фабрикант эвазионизма нагло эксплуатирует их, пуская в ход примитивное оружие нравственной деградации. Отождествление счастья с материальным успехом, а любви — с сексуальным переживанием, проповедь раболепия перед работодателем, представителем закона и капризами богача, глупая вера в слепой шанс — таковы нормы безнравственности, насаждаемые магнатами «сердечной прессы» и практически почти всей продукцией эвазионизма.

Разумеется, ни один талантливый и уважающий себя писатель не согласился бы подчинить свое творчество столь уродливым нормам. Поэтому территория эскейпизма (если говорить о даровании) представляет собой бесплодную и безликую пустыню. Анонимные писаки, в большинстве случаев скрывающиеся за вымышленными именами, тупо и механически размножают в бесчисленных вариантах все тот же неизменный миф — миф о современной Золушке, которую прекрасный принц с хорошо набитым бумажником вырывает из нищеты и сажает в мощный «ситроен», чтобы увезти в страну безоблачного счастья и роскошных модных вилл.

В последние годы на Западе появляется весьма своеобразная эвазионистская продукция — так называемые «летние романы», назначение которых — убивать свободные часы во время летних отпусков.

Обычно это довольно объемистые тома, отвечающие потребности в длительном использовании и изобилующие «колоритными» героями, описаниями шикарных интерьеров, напряженными и постоянно меняющимися ситуациями.

«Вы не хотели бы оказаться в отеле «Риц» вместе с молодой наследницей? Участвовать в угоне самолета? Уйти в плавание на яхте миллиардера или своими глазами увидеть развлечения арабского принца с его шестью молодыми женами легких нравов? Это обойдется вам в 28—35 франков. Не пытайтесь искать агентства, специализирующиеся на этих программах нового жанра. Входите в книжный магазин, выбирайте любую

из книг в вызывающе-ярких суперобложках, заполняющих полки, и вы получите все это».

Этим словами Макс Галло начинает свою статью об эвазионистской продукции «летнего романа»¹. С помощью подобных книг читатель посещает места наслаждения и могущества: Капри, Багамские и греческие острова, роскошные отели столиц мира и тайные дома терпимости, зеркала которых до бесконечности умножают сцены разврата... Появляющиеся герои носят социальные эмблемы величия функций (кинзвезды, политики, светские львы), состояний: миллиардеры или паразиты, все они без всяких усилий получают свои деньги. Труд? Что за странное слово? «Работать» у них означает путешествовать, развлекаться, заключать браки, отдавать свое тело».

Этот вид литературы спекулирует современным бытом и современным антуражем, порой даже пытается рассказать о нашумевших личностях нашего времени, однако все эти элементы «реализма» представляют собой лишь видимость правдоподобия, за которой скрывается произвол самых невероятных вымыслов. «Современность» и «достоверность» здесь сводятся к названиям отелей, марок и моделей легковых машин, модных туалетов и коктейлей. Действительной жизни в них вы не найдете даже в виде фона на заднем плане. Пустые, вымученные автором персонажи встречаются и расходятся после очередного конфликта или сексуального контакта, не оставляя в сознании читателя никакого следа. Зато картины роскошной жизни, бездумного времяпрепровождения, описания оргий господствуют здесь властно и ощутимо. Герои, в сущности, есть не что иное, как олицетворение порока человеческой лени или, если угодно, добродетели, поскольку их образ жизни является воплощенной мечтой уставшего от неизбежных трудовых будней мещанина. И наверное, именно поэтому во время своего летнего отпуска мещанин столь легко и с таким наслаждением вживается в пошлые миражи, предлагаемые ему лавиной «летних романов».

Что касается трудовых будней, то здесь нужна другая, более реальная продукция. Так или иначе, извест-

¹ Gallo M. Les miroirs aux alouettes. — «L'Express», 23 juillet, 1973.

ная часть публики предпочитает, чтобы эвазионизм преподносился в формах более правдоподобных и более вероятных. Для потребителей этого рода создается специальная разновидность жанра. Вообще рынок «массовой культуры» тем и отличается, что здесь существуют артикулы для всевозможных вкусов, за исключением одного — взыскательного. Приблизительно как в дешевом магазине, владелец которого, почувствовав ваше недовольство костюмом плохого качества, тут же спешит успокоить вас: «Сейчас я покажу вам что-нибудь другое!» И показывает. Правда, и это «другое» все того же качества.

Разновидность, о которой идет речь, — это тоже эвазионизм, но уже подделывающийся под жизненную правду. Таковы, в частности, десятки так называемых «семейных серий» западного телевидения. Нам довелось по швейцарскому телевидению посмотреть две такие серии — французскую и канадскую, и этого было достаточно, поскольку все они создаются по строго установленному стереотипу.

«Семейная серия» знакомит зрителей с жизнью современной семьи: муж и жена, люди средних лет, дочь, только что вышедшая из подросткового возраста, и сын — маленький озорник. То есть во всех отношениях «средняя» семья — в том числе и по доходам, образу жизни, интеллектуальному уровню. Настолько «средняя», что более придирчивому зрителю покажется даже безликой. Впрочем, «семейные серии» создаются не для претенциозных, а для «средних» зрителей. И их цель — внушить этим «средним» зрителям, что жизнь «не так уж плоха», как гласит заглавие романа Бромфилда.

Действие такой серии складывается из мелких случаев повседневной жизни, из небольших радостей и небольших недоразумений, которые должны создать у «среднего дурака», сидящего перед телевизором, иллюзию приобщения к самой реальности. Супруги изредка ссорятся, между ними возникают разногласия по тому или иному вопросу (например, вопросу воспитания детей). Ссорятся между собой маленький озорник и его старшая сестра. Ссорятся и родители с детьми. Таким образом, здесь затрагиваются самые разные проблемы: супружеские отношения, противоречия поколений, вопросы морали. Но механизм всех этих конфликтов заблаго-

временно смазан, с тем чтобы возникающие трения были минимальными и положительный финал наступил как можно быстрее. Вообще жизнь телевизионной семьи протекает не без мелких сотрясений, но в целом счастливо, внушая вам все время директивную мысль: «И вы бы могли жить так — ведь жизнь не так уж плоха».

Трудно устоять перед искушением и не спросить: а что вышло бы, если бы камера снимала не воображаемую, а настоящую буржуазную семью? Очевидно, подобный вопрос стоял и перед Крейгом Джилбертом, автором документальной серии фильмов о действительных буднях одной американской семьи.

После долгих поисков Джилберт останавливается на семье Лууд, во всех отношениях очень похожей на телесемью. Отец — мужчина средних лет со спортивной фигурой и положением бизнесмена средней категории. Мать — женщина приятной наружности и все еще старающаяся выглядеть молодой. Две дочери и три сына — хорошо воспитанные и тоже очень приятные внешне. Джилберт, болезненно переживший трагедию своего собственного развода, потому останавливает свой выбор на семье Лууд, что считает ее способной раскрыть людям тайну маленького, но столь желанного всеми будничного счастья. Эти люди были симпатичны режиссеру, и — что весьма важно — они согласились несколько месяцев прожить перед недремлющим оком съемочной камеры.

В 1972 году в течение семи месяцев Джилберт вместе с целой киной группой снимает жизнь семьи и действия каждого из ее членов вне дома. Отснятый полезный метраж был рассчитан на 300 часов экранного времени, а расходы на съемку составили 1 250 000 долларов.

Первые несколько недель все члены семьи Лууд старались выглядеть самым приятным образом. Однако когда человек долгое время находится перед кинокамерой, он просто перестает ее замечать. И вот тогда-то режиссер получает возможность осуществить свой замысел, показав нам не кажущиеся, а реальные отношения своих героев: семья Лууд, столь милая и обворожительная вначале, предстает перед нами в несколько ином свете. Бурный скандал между супругами. Открытие: мистер Лууд старый, хотя и скрытный, бабник. Новое открытие: один из сыновей — гомосексуалист... И так

далее. Ссоры в семье учащаются. Доходит до бракоразводного процесса. В конце концов все завершается полным крахом, то есть совсем не так, как в телевизионных сериях. Счастливой семьи Лууд больше не существует. Остался километровый кинодокумент Джильберта, названный «Одна американская семья» и представляющий собой, по мнению известного ученого-антрополога Маргарет Мийд, «событие столь же значительное как и открытие романа».

Мы не собираемся здесь анализировать фильм Джильберта, но заслуга его в том, что на неоспоримом документальном материале здесь показано, сколь далека от реальной жизни эвазионистская фикция. Эта семья, выбранная за свое сходство с телевизионным стандартом счастливого семейства, раскрывает нам сущность моральных и житейских конфликтов мещанина, — конфликтов, заботливо избегаемых в телевизионных штамповках.

Характерным примером эвазионистского романа с претензией на жизненную достоверность является нашумевшая на Западе книга Эрика Сигала «История любви»¹.

Ее интрига проста и непретенциозна. Любовь бедной девушки и юноши из богатой семьи. Любовь счастливая, завершающаяся браком — в точном соответствии со схемами эвазионизма. Однако здесь есть и некоторые нововведения. Во-первых, это сочетание сентиментальной и порой слезливой истории с грубоватым стилем повествования, основанным (особенно в диалогах) на жаргоне университетской американской молодежи. Во-вторых, здесь несколько видоизменена сама формула счастья. Сигал пренебрегает старым, набившим оскомину вариантом: счастье равно разделенной любви плюс разделенное богатство. Семья героя противится их браку, и молодые вынуждены сами содержать себя. И наконец, здесь нарушено железное правило *happy end*: любимая супруга умирает от лейкемии.

Однако все эти новшества совсем не означают, что роман Сигала стоит вне рамок жанра. Они лишь новая наживка для зрителей, замученных однообразием эскейпизма. Книга полностью удовлетворяет вкусы мещанской публики, жаждущей освежить свои эмоции исто-

¹ Segal E. Love Story. Paris, 1970.

рий любви молодых, разнежиться, посмеяться кое-где над дешевыми остротами, а в конце — поплакать теми облегчающими душу и не лишенными приятности слезами, которые проливаются над чужим горем.

О художественных достоинствах произведения можно говорить лишь как о благих намерениях, но отнюдь не реальных достижениях. Очевидно, Сигал хотел написать роман, который бы отличался от сентиментальной литературы, предназначенной для утешения скучающих домохозяек. Если говорить объективно, его роман вовсе не так плох, но все же он далек от серьезной литературы. А когда желания человека не совпадают с его возможностями, он, как правило, обращается за помощью к другим, более талантливым авторам. Так было и с Сигалом, грубовато-доверительная манера повествования которого является дешевым заимствованием у такого солидного беллетриста, как Сэлинджер.

Однако в силу абсурда, возможного только в эпоху «массовой культуры», успех Сигала далеко превзошел не только славу Сэлинджера, но и славу его талантливых соотечественников. Автору столь триумфально встречаемого эвизионистского шедевра удалось обойти даже Достоевского. Так, роман «Братья Карамазовы» за 80 лет вышел в США общим тиражом свыше 10 миллионов, а роман «История любви» лишь за 3 года превысил в США 11 миллионов, а во всем мире — 30 миллионов экземпляров.

Исполненные уважения к столь значительным цифрам, некоторые американские журналисты даже начали сомневаться, а не является ли Сигал и в самом деле писателем более великим, чем Достоевский. Примерно таким и был вопрос репортера «Канзас сити стар», на который Сигал скромно ответил: «Всему свое время. Мое преимущество перед Достоевским — это преимущество двадцатого века перед девятнадцатым. Этим объясняется и моя большая информированность, и большая глубина».

Такие речи отнюдь не вызывают желания смеяться. Глупость, перешедшая известные границы, уже не комична. Она приобретает какой-то оттенок угрозы. Соотношение в успехе «Братьев Карамазовых» и «Истории любви» никак не снижает величия Достоевского, зато весьма красноречиво говорит о духовной нищете широкой литературной публики в США — публики, которая,

по всей вероятности, еще долго будет жертвой самых циничных идейных манипуляций. Не случайно появление «Истории любви» было встречено восторгами реакционной печати, а Пентагон, старающийся показать, что он разбирается не только в военных, но и любовных вопросах, настойчиво организует рекламу книги через свои каналы. К кампании восхваления не замедлил присоединиться и Голливуд, создавший на основе бестселлера фильм, который увидели 120 миллионов зрителей. Мелодия из этого фильма знакома всему миру.

В сущности, как это нередко бывало с рядом посредственных книг, фильм «История любви» значительно лучше самого романа. Но не это главное. Независимо от художественного уровня драма, рассказанная Сигалом, есть не что иное, как обветшавшая от долгого употребления сентиментальная история, которая (если исключить бытовой фон) как бы развивается вне времени и пространства. Впрочем, автор вполне осознает эту особенность своего произведения и, очевидно, сознательно стремится изолировать своих героев от времени. В интервью журналу «Нувель обсерватор» Сигал откровенно заявляет: «Меня обвиняют в том, что я обошел молчанием наркоманию, Вьетнам, загрязнение окружающей среды, безработицу, насилие... Но я и не собирался написать современную историю. Я искал вечные проблемы. Молодежь хорошо поняла это и благодарна мне за то, что я не эксплуатировал отрицательные стороны (современной) действительности, как некоторые оппортунисты. Этим ребятам хочется немного романтики. Они устали, они беспокойны, не видят выхода. Они даже не дерутся, а замыкаются в себе, стараются быть счастливыми. И тем хуже, если это разочаровывает левых...»¹

В другом интервью, журналу «Эль», Сигал развивает ту же мысль, правда в других выражениях: «Так трудно переделать жизнь, она так враждебна людям. А им очень хочется иметь свой маленький, интимный мир, где возможно счастье»².

Правомерен вопрос: если автор так стремится дать нам рецепт счастья, единственно возможного, с его точки зрения, почему его история заканчивается столь трагически? Вот небольшой диалог Сигала с журнали-

¹ Mister Love Story. — «Le Nouvel Observateur», 22 mars, 1971.

² Le bonheur Révélé en 203 pages. — «Elle», 21 septembre, 1970.

стом из «Э.л.»:

«— Почему вы так решили, почему ваша героиня умирает?

— Потому что это было необходимо.

— Но почему??

— Если бы она не умерла, люди могли бы спросить меня: «А зачем вы все это нам рассказываете?»

В этом ответе, содержащем чисто практические соображения вполне в американском стиле, автор сам разрушает иллюзию возможности счастья в современном мире. Далекий от намерений внушить эту мысль своим читателям, Сигал с помощью трагической концовки стремится усилить эти мечты о личном счастье, рожденном в «маленьком интимном мире» сентиментальных отношений.

Не принимая во внимание вполне объяснимого раздражения Сигала интеллектуалами левого толка, заметим, что цитировавшееся выше высказывание автора служит типичным выражением творческой платформы эвазионизма: следует забыть об «отрицательных сторонах современной действительности» во имя спокойствия и душевного «комфорта». «Так трудно переделать жизнь», что не стоит и пытаться это сделать. Нужно, следовательно, каждому из нас позаботиться о создании своего маленького личного счастья. Так Сигал, называющий своих оппонентов «оппортунистами», сам становится проповедником оппортунизма и не стесняется называть жалкое приспособленчество к буржуазному болоту «романтизмом».

Сенсационный успех «Истории любви» у мешанской публики, как и отнюдь не мизерные кассовые сборы таких авторов, как Жаклин Сьюзан, Гэрольд Робинс, Майер Левин, или фабрикантов «летних романов» во Франции, говорит о том, что эвазионизм не сдает своих позиций, хотя и поизносился со временем. Однако, если сравнить его со всей бульварной продукцией, он явно начинает проигрывать. И пока рабы жанра, уныло склонившись к конвейеру, продолжают сборку вариантов вечной легенды о счастье, на горизонте устрашающим призраком встают силуэты двух его опасных соперников, явившихся, чтобы разделить наследство эскейпизма и переманить его публику. Речь идет об апостолах грубого насилия и откровенной сексуальности.

В многочисленных буржуазных исследованиях, посвященных так называемой «массовой культуре», независимо от того, являются они поверхностными или исчерпывающими, критическими или хвалебными, единодушно отмечается господство двух основных тем в серийной художественной продукции — *секса и насилия*.

Сами по себе эти темы не новы ни для буржуазного искусства, ни для искусства вообще. Поскольку влечение к противоположному полу — сентиментальное или плотское — черта, присущая человеку, и поскольку в тысячелетней истории человечества акты насилия очень часто имели место в общественной жизни и в быту, естественно, что писатели и художники разных эпох обращались к этим проблемам, отражали их в своих произведениях, предлагали свои оценки и решения.

Не останавливаясь на поистине необъятной теме любви в самом широком значении этого слова и ограничив себя рассмотрением лишь чисто сексуального феномена, напомним читателям, что за тридцать с лишним веков своего существования минувшие цивилизации оставили нам тысячи произведений, которые с позиций обычной буржуазной морали можно оценить как «порнографические». Известные всем строчки из древнегреческой любовной лирики, «Сатирикон» Петрония или «Диалоги куртизанок» Лукиана, «Арс аманди» Овидия, «Декамерон» Боккаччо, «Раджонаменти» Пьетро Аретино, некоторые эпизоды из сказок «Тысячи и одной ночи», мно-

гие стихотворения Вийона, Ронсара, Парни, Пирона, Лафонтена, а позже и Беранже, Бодлера, Теофиля Готье, Верлена и Реми де Гурмона, ряд повестей и романов Брантома, Шодерло де Лакло, Вивиан Денона, Бюсси-Габютена, Беруальда де Вервиля, Джейн Кле-ланд, Альфреда де Мюссе, Пьера Луиса, а также произведения десятков других авторов, которые нет нужды и перечислять, в той или иной степени содержат элементы, несовместимые с такими понятиями, как «приличие» и «хороший тон». В не меньшей степени подобные элементы присутствуют и во многих образцах изобразительного искусства: терракотах и рисунках на древнегреческих вазах, античных монетах и фресках Помпеи, индийских скульптурах (в храмах Ажанта и Кажурахо), японской резьбе по дереву (от Харунобу до Хокусаи), в некоторых графических и живописных произведениях таких мастеров, как Аннибале Карраччи, Джулио Романо, Ганс Зебальд Бегам, Рембрандт, Буше, Фрагонар, Жанине, Будуан, Роулэндсон, Гилрей, Морленд, Дивериа, Лепуатвен, Тассар, Курбе, Генрих Лосов, Гольбах, Фелисьен Ропс, а в новое время — Генрих Цилле, Георг Грос, Альбер Марке, Жюль Паскен, Марсель Вертес, Лобель Риш, Бертоне Сет-Андре, Леонор Фини, Пабло Пикассо и многие другие.

Количество продукции эротизма, о размахе которой мы и не подозреваем, можно довольно точно определить в архивах Французской национальной библиотеки, и в частности в разделе под названием «Преисподняя», где собрана литературная и графическая порнография за много веков.

Тема насилия представлена в искусстве прошлых эпох еще шире. Любое самое беглое перечисление названий произведений, начиная с «Илиады» Гомера и кончая реалистической классикой XIX века, заняло бы множество страниц.

Не случайно многие современные буржуазные писатели и кинорежиссеры в ответ на обвинение в злоупотреблении эпизодами преступлений и убийств ссылаются на пьесы Шекспира или романы Золя. При этом известны периоды особенно интенсивной разработки в искусстве темы насилия. Такова, в частности, эпоха маньеризма конца XVII и начала XVIII века или время академической живописи XIX века, когда официальный

«Салон» в Париже критики называли «бойней» из-за обилия кровавых сцен в исторических и мифологических композициях.

Если бы мы серьезно занялись исследованием произведений эротизма и насилия, сохранившихся в художественном наследии, это отняло бы очень много времени. Разумеется, это дало бы нам известный материал для сопоставления с рядом современных явлений, но вместе с тем увело бы нас в сторону от рассматриваемого вопроса, поскольку современная продукция этого плана не является каким-то механическим продолжением традиции. Поэтому позволим себе остановиться лишь на некоторых выводах, к которым мы пришли в результате анализа искусства более ранних эпох.

Прежде всего, совершенно очевидно, что увлечение темами секса и насилия (перерастание «любовного» сюжета в откровенно сексуальное изображение и порнографию, равно как и разработка сюжетов насилия) с явным упоением ужасами и жестокостью — явление, закономерно совпадающее с периодом декаданса в той или иной культуре и представляющее собой один из вариантов его проявления. Далее, подобные элементы в произведениях таких мастеров, как Рембрандт и Курбе, Вийон и Мюссе, следует воспринимать именно как элементы, то есть более или менее частные случаи в их творчестве. Необходимо подчеркнуть, что типичная «порнография» в литературе и искусстве — это тоже своего рода частное явление, если рассматривать ее в русле больших художественных течений прошлого. И «порнографические» произведения следует воспринимать не как явления художественной жизни, а как нелегальный или полунелегальный продукт, предназначенный для употребления в атмосфере будуаров. Заметим, что в *настоящем* искусстве независимо от его направленности использование темы секса и преступления было не самоцелью, а лишь эпизодом, необходимым для раскрытия общественной или личной драмы героя. Наконец, не следует забывать и о том, что наличие известных «порнографических» (с нашей точки зрения) элементов в таких далеких от европейской культуры художественных традициях, как арабская, индийская, японская и африканская, является результатом не безнравственности, а нравственности, весьма отличающейся от европейской.

Если учесть все эти соображения, станет совершенно ясно, сколь неубедительны и неуместны ссылки на «великие традиции», к которым так любят прибегать некоторые современные создатели «кровожадных и похотливых» художественных суррогатов.

Между современной аморальной продукцией и аналогичными творениями прошлых эпох есть разница качественная и количественная. С полным основанием можно утверждать, что никогда еще за всю историю человечества, включая и периоды наибольшего упадка, произведения секса и насилия не доходили до столь откровенной аморальности, до проповеди патологической извращенности и не достигали таких объемов производства и распространения, как сейчас. Даже маркиз де Сад, своеобразный чемпион этого рода литературы, сумевший еще в конце XVIII века соединить похотливость и жестокость в единой теме — теме садизма, — не позволял себе откровенно пропагандировать свою «кровожадность», принимая позу ревнителя морали. В наше время та же самая навязчивая порочность, носящая имя знаменитого маркиза, откровенно и нагло рекламируется целым рядом авторов наравне с остальными произведениями сексуальной психопатии. Что же касается количества, то и самые известные в прошлом периоды моральной распущенности выглядят весьма жалко и скудно в сравнении с поистине необозримым морем продукции современной буржуазной «массовой культуры».

Об эротической графике времен абсолютизма или порнографической литографии Франции 30-х годов XIX века все еще ходят легенды. Все эти произведения давно расписаны по каталогам, мы знаем их примерное число. Но что представляют собой сотни этих произведений по сравнению с миллионами современных порнографических творений только одного жанра, например фотографии? Сейчас на Западе их производят и популяризируют свыше 3000 «специализированных» журналов, не говоря об альбомах и сериях фотооткрыток. Или, скажем, как можно сравнивать зафиксированные в искусстве прошлого сцены убийства и насилия с современной продукцией опять-таки одного-единственного жанра — комикса, или, как его еще называют, «банд дессине». Если в первом случае мы имеем дело с несколькими

ми тысячами изображений, то во втором речь идет уже о миллионах. При этом каждый отдельный рисунок в свою очередь тиражируется в миллионах экземпляров и предназначается не для редких посетителей музеев или владельцев частных коллекций — он просто становится незаменимой частью повседневной «культурной пищи» миллионов индивидов разного возраста. Об этом количественном и качественном своеобразии современной массовой продукции не следует забывать, если мы не хотим стать жертвой легкомысленного и, к сожалению, весьма распространенного суждения: «Что же делать? Человеческие пороки и страсти всегда были и всегда будут темой искусства».

То, что пороки и страсти всегда были объектом художественного изображения, факт общеизвестный. Но сам по себе этот факт ничего не объясняет и ничего не оправдывает. Мы не можем ставить в один ряд рассказы Мопассана и порнографию Генри Миллера, «Преступление и наказание» Достоевского и криминальные романы Микки Спиллейна, как это пытаются делать некоторые западные теоретики безнравственности. В каждом конкретном случае мы должны разобраться, каким образом и какие именно пороки и страсти изображены, кто их носители, с какой целью введены данные сцены в повествование, наконец, какова моральная оценка, даваемая им художником. И лишь после выяснения этих вопросов мы сможем правильно оценить произведение, не отрицая в целом права художника обращаться к темам секса и насилия или, наоборот, не соглашаясь с тем, что эти темы являются «вечными» в искусстве.

Понятно, что совсем не просто дать однозначную оценку известному произведению, поскольку эта оценка не всегда сводится к безусловному согласию с позицией автора или к безоговорочному ее отрицанию. В буржуазной литературе есть немало таких книг (например, известный роман Дэвида Лоуренса «Дневник леди Чаттерлей»), которые, с одной стороны, представляют собой острую критику буржуазного мира, а с другой — содержат отдельные излишне «прямолинейные» и подробные описания сексуальных сцен. И хотя лирико-эротические отступления Лоуренса не представляются нам оправданными, мы считаем подобные книги более нрав-

ственными, чем приличные, элегантные, а порой и поэтичные литературные фальсификации, рекламирующие буржуазный быт.

Интимные детали у Лоуренса грубо чувственны, но эпизодичны: если выбросить из романа несколько страниц, он уже не будет сексуально непристойным, и это никак не отразится на его содержании. Однако у таких авторов, как Джойс или Фолкнер, подобная ампутация просто невозможна. Элементы, которые в той или иной сцене могут шокировать читателя, нужны писателям совсем не для того, чтобы продемонстрировать свою чувственность. Эти элементы — ключ к пониманию характерных черт героя. Так, например, в романе Фолкнера «Святылище» описываются некоторые поступки гангстера Поппи, а в «Улиссе» Джойса приводятся сексуальные фантастические мечты Мэрион Блум. Фолкнер совершенно определенно показывает своего героя как выродка, как продукт калечащей человека деградирующей буржуазной цивилизации. Джойс в свою очередь представляет нам заботливо обработанный материал как сумму случайно взятых и объективно изложенных фактов жизни героини. Но в обоих случаях независимо от нашего отношения к философским концепциям авторов мы имеем дело с произведениями, беспощадно раскрывающими какую-то сторону зловещей механики капиталистического строя.

В то же время, как уже отмечалось, отсутствие «аморальных» изображений и описаний далеко не всегда свидетельствует о нравственности содержания. В течение нескольких десятилетий массовую художественную продукцию капитализма представляли главным образом именно такие, внешне «высоконравственные», «моральные», но по существу безнравственные в своей социальной лживости произведения. Таковы произведения эскепизма, или эвазионизма, о которых говорилось в предыдущей главе.

Безнравственная идейная проповедь в подобных произведениях не противоречит кодексу буржуазной морали. Это проповедь буржуазных норм жизненного успеха, которого добиваются, соблюдая «законность». Герой или героиня эвазионистского произведения — всегда откровенный или завуалированный тип человека-карьериста, готового на все ради достижения цели, которая име-

нуется Счастьем, но по существу сводится к получению материальной выгоды и плотского наслаждения. И хотя в глубине души участники этой гонки за Счастьем готовы на все, они не все позволяют себе, придерживаясь правил состязаний. Ведь буржуазный строй, создавший и закономерно утвердивший карьеризм, предусмотрительно узаконил и соответствующие правила игры, чтобы стихия состязаний не нарушила налаженный ход общественного механизма. Герой эскейпизма стремится подавить людей вокруг себя, но не ликвидирует их физически. Он нарушает человеческие законы, но соблюдает юридические. Отрекомендованный нам в прологе как «бедный, но честный», в эпилоге он уже не беден, но продолжает оставаться честным, хотя бы в том смысле, что не шарит по карманам прохожих и не «потрошит их желудки». Словом, это человек, скроенный в соответствии с требованиями «хорошего» буржуазного тона. И произведения, в которых действуют такие герои, создаются в соответствии с требованиями того же буржуазного тона: их аморальная сущность заботливо прикрыта кодексом мещанской морали.

С этой точки зрения благопристойная продукция эскейпизма ненамного отличается от современной продукции насилия. Более того, внешне безобидный эвазионистский роман, пронизанный сентиментально-слащавым пафосом эгоизма, может быть куда грязнее, чем грубый и полный крови роман «черной серии». Читая некоторые из книг американца Джима Томпсона, нельзя не испытывать отвращения перед сценами зверства, педантично описанными в мельчайших подробностях. Но следует заметить, что автор сознательно обрядил некоторых из своих самых зловещих героев-садистов в форму американских офицеров полиции: поставив знак равенства между понятиями «изверг» и «полисмен», Томпсон смело раскрыл одну из самых отвратительных закономерностей американского общества, воспитывающего преступников и вербующего преступников для поддержания своего преступного «порядка».

Поэтому очень важно, чтобы читатель такого рода литературной продукции за профессиональным мастерством писателя, создающего остроумные сюжетные ходы, за красотой или грубостью стиля сумел в первую очередь разгадать идейный смысл драмы, которая пре-

доставляется ему на суд как материал для размышлений и жизненных выводов.

* *

*

Тематика и проблематика буржуазной «массовой культуры» в своей подавляющей части, по признаниям самих западных исследователей, в наши дни определяется пресловутым сочетанием из трех «s» (sang, sadisme, sexualite — кровь, садизм, сексуальность), которые в свою очередь являются выражением двух основных начал в человеке: полового инстинкта и инстинкта смерти или разрушения. В учении Фрейда эти два начала получили названия *Эрос* и *Танатос* по имени известных в греческой мифологии божеств — бога любви и бога смерти. Так Фрейд в двух аспектах своего учения об инстинкте, сам того не подозревая, фактически наметил основные линии, по которым будет развиваться художественное творчество капитализма в период его исторического заката.

В следующих главах мы более конкретно рассмотрим продукцию, вдохновляемую многообразными формами насилия. А сейчас нам хотелось бы выделить социальные и идейные основы, на которых базируется продукция насилия и смерти.

Как известно, акты насилия могут быть крайне различными по своему содержанию и форме выражения. Наемный убийца, уничтожающий определенного индивида, совершает акт насилия. Человек, оплативший услуги убийцы, хотя и не участвует в физическом акте убийства, также причастен к нему и даже является главным автором насилия. Суд, выносящий приговор преступнику, в свою очередь является проводником насилия. И вся администрация, которая стоит за судом (от председателя до рядового полисмена), также представляет институт насилия.

В классовом государстве существуют органы, в чьи функции входит «...управлять другими и... в интересах, в целях управления систематически, постоянно владеть известным аппаратом принуждения, аппаратом насилия, каковым являются в наше время... вооруженные отряды войск, тюрьмы и прочие средства подчинения чужой во-

ли насилию, — то, что составляет сущность государства»¹.

Применять средства насилия может государство против государства, класс против класса, индивид против индивида. Насилие бывает физическим, а также экономическим, политическим, моральным. Оно может проявляться в формах откровенно грубых или внешне незаметных. Порой оно настолько завуалировано, что принуждение кажется нам даже возможностью свободного выбора. Примером подобного коварства является художественная продукция, вдохновляемая насилием, и вся «массовая культура», включающая эту продукцию. Формально публика обладает свободой выбора тех или иных теле- и радиопрограмм, романов, пьес, фильмов. Но поскольку средства массовой информации в огромной своей части предлагают все ту же «духовную пищу» эротики и садизма, эта свобода выбора практически равносильна принуждению — ведь публика выбирает один из двух одинаково низкопробных товаров. Блокированный со всех сторон и подвергающийся непрерывному и беспощадному идейному обстрелу, человек в западном мире становится жертвой постоянного духовного насилия — насилия продукции, оправдывающей и воспевающей принуждение.

Известно, что буржуазия привыкла выдавать за адепта насилия не себя, а склонный к бунтарству пролетариат, и в первую очередь его политический авангард — коммунистов. Измышление о большевике, свирепо сжимающем в зубах нож, долгие годы было привычным шаблоном реакционной печати и клеветнических газетных карикатур. Капитализму со временем пришлось отказаться от этой фальсификации самой вульгарной формы, зато он широко использует ее современные варианты: поскольку коммунисты являются сторонниками революции, поддерживают любое освободительное движение, значит, они глашатаи насилия, разрушения и кровопролития.

Нет необходимости доказывать свою правоту обвинителю, на совести которого преступления, лишаящие его всякого права выступать носителем даже тех нравствен-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 69.

ных норм, которые он сам узаконил. Вся история капитализма — зловещая история насилия и систематического издевательства над христианской моралью, лицемерно представляемой священной и обязательной для всех.

И если нам приходится в известной мере и в известном смысле соглашаться с необходимостью насилия, то лишь потому, что нет другого способа положить конец тысячелетнему насилию — эксплуатации и всем связанным с нею покушениям на человеческое достоинство.

Мы не можем позволить себе отрицать насилие «вообще», занимая позицию пацифистов или толстовцев, особенно сейчас, когда базирующиеся на насилии проекты реакции угрожают будущему всего человечества. Однако существуют разные цели и разные формы насилия. Отрицая насилие, основанное на хищнических побуждениях, грабеже и жестокости, мы в то же время признаем исторически необходимое насилие революции, борьбы против всех и всяческих поработителей, борьбы против всех захватнических войн.

«Насилие является повивальной бабкой всякого старого общества, когда оно беременно новым. Само насилие есть экономическая потенция»¹, — пишет Маркс в «Капитале». «Прекрасная вещь революционное насилие и диктатура, если они применяются, когда следует и против кого следует»², — говорит В. И. Ленин. Совершенно очевидно, что в данном случае речь идет не о терроризме или страсти к кровопролитию и жестокости, как утверждают мракобесы, а о закономерно необходимом акте освобождения нового от гнета старого. Хорошо известно, что коммунизм предпочитает вести борьбу за власть мирными средствами, стремится использовать, как говорит В. И. Ленин, самый «последний шанс» для установления социалистического строя без помощи насилия. История свидетельствует, что насилие было рождено не нами, а эксплуататорским классом, пытающимся насильственным путем нарушить закономерность исторического развития.

Коммунистическая мораль безоговорочно отрицает своевольное насилие индивидуализма, насилие, мотивы которого — стремление к личной выгоде или удовлетво-

¹ Маркс К. Капитал, т. I, с. 754.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 149.

рение личной жажды мести. Методы пролетарской революции и диктатуры не имеют ничего общего с анархическим терроризмом. И весьма знаменательно, что многие буржуазные интеллектуалы, яростно критикующие позиции коммунистов, в то же время (особенно в последние годы) проявляют трогательную заботу о воскрешении нигилизма и таких его апостолов, как Макс Штирнер, Бакунин и Кропоткин, и под лозунгом ультрареволюционности пытаются отвлечь молодежь от подлинной революционности. Это обстоятельство служит еще одним подтверждением того, что не ненависть к насилию, а ненависть к прогрессу вдохновляет антикоммунизм.

Буржуазный строй, являющийся по своей сути систематизацией насилия, сейчас, в период своего исторического заката, защищает свои классовые интересы, доходит до таких проявлений жестокости и садизма, которые вызывают отвращение и негодование порой даже у самой буржуазии. В качестве примера достаточно вспомнить войну США во Вьетнаме, против которой выступала значительная часть американского общества. Империалистическая верхушка не только без всяких оснований начала свои военные действия; она не только грабила среднего налогоплательщика, многие годы оплачивающего агрессивные акции своего правительства, она не только опустошала землю и уничтожала мирный, свободолюбивый народ — она дошла до таких актов жестокости, которые выходят за рамки военных действий, переходя в сферу военных преступлений. Трагедия в Сонгми — один из десятков подобных случаев — очень показательна. Но еще более показательно, что один из палачей Сонгми, осужденный американским судом (которому ничего другого не оставалось), был оправдан и помилован самим президентом Америки. Этот жест в словесном выражении выглядит следующим образом: «Мы готовы оправдать любое зверство, лишь бы оно совершалось в наших интересах. Садист, убивающий женщин и детей во имя нашей идеи, не садист, а герой». После чего обыкновенный гражданин вправе спросить: «Кто же, в сущности, является главным садистом в данном случае? Офицер-марионетка или президент, по приказу которого превратились в пепел десятки Сонгми, были убиты десятки тысяч мирных жителей разного возраста и пола, применялось химическое, бактериологиче-

ское и прочие всевозможные виды оружия, запрещенные даже жестокосердной моралью войны?»

Впрочем, при анализе фактов, касающихся быта, социальных отношений и государственной политики в современном капиталистическом мире, слово «мораль» становится все более нелепым. Буржуазия вспоминает о морали, лишь когда дело доходит до актов, направленных против ее интересов. Не в состоянии остановить и обуздать все более нарастающее сопротивление угнетенного темного царства, эксплуататор все чаще вынужден прибегать к средствам, запрещенным даже его собственным нравственным катехизисом. И вместе с тем ему все чаще приходится использовать теоретическую аргументацию аморализма, а не морали. Эта аргументация со вполне удовлетворительными количественными и качественными показателями вырабатывается представителями современной буржуазной философии, этики и социологии. И мы позволим себе хотя бы вкратце остановиться на этой идейной мотивировке, поскольку она служит основой не только политики западного мира, но и его «массовой культуры».

Известно, что еще Артур Шопенгауэр возродил и утвердил в качестве основного социологического принципа старую истину: «Человек человеку волк». В своем капитальном труде «Мир как воля и представление» немецкий философ пишет: «То, как человек относится к человеку, можно видеть, в частности, на процессе порабощения негров, конечная цель которого — сахар и кофе. Но не стоит забираться в такие дебри: в пятилетнем возрасте прийти работать на прядильную фабрику и с этого времени проводить там сначала 10, потом 12, а в конце концов и 14 часов ежедневно, выполнять одну и ту же механическую работу и дорого платить за так называемое удовольствие перевести дух. А ведь такова судьба миллионов, и у многих других миллионов она аналогична»¹. Судя по этим строкам, читатель может подумать, что Шопенгауэр выражает свое негодование по поводу рабства и эксплуатации. Вовсе нет. Угнетенные, по его мнению, и не заслуживают лучшей участи. Это «злая» и «завистливая» толпа, самой своей при-

¹ Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 2, S. 66.

родой обреченная на рабское положение. Шопенгауэр просто приводит один пример в числе многих других, чтобы оправдать ложь, будто бы насилие и рабство являются порождением не определенного общественного строя, а природной закономерности, вековой и неизменной.

Эта же ложь находит свое дальнейшее развитие в трудах Фридриха Ницше. В книге «Ессе Ното» он пишет: «Сама жизнь в своей сущности является присвоением чужого и подавлением слабого, она приносит вред, насилует, порабощает, навязывает собственные формы и в лучшем случае — эксплуатирует; но почему мы постоянно употребляем такие слова, которые испокон веков носят следы злых намерений?.. Сейчас даже под маской учености везде мечтают о будущем устройстве общества, лишенного эксплуатации. В моих ушах это звучит как обещание изобрести жизнь, которая была бы лишена всевозможных органических функций. Эксплуатация свойственна еще непрочному или несовершенному и примитивному обществу; она свойственна живому существу как основная органическая функция; она является последствием стремления истинной воли к власти, которая и есть воля к жизни»¹.

Объявляя насилие основной и неизбежной чертой поведения человека, Ницше вслед за этим вполне логично выступает против буржуазной морали как проявления лицемерия и прокламирует освобождение индивида от оков этого лицемерия. В своей книге «Утренняя заря» («Аурогге») философ заявляет: «Мы вернем людям смелость браться за дела, заклеянные как эгоистичные, и таким образом восстановим их значимость — *мы освободим их от нечистой совести!* А поскольку эгоистические поступки всегда были и всегда останутся самыми чистыми, мы освобождаем картину деяний и картину жизни, они уже *не могут выглядеть плохо!* Это — возвышенный результат»². «Свободный человек аморален, по тому что он хочет всегда и во всем зависеть только от себя, а не от установленного порядка»³.

¹ Ницше Ф. *Ecce Homo* М., 1911, с. 150.

² Nietzsche Fr. *Aurore*. Paris, 1907, p. 173.

³ *Ibid.*, p. 19.

Именно эта защита эгоизма, или, как он сам ее называет, «воли к власти», против всяческих ограничений традиционной морали и сделала учение Ницше столь привлекательным для целой плеяды современных американских философов.

Этот же человеконенавистнический тезис получил свое развитие (правда, в несколько более умеренном виде) в столь типичном для Америки учении, как прагматизм.

Родоначальником прагматизма, как известно, является Генри Джеймс (1842—1910). Исходя из постулата об определяющем значении инстинктов и эмоций в человеческой психике, он проповедовал полный релятивизм по отношению к истине, а вместе с тем, разумеется, и по отношению к моральным нормам. Таковы, в сущности, и концепции Джона Дьюи (1859—1952), наследника Джеймса и отца инструментализма, считавшего, что основные качества человеческого сознания передаются по наследству и в их основе лежит инстинкт самосохранения. Аналогичные взгляды, являющиеся косвенным оправданием всех проявлений насилия в общественной жизни, проповедует и весьма влиятельная сейчас в США «психологическая социология». Ее представители полагают, что противоречия буржуазного строя — классовая борьба, стачки, войны, преступность, проституция и прочее — есть механический и неизбежный результат естественных психических особенностей отдельной личности, отдельной человеческой единицы, являющейся внеклассовым фактором и действующей под влиянием биологических инстинктов.

Естественно, что оправдание насилия и его первопричины — эгоизма — совершается посредством внешне «научного» и «объективного» способа: буржуазная идеология, будучи не в состоянии защитить эти два явления с точки зрения морали, просто исторгает их из сферы морали, объявляя чисто природными феноменами. А стоит лишь раз назвать социальные отношения биологическими проявлениями — и насилие нельзя воспринимать как «зло» или «добро», точно так же, как нельзя объявить хорошими или плохими законы природы.

В своем стремлении оправдать то, что не подлежит оправданию, некоторые буржуазные авторы идут еще дальше. Основоположник современного экзистенциализ-

ма Серен Кьеркегор говорил: «Нам известно несчастье худшее, чем смерть. Прежде всего — это несчастье жить». Аксиома пессимизма позже превратилась в основной постулат новейшей философии отчаяния. В теоретическом и литературно-художественном плане она развивалась в двух направлениях: с одной стороны, в ее задачи входил показ неизбежной уродливости человеческой жизни, а с другой — возвеличивание смерти как верховного избавления. Вряд ли нужно объяснять, что насилие, рассматриваемое с подобных позиций (даже в столь грубой своей форме, как убийство), перестает быть антигуманным актом. И объект покушения, если он хочет слыть человеком современных взглядов, должен не трепетать перед своим будущим убийцей, а приветствовать его как благодетеля и спасителя. Что же касается самого убийцы, то он приобретает черты вполне нормального существа в мире, где проявления насилия так же естественны, как и закон земного тяготения. И чем более откровенен и необуздан в своих разрушительных порывах убийца, тем с большей настойчивостью его представляют нам как положительного героя, борца против лицемерной морали, «свободного человека» в ницшеанском понимании этого термина.

В известном романе Жан-Поля Сартра «Смерть в душе», в его последней части, носящей название «Дороги свободы», описываются героические, но безуспешные попытки небольшой группы французских патриотов противостоять натиску фашистов, оккупирующих Францию. Однако автор рассматривает и оценивает поступки своих персонажей отнюдь не в социальном аспекте. Его интересует психологическая мотивировка действий героев, которые автор расценивает как индивидуалистический бунт. В кульминационном эпизоде романа, когда Матье и его друзья обстреливают фашистов с колокольни церкви, писатель демонстрирует нам не героизм самопожертвования, а жест отчаяния героя, опьянение инстинктом разрушения. Единственный из друзей оставшийся в живых, Матье продолжает яростно сопротивляться, но в его ярости нет ничего общего с патриотическим долгом:

«...Он стрелял в человека, в Добродетель, в Мир: Свобода — это Террор; огонь метался в мэрии, огонь бушевал в его голове; пули свистели, свободные, как

воздух, мир будет эксплуатировать, и я вместе с ним, он снова выстрелил... Ему ничего не было нужно, только еще полминутки, чтобы выстрелить вон в того красивого и гордого офицера, во всю Красоту на Земле, в улицу, цветы, сады — во все то, что он любил раньше. Красота бесстыдно обманула, и Матье стреляет снова. Он стрелял: он был чист, он был всемогущ, он был свободен»¹.

Этот внутренний монолог героя, в сущности, является педантичной литературной транскрипцией философских позиций Сартра. Драма человека в конечном счете не социальная, а индивидуальная, и ее следует рассматривать в соответствии с двумя основными законами экзистенциализма: 1) самый лучший поступок тот, который ты выбираешь сам; 2) человек ни перед кем не отвечает за свои дела. Следовательно, даже самый преступный акт, если только он является результатом свободного выбора самого человека, не будет считаться преступным, и никто не вправе привлечь этого человека к ответу за содеянное им. Именно эти взгляды Жан-Поль Сартр отразил в своем сочинении «Святой Жене, комедиант и мученик»², представляющем собой восхваление самой скандальной знаменитости в современной французской литературе — Жана Жене, писателя-дилетанта и преступника-профессионала. Этот постоянный обитатель французских тюрем не только прошел через все возможные падения — насилие, кражу, донос и гомосексуализм, — но и использовал беллетристику в целях увековечивания и оправдания своих грязных деяний. Но Сартр создал настоящую апологию этому темному герою вовсе не из-за своей субъективной симпатии к его бесстыдным похождениям, а под влиянием пристрастия к концепции экзистенциализма, согласно которой самый мерзкий поступок превращается в доброе дело, если он является результатом свободного выбора.

В приведенном выше отрывке есть еще один весьма любопытный момент. Вообще-то в области теории Сартр полемизирует с фрейдизмом, однако в своей беллетристике вольно или невольно он порой приближается к некоторым положениям фрейдизма. Описание эпизода, в котором Матье, стреляя в людей на площади, «снимает

¹ Sartre J.-P. La mort dans l'âme. Paris, 1949, p. 193.

² Sartre J.-P. Saint Genêt, comédien et martyr. Paris, 1951.

тяжесть с души», освобождается от груза прошлого — неудовлетворенности и раздражения, пока не почувствует себя действительно свободным, по сути, является вполне фрейдистской интерпретацией состояния героя. И хотя, как уже было сказано, доктрина Сартра весьма далека от положений фрейдизма, они получили такое распространение в современном мире, что оказывают влияние даже на своих противников.

В сущности, именно фрейдизм был тем учением, которое с буржуазных позиций тщательно изучило, обосновало и фактически оправдало акт насилия как неизбежное явление личной и общественной жизни.

...Основополагающие взгляды Фрейда обстоятельно изложены в одной из его работ («Я и оно», 1923). Исходя из признания стереотипности, или, как он сам выражается, «демонического автоматизма» инстинктов, ученый приходит к выводу о том, что всякое существо стремится вернуться к своему предыдущему состоянию. А поскольку более ранним состоянием любой живой материи было состояние неодушевленности, то живой организм неосознанно стремится к смерти:

«Опираясь на теоретические истины, используемые в биологии, мы открыли так называемый *инстинкт смерти*, в соответствии с которым все, чем богат органический мир, должно быть переведено в неодушевленное состояние, тогда как целью Эроса является усложнение жизни и, естественно, ее сохранение и развитие путем приобщения к разделенной и разорванной живой субстанции все большего числа ее отторгнутых частиц. Инстинкты секса и смерти проявляются как инстинкты самосохранения в самом точном смысле этого слова, потому что оба они стремятся восстановить состояние, нарушенное с появлением жизни. Таким образом, возникновение жизни есть причина как продолжения жизни, так и стремления к смерти, и сама жизнь раскрывается как борьба, как компромисс между двумя этими тенденциями»¹.

Эти основополагающие взгляды Фрейда позже были детально разработаны рядом буржуазных мыслителей, в той или иной мере связанных с методологией психоанализа (Альфред Адлер, Карл Густав Юнг, Карен

¹ Freud S. Le Moi et le Ça. Paris, 1927, p. 196.

Хорни, Эрих Фромм, Мелания Клайн и другие). Один из наиболее авторитетных современных французских неофрейдистов, Жак Лакан, придерживаясь точки зрения М. Клайн о проявлениях агрессивного инстинкта человека в детском возрасте, развивает эту тему в своем труде «Агрессивность в психоанализе». Лакан обнаруживает агрессивные движения даже у восьмимесячного ребенка. А у более взрослых детей она, по его мнению, совершенно очевидна: «Понаблюдайте за индивидуальными или коллективными играми детей в возрасте от 2 до 5 лет, и вы поймете, что в их воображении оторвать кому-то голову или вспороть живот — дело совсем обычное, что они и демонстрируют на своей кукле».

По мнению Лакана, агрессивность в полной мере присуща и взрослому человеку, у которого она может проявляться и в психическом образе (*имаго*). В числе этих образов есть такие, которые «являются векторами отбора агрессивных намерений, воссоздаваемых столь эффективно, что их возникновение можно назвать магическим. Таковы картины кастрации, рассечения, разрывания, потрошения, взрыва тел — короче, различные *имажос*, которые я лично сгруппировал в одну структуральную рубрику — *имажос разбитых тел*».

В качестве иллюстрации к этой антологии жестокости, которую человек скрывает в своей психике, Лакан приводит произведения Иеронима Босха, в которых можно «распознать атлас всех тех агрессивных образов, которые беспокоят людей». Эта же антология, иногда, правда, преобразованная в символы, присутствует и в снах человека: «Здесь сосредоточены все первоначальные данные об образе, отражающем агрессивность человека и связанном с символическим характером не меньше, чем с жестокой рафинированностью оружия, которое он производит».

Следует добавить, что, останавливаясь на некоторых характерных для капиталистического общества явлениях, Лакан дает и отдельные верные характеристики, но, к сожалению, с обычным для подобных исследователей стремлением говорить о человеке и обществе «вообще»: «Перевес агрессивности в нашей цивилизации прекрасно раскрывает тот факт, что эта агрессивность, признаваемая всеми как необходимое условие развития собственного «я» личности, считается необходимой и в со-

циальных сферах, а также в быту». В связи с этим автор отмечает, что «война, как это было доказано не раз, является акушеркой прогресса в нашем обществе». Что касается личной жизни, то и здесь, по мнению исследователя, «нашему обществу знакомы все психологические конфликты, присущие модному феномену под названием „битва полов”». Таким образом, определяя агрессивность как... «первородное уничтожение человека», или, по Фрейду, «инстинкт смерти», Лакан заключает:

«У «освобожденного» человека в современном обществе это стремление к уничтожению... превращается в невроз самонаказания, сопровождаемый истерико-ипохондрическими симптомами... психастеническими формами дереализации окружающего мира и близких людей, социальной вереницей неудач и преступлений»¹.

Можно заметить, что Лакан не только обобщает фрейдистское толкование врожденной агрессивности как проявление инстинкта смерти, но и пытается рассмотреть социальные формы этой агрессивности, а также средства, которые питают ее и делают пригодной для использования современной буржуазной цивилизацией. В сущности же, социальный момент в исследовании Лакана, как и у прочих неопрейдистов, остается лишь незначительной фактологической приправой, тогда как сама агрессивность рассматривается в качестве врожденного и неистребимого инстинкта, то есть как биологически детерминированный феномен. В подобных исследованиях, при всей их внешне строгой научности, мы имеем дело с весьма произвольным толкованием фактов. Так, например, Лакан среди сотен представителей Ренессанса выбирает Иеронима Босха, творчество которого (весьма изолированное как явление и к тому же весьма тенденциозно анализируемое Лаканом) представляется автору исследования наиболее удобным объектом для доказательства своей правоты. У Иеронима Босха (1450?—1516) мы действительно видим подлинную галерею образов, являющихся своеобразной визуальной материализацией насилия, ужаса, разрушения и смерти. Однако идейный смысл этой образной энциклопедии настолько ясен в контексте творчества Босха, что почти

¹ Lacan J. *Écrits* (L'agressivité en psychanalyse). Paris, 1966, p. 101—124.

единодушно признается даже буржуазными исследователями. Художник отразил вековую борьбу между творческим гением и разрушительными силами, между любовью и ненавистью, между добродетелью и пороком, или, короче, между «добром» и «злом», интерпретированными посредством неизбежной для его времени символики христианского дуализма. То есть эти образы совсем не являются объективизацией какой-то агрессивности, глубоко скрытой в душе художника. Напротив, они воплощают в себе художественную полемику Босха с проявлениями агрессивности в общественных и личных отношениях той эпохи, будучи, таким образом, выражением ненависти художника к жестокости и насилию.

Подобную же преднамеренность неопределенности демонстрируют в подборе и анализе фактов из сферы человеческой психики. Те, кто довольно внимательно изучал труды этих авторов, не могли не заметить, что в них обстоятельно исследуются явления или раннего детского возраста, или быта и нравов примитивных племен, или же переживания, связанные с маниакальными, истерическими и вообще патологическими состояниями, тогда как душевно здоровые и нормально развитые люди априорно признаются материалом, не заслуживающим внимания. Все это легко объяснимо, если иметь в виду, что фрейдизм в своей основе есть учение, целью которого является исследование неосознанного, поэтому-то он вынужден искать его там, где оно «на виду» или не подчинено «властной силе разума». Однако подобная преднамеренность в подборе материала в конечном счете приводит к тому, что характеристика человечества (в том числе и здоровой его части) основывается исключительно на данных, касающихся душевнобольных или неразвитых индивидов.

Поэтому совершенно очевидно огромное влияние на Фрейда Ницше, заявившего, что «человек — это больное животное». Данная тенденция (считать человека больным животным) весьма отчетливо проявляется и у некоторых неопределенных, например Нормана Брауна, отстаивающего мнение, что невроз является самым характерным отличием человека.

Однако основным пороком фрейдизма, его первородным грехом остается исключительно биологическая концепция агрессивности. В этом отношении последователи

Фрейда (если не обращать внимания на их ультрасовременную клиническую терминологию) недалеко ушли от примитивных теорий Чезаре Ломброзо, еще в прошлом веке заявившего:

«Исходной точкой самых ужасных, самых варварских преступлений являются физиологические, атавистические животные страсти, которые могут быть укрощены на некоторое время под влиянием воспитания, среды или страха перед наказанием, но мгновенно пробуждаются в определенных обстоятельствах... Короче говоря, преступление, согласно данным статистики и антропологическим исследованиям, представляет собой естественное явление, или, говоря языком философии, столь же необходимое явление, как рождение, смерть или душевные заболевания, печальным вариантом которых оно часто становится».

К этим констатациям Ломброзо, как известно, присовокупил свои наблюдения, согласно которым большинство преступников преступниками и родились: «Не будет преувеличением сказать, что число таких преступников по рождению равно 40%. Остальная часть — это другие формы преступления, источником которых может быть случайность, сумасшествие, алкоголизм, страсти»¹.

Сегодня многие из откровений Ломброзо, связанных с биологизмом и проблемами наследственности, вызывают улыбки даже у буржуазных социологов и криминалистов. Поиски проявлений преступности на уровне растительного или животного мира; определение преступного типа по форме и размерам черепа и физиономии, в зависимости от роста, волосяного покрова и прочего — все эти и другие подобные исследования давно цитируются в качестве примеров комических заблуждений в числе прочих и людьми, чьи собственные теории, к сожалению, также не могут быть признаны научными.

И дело здесь в том, что главный недостаток теории Ломброзо состоит вовсе не в отдельных подробностях анализа — ошибочно его теоретическое положение о преступности как чисто биологическом явлении, лежащее в основе анализа. Даже Шарль Летурно, автор предисловия к первому французскому изданию цитируемой книги, вопреки традиционному в таких случаях уважению

¹ Lombroso C. L'Homme criminel. Paris, 1887, p. 665—669.

к представляемому им автору замечает, что «преступник по рождению был бы весьма редким явлением, если бы его не создавало само общество. Главные факторы, порождающие преступление, — это нищета и алкоголизм, бедствия, которые находятся в тесной зависимости от неравномерного распределения богатства, в значительной степени усиленного триумфом в развитии индустрии».

Характерно, что многие современные авторы (фрейдисты и неофрейдисты), не без оснований считающие теорию Ломброзо устаревшей, все же не доросли до понимания этой несмелой мысли Летурно, который в качестве «исходной точки» преступления и насилия верно выделяет не биологию, а экономические и социальные факторы буржуазного строя.

Следует отметить, что критиковавшие Ломброзо буржуазные ученые, хоть и отошли в определенной мере от его взглядов, сделали это в направлении, обратном желаемому. Так, если Ломброзо 40% нарушителей закона считал преступниками по рождению, то современные фрейдисты и некоторые модные социологи утверждают, что все люди как один — преступники, по крайней мере потенциальные, удовлетворяющие свою потребность в агрессии и насилии лишь в своем воображении.

В буржуазной науке, как уже отмечалось, наряду с биологическим фатализмом проявляется и еще одна тенденция — отбрасывать все и всяческие моральные нормы как «произвольные», «ненаучные» и, следовательно, необязательные. Совершенно очевидно, что такой подход также ведет к цели, преследуемой биологизмом: амнистированию насилия, объявлению его актом, не подлежащим оценке и, стало быть, общественному осуждению.

Указанная тенденция является характерной чертой ряда современных буржуазных эстетических школ, которые все более теряют всякую связь с проблемами житейской нравственности. В своем труде «Религия и наука» Бертран Рассел заявляет, что «вопросы, относящиеся к «ценностям» — то есть тому, что есть добро и зло, — сами по себе, независимо от последствий, лежат вне области науки... вопросы о «ценностях» находятся за пределами области знания»¹.

¹ Russell B. Religion and Science. N. Y., p. 230.

Известный английский философ Альфред Джульс Айер, связанный с неопозитивизмом и семантической школой, также утверждает, что «философ морали не может доказать большую правильность своей точки зрения. Он предлагает одно правило, другой — другое, и решение о выборе между ними сводится к вопросу индивидуального выбора»¹. По мнению Айера, не может быть никакой связи между этико-философскими принципами и практическим поведением человека: «Все теории нравственности — интуитивная, натуралистическая, объективистская, эмотивная и прочие (в той мере, в какой они являются философскими теориями) — нейтральны по отношению к действительному поведению человека. Или, выражаясь специальным языком, они принадлежат к области метаэтики, а не этики в строгом смысле понятия. Вот почему глупо и самонадеянно выглядит философ (любого толка), выступающий в роли защитника добродетели»².

Аналогичных взглядов придерживается и американский философ Рудольф Карнап, который в принципе отрицает этику из-за ее «нормативного» характера. Такая же позиция Ганса Райхенбаха, утверждающего, что «стремление в течение двух тысячелетий создать этику, базирующуюся на научной основе, было результатом ошибочного представления о том, что познание включает в себя и нормативный элемент».

С позиции нормального человеческого разума подобные рассуждения представляются абсурдными, поскольку известно, что, во-первых, ни одно общество не может существовать без определенного морального кодекса, то есть общезначимых нравственных норм, а во-вторых, истинность или ложность любого морального принципа можно проверить и доказать лишь в самой социальной практике. Однако было бы наивно думать, что концепции, о которых шла речь выше, есть результат самоцельных философско-логических спекуляций. Эти концепции, на словах демонстрирующие высокомерное презрение к любому практическому эффекту, на деле преследуют именно этот эффект, а точнее, стремятся воздвигнуть барьер перед агрессией и насилием, аналогичный барье-

¹ Ayer A. J. The Claims of Philosophy. London, p. 62.

² Ayer A. J. Philosophical Essays. London, p. 246.

ру, который в прошлые эпохи возводила буржуазная мораль. Не желая мириться со своей обреченностью, капитализм прибегает к насилию во всех его формах, лишь бы отсрочить свою гибель, лишь бы избежать ее. Вместе с тем на повестке дня перед ним стоит задача — отменить все эти буржуазные нормы, придуманные и узаконенные самой буржуазной нравственностью, которые в наши дни становятся препятствием в деле спасения капитализма посредством насилия.

Отказ буржуазии от буржуазной морали хорошо иллюстрирует в своей книге «Псевдоэтика» американская публицистка М. Холси: «Маккартистская охота на ведьм в США возвысила «большую ложь» в ранг политического оружия, что весьма напоминает методы Гитлера и Геббельса. В основе официальной буржуазной этики лежит следующий принцип: «Ложь допустима, если вы разоблачаете коммунистов». Позже этот принцип был сокращен до размеров самого элементарного правила: «Ложь допустима»¹.

Точно так же, как известно, осуществляется манипуляция не только ложью, но и всеми формами принуждения и насилия, включая физическое уничтожение, независимо от того, применяются ли они к рядовому вьетнамскому патриоту или братьям Кеннеди. И если все же в ряде случаев официальная администрация вынуждена начать какое-то подобие расследования с целью найти и наказать преступников, то делается это лишь для того, чтобы успокоить общественное мнение и создать видимость правосудия.

За всеми псевдонаучными теориями, по существу отрицающими мораль, и за всей общественной практикой, являющейся покушением на мораль, скрывается элементарное желание, которое известные буржуазные сторонники войны не постеснялись сформулировать открыто: «Первоосновой и главной задачей будущей стратегии Америки в самом широком смысле слова является сохранение и упрочение нашей политической системы, и эта задача представляется нам более важной, чем сохранение мира... Мы не можем допустить, чтобы верх взяла политическая система, противоположная нашей»². Ко-

¹ Halsey M. The Pseudo-Ethic. N. Y., 1963.

² Strausz-Hupé R., Kintner W., Possony S. A Forward Strategy for America.

ротко и ясно. А сознают или не сознают буржуазные теоретики, что своими трудами помогают решению именно этой задачи, не так уж важно.

Вполне пригодны для решения данной проблемы и теории инстинкта, оправдывающие агрессию и насилие и лишенные серьезной научной ценности.

Не отрицая наличия инстинкта или элементов биологического инстинкта у человека, заметим, что эти элементы не равносильны животному инстинкту. Они претерпели существенные качественные изменения в процессе многовековой исторической практики, являясь уже элементами *очеловеченного* инстинкта. Маркс писал, что в процессе трудовой практики, «воздействуя посредством этого движения на внешнюю природу и изменяя ее, он (человек) в то же время изменяет свою собственную природу. Он развивает дремлющие в нем силы и подчиняет игру этих сил своей собственной власти»¹. Речь идет именно о власти сознания, которое руководит уже *измененной* и, следовательно, подлежащей дальнейшему изменению человеческой сущностью. А это изменение, между прочим, и есть изменение инстинкта. «Человек отличается от барана лишь тем, что сознание заменяет ему инстинкт, или же — что его инстинкт осознан»².

И все же, хотя определенные инстинкты и существуют у человека (видоизмененные и подчиненные его человеческому сознанию), инстинкт разрушения — просто произвольная кабинетная фабрикация, результат произвольной интерпретации тенденциозно подобранных фактов. Абсурдно говорить о существовании такого инстинкта у животных, где кровожадность представляет собой частный случай проявления инстинкта самосохранения. Сытый хищник теряет значительную часть своей агрессивности.

В человеческой истории насильственные и разрушительные действия были проявлением не инстинкта разрушения и саморазрушения, а стремлением к самозащите и даже к самоутверждению. Зная условия развития человека и общества, можно удивляться не тому, что существует насилие, а тому, что человек вопреки всему сумел сохранить в себе и развить человечность и доброту, творческое созидательное начало.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 189.

² Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 30.

Практический эффект от популяризации концепций биологизма и аморальности очевиден. Конечной целью внедрения этих концепций является оправдание и мотивация мизантропии и пессимистического отношения к будущему человечества, а вместе с этим и утверждение зверства как характернейшей человеческой черты. Разумеется, все эти неофрейдисты, неопозитивисты и семантики с их неудобоваримой терминологией и неуклюжими философскими спекуляциями не в состоянии оказать скольконибудь серьезного влияния на широкую аудиторию. Но то, чего не могут сделать теоретики, делают создатели «массовой культуры» и ее популяризаторы. Публицистические и художественно-популярные жанры «масс-медиа» сейчас на Западе представляют собой трансмиссию, посредством которой пропаганда мизантропии и насилия охватила широкие слои населения.

Современная пропаганда насилия (научная и художественная) при всем своем размахе и всех своих отталкивающих качествах в принципе ничем не отличается от апологии насилия на более ранних этапах развития буржуазного общества. Разница — капитальная и фатальная — между тем, что было, и тем, что есть сейчас, не в области теории, а в практической сфере. Человечество в наши дни создало такие средства массового уничтожения, что акт насилия, превратившийся в капиталистических странах в государственную политику, в состоянии привести в действие зловеший механизм термоядерного конфликта, равносильного катастрофе для всего человечества.

И вполне естественно, что в лагере буржуазной науки все чаще раздаются трезвые голоса людей, сознающих степень риска и в большей или меньшей мере отрицательно относящихся к практике узаконенного насилия. Но ахиллесова пята этих людей в том, что они, отстаивая разные позиции, могут приходить к разным выводам, хотя в ряде своих основных концепций они все же недалеко ушли от апологетов насилия. В качестве примера сошлемся на монографию немецкого психоаналитика Александра Митчерлиха «Идея о мире и человеческая агрессивность»¹, в которой он затрагивает многие

¹ Mitscherlich A. L'idée de paix et l'agressivité humaine. Paris, 1970.

из интересующих нас проблем. Самое мягкое из возражений, адресованных автору этой книги, касается непоследовательности. Впрочем, трудно понять, нужно ли его ругать за это или хвалить, поскольку, будь книга последовательной, она была бы целиком фрейдистской.

Положительно само стремление Митчерлиха изучить агрессивность не просто как феномен индивидуального поведения, но и как социальное явление, порожденное определенными общественными причинами. Положительна и тенденция преодолеть все оправдывающий психологизм или «беспристрастный» объективизм и раскрыть подлинный характер насилия — не только как покушение на объект, но и как саморазрушение субъекта. Положительны, наконец, и попытки демаскировать классовые интересы и лицемерное отношение капитализма к формам индивидуального и коллективного насилия:

«Агрессивность плохо влияет на коллективную жизнь, и порой она встречает моральное осуждение. Ее клеймят как порок. Но бывает и наоборот, и тогда агрессия выдается за проявление мужества и героизма, акт, достойный вождя. Если агрессивность направлена на «неприятеля» и увенчается успехом, друзья и знакомые хранят молчание».

Говоря о формах военного насилия, лицемерно выдаваемых буржуазией за героическую защиту «национальных идеалов», Митчерлих вспоминает о нацистской демагогии, использовавшей аналогичные приемы: «Когда задумаешься о том, что произошло у нас в Германии, когда вспомнишь Сталинград и Дрезден, с полным правом можешь не признавать жертв во имя «нового порядка» в том виде, как его представляли в то время. «Кровь и земля», «раса господ», «национальное достоинство» — это не категории, достойные героической защиты, а просто символы, назначение которых — пробудить агрессивность масс».

Говоря о том, что «преднамеренно лживая информация» и требование «железной дисциплины», исходящее от руководящей верхушки, призваны запутать и подчинить массы, автор добавляет: «Если мы хотим избежать разрушительной агрессивности как коллективного феномена, руководимого элитой, нужно вывернуть наизнанку всю ее аргументацию: ничего хорошего нельзя сказать о политическом строе государства, граждане которого не

ставятся в известность по поводу решений и основных мотивов действий своих политических представителей».

Митчерлих останавливается также на американских приемах воспитания «убийц по профессии». В качестве примера он использует опубликованные в печати воспоминания американского парашютиста, описывающего «систему, которая помогла ему выработать привычку страдать и наблюдать страдания ближнего, а также способ, с помощью которого его превратили — без какой-либо связи с идеологией — в машину для убийства... Этот рассказ дает нам возможность констатировать, что каждого молодого человека можно приучить жить и действовать таким образом. Когда он исполнил свою миссию, закончил дело, с ним уже все кончено: он не может больше испытывать никаких душевных или эмоциональных терзаний».

Впрочем, эти строки Митчерлиха взяты нами не из его книги, а из американского журнала «Нью-Йоркер», где он пишет об этих воспоминаниях парашютиста. Автор правильно замечает, что психика насильника уже деформирована и вряд ли здесь уместно говорить о нейтральном отношении к идеологии: «Напротив, все те, кто прошел подобную школу, готовящую убийц, ослеплены вполне определенной идеологией — идеологией расового превосходства».

Наконец, Митчерлих пытается назвать и экономические первопричины возникновения насилия как формы общественных отношений. Споря с такими авторами, как Фром, придерживающимися взгляда о врожденных человеческих недостатках и об отсутствии какой бы то ни было эволюции в этом отношении, Митчерлих не без оснований указывает, что некоторые формы насилия являются результатом как раз материального развития: «Трагедия начинается лишь в пору расцвета частной собственности. Трагедия, порождаемая взаимной агрессией, завистью... Может быть, все проекты социалистического общества связаны именно с надеждой в один прекрасный день освободиться от зависти и эксплуатации, иными словами, от агрессивного соперничества и глубокого влечения, порождаемого им».

К сожалению, элементы ограниченного мировоззрения помешали немецкому психоаналитику развить свои выводы типа цитировавшихся выше. Почти полностью

(по его собственным словам) разделяющий взгляд Фрейда на человеческую душевность, Митчерлих ищет первопричину агрессивности не в социальных противоречиях, а в особенностях психики. Правда, он с сомнением относится, в частности, к теории Фрейда об инстинкте разрушения, замечая, что «вопрос о том, действительно ли под агрессивностью скрывается влечение к смерти, остается невыясненным. Но чуть позже автор говорит, что, если бы не существовало чего-то вроде «влечения к смерти» — присущего по крайней мере человеческому роду, — смерть на поле бранной чести осталась бы необъяснимым феноменом». Подобные колебания Митчерлих проявляет и в дальнейшем, когда пытается выяснить, действительно ли речь идет о действии «какого-то неосознанного влечения, стремящегося к освобождающему покою». «Не здесь ли кроется психическая или, точнее, психо-физическая и физико-психическая причина того, что не прекращаются войны и всевозможные истязания, которым человек подвергает человека? На эти вопросы нельзя найти удовлетворительный ответ».

Отказываясь дать четкое объяснение агрессивности, Митчерлих в то же время обрисовывает пути ее возможного преодоления через индивидуальное самоусовершенствование. Остановливаясь на ряде социальных факторов явления, он тем не менее отдает предпочтение субъективному, вторичному, вместо того чтобы начать с анализа общественно-экономических корней этого явления.

Весьма туманно определяет Митчерлих и характер исследуемого явления: «Под агрессивностью понимают все то, что стремится освободиться от своего внутреннего напряжения с помощью каких-то действий, в первую очередь — мускульных. Правда, в самом тексте понятие «агрессивность» употребляется в более узком смысле — как первоисточник грубого насилия. И все же двусмысленность в определении сущности этого явления остается. И, опираясь на данную выше дефиницию, с одинаковым успехом выражением агрессивности можно считать и матч боксеров, и идейный спор, и грубую драку, и убийство.

Именно так и определяет содержание этого понятия другой западный ученый — английский врач Энтони

Сторр, автор исследования «Необходимая агрессивность»¹.

«Трудно, — пишет Сторр, — говорить об агрессивности, так как этот термин обозначает весьма обширную территорию человеческого поведения. Он (термин) может одновременно обозначать и спортивный азарт футболиста, и кровавое насилие убийцы». Исходя из этого, автор соглашается с мыслью о том, что агрессивность в равной мере является причиной как самых больших успехов человечества, так и его самых страшных авантюр, порождающих чудовищную опасность: «Очевидно, что человек никогда не достиг бы своего теперешнего могущества и даже не смог бы уцелеть как вид, если бы он не обладал агрессивностью. Но трагичность парадокса состоит в том, что те же самые качества, способствовавшие необыкновенным успехам человека, могут его уничтожить».

Не называя, подобно Митчерлиху, агрессивность инстинктом, Сторр, как и Митчерлих, в конце концов соглашается с тем, что она «стереотипна, то есть инстинктивна». Отсюда понятен и его вывод, касающийся самой характерной черты человека, сложившейся за весь предыдущий период его биологического развития и, следовательно, не имеющей шансов измениться существенно и быстро: «Не следует надеяться, что, мол, пока мы живы, дела человека могут коренным образом измениться. Не произошло никакого изменения, которое сделало бы нас непохожими на наших праисторических предков. И мы обладаем тем же арсеналом инстинктов, которые много веков служили людям в их непрерывной борьбе за существование на Земле».

С другой стороны — и в этом состоит положительный элемент данного исследования Сторра, — автор весьма серьезно и обоснованно предупреждает о катастрофе, возможной в том случае, если грубое насилие будет по-прежнему существовать, все чаще становясь формой отношений между государствами. Но раз человеческая агрессивность неискоренима и некоторые ее формы угрожают самой жизни человечества, существует ли какой-нибудь выход?

¹ Storr A. L'Agressivité nécessaire. Paris, 1969.

Сторр, крайне скептический в своих выводах и прогнозах, все же предлагает один из возможных вариантов. «Если обществу и угрожает опасность, — пишет он, — то вовсе не из-за человеческой агрессивности, а из-за подавления личной агрессивности индивидов». По мнению Сторра, освобождение от накопившегося внутреннего напряжения посредством невинных проявлений агрессивности не только полезно субъекту, но и предохраняет его от актов грубой и «кровавой» агрессивности. Аналогичным является и положение в сфере межгосударственных отношений. Автор рекомендует использовать все мирные формы «агрессивности» (то есть соревнование, соперничество, полемику) в сфере экономики, политики, культуры и спорта, что поможет избежать фатальной агрессивности, которая приведет к термоядерному конфликту.

Аналогия между жизнью индивида и жизнью общества, разумеется, весьма наивна, как наивны с социологической точки зрения и многие другие обобщения автора. Однако практически смысл этого «агрессивного» по своему заглавию труда сводится к тому, что автор дает здесь своеобразную интерпретацию тезиса о мирном сосуществовании, что не могло не вызвать интереса у западного читателя.

Интересны взгляды американского психиатра Фридриха Хаккера, автора книги «Агрессия и насилие в современном мире»¹. «Насилие, — пишет Хаккер, — претендует на разрешение определенной проблемы. А в сущности, оно само превратилось в проблему». В обширном интервью для журнала «Экспресс» автор резюмирует свои основные выводы по данному вопросу². Так, на вопрос, где кончается агрессия и начинается насилие, он отвечает:

«В школе нас учат, что все греки — люди, но не все люди — греки. Точно так же любое насилие есть агрессия, но не любая агрессия есть насилие. Насилие — лишь одна из форм агрессивности, самая простая и самая примитивная».

¹ Hacker F. Aggression et violence dans le monde moderne. Paris, 1972.

² La violence pourquoi? — «L'Express», 6 novembre, 1972, p. 80—86.

И дальше: «Например, мы спорим. Спорим энергично, бурно, агрессивно. Но это ни в коем случае не является поведением насильников. Насилие бедно, монотонно, поскольку является самой примитивной, самой регрессивной формой агрессии, но в то же время и самой однообразной, одномерной формой. Когда я атакую вас словесно, у меня в запасе множество средств. Я могу использовать иронию, юмор, язвительность, остроумие, презрение, превосходство. Возможностей много. Прибегая же к насилию, я могу вас лишь ранить, ударив».

Так Хаккер оправдывает и одобряет некоторые проявления агрессивности, в то же время осуждая насилие. И в этом смысле он идет значительно дальше таких авторов, как Сторр, поскольку не сводит насилие к какой-то «биологической инстинктивности». «Я не считаю,— говорит психиатр,— что насилие (в отличие от агрессивности) имеет биологические и расовые корни. Мне кажется, что оно является следствием экономических и социальных условий или, точнее, отсутствия этих условий».

Таким образом, Хаккер совершенно верно делает акцент на социальной стороне проблемы, смело и откровенно раскрывая некоторые из пороков капиталистической Америки, способствующих распространению насилия: «Мы даже не замечаем, что в нашей жизни очень много животного. Я думаю, что объем и степень насилия, к которому мы привыкли, стали поистине ужасающими. Часто возмущаются грубостью полиции. Но дело не в том, чтобы возмущаться и обличать. Нужно просто — просто отказаться жить в стране, где процветает грубая сила. Мы должны заставить власти прекратить это».

Так автор приходит к вопросу о социальном и политическом климате, способствующем распространению насилия: «Плохо то, что, умаляя значение насилия, мы тем самым воспитываем у людей апатию к проявлениям насилия... И, соглашаясь с насилием, вы уже близки к поощрению его... Так было с войной во Вьетнаме... Потому что и в этом случае нам демонстрируют фокус с подменой этикеток: это, мол, не война, а законная самозащита... То есть налицо не только привыкание к насилию, но и его оправдание».

И еще: «Что может сделать один убийца-рецидивист? Прежде чем его обезвредят, он убьет одного, двух, от

силы пять человек. Тогда как узаконенное убийство приводит к уничтожению миллионов. В США более, чем в Европе, насилие стало составной частью наших будней, правосудия и охраны порядка. У Америки еще с эпохи пионеров существует известная традиция насилия... Сама полиция представляет собой опасность, почти столь же серьезную, как и преступный мир. Она попирает законы, участвуя в делах гангстеров и мафии».

В отличие от некоторых своих коллег, склонных оправдывать средства массовой информации, Хаккер отмечает, что «в распространении насилия повинны те, кто путем информации делает его популярным. Изображение насилия питает насилие, питая при этом и себя».

Где же выход из столь драматического положения? Разумеется, мы далеки от мысли требовать от буржуазного ученого признания необходимости революции как единственного выхода из сложившейся ситуации. И Хаккер, естественно, не говорит этого, хотя он не так уж далек от этого решения. «Недостаточно одного подобия демократии,— заявляет он.— Мало только читать проповеди в Гайд-парке... К сожалению, я вынужден признать, что и разум должен прибегнуть к агрессии (если не к насилию), чтобы быть услышанным. Одной правды недостаточно...» Как можно видеть, это лекарство куда более эффективно, чем то, которое предлагают Митчерлих и Сторр.

Столь же радикальны и рекомендации другого американского психиатра, Ральфа Гринсона, правда касающиеся главным образом области личного поведения человека. В интервью журналу «Эль»¹, ради большей сенсационности озаглавленном «Ненавидьте друг друга!», Гринсон выступает против лицемерия буржуазной морали, требующей от людей скрывать такие свои чувства, как гнев, ненависть, апатия. В сущности, психиатр поддерживает известный фрейдистский тезис, согласно которому каждый человек от рождения является обладателем двух инстинктивных и полярных потребностей. Первая толкает его к окружающим. Так он получает физическое удовлетворение: ест, прикасается, занимается любовью. Эти потребности, будучи удовлетворенными,

¹ *Haïssez-vous les uns les autres.* — «Elle», 10 janvier, 1972, p. 16—22.

превращаются в удовольствие, заставляющее вас любить его или ее — тех, кто доставил вам это удовольствие. Вторая тенденция влечет вас в обратном направлении: вам хочется господствовать, побеждать, разрушать препятствия на пути к удовольствию. Если мы не дадим проявиться этим инстинктивным потребностям в любви и агрессивности, они видоизменяются, вырождаются и появляются вновь, но уже в виде грубой агрессии и насилия, направленных против более слабого, в виде депрессий и психических заболеваний, предрассудков, расизма, фанатичности.

Независимо от элементарности тезиса и от склонности данного автора к парадоксам Гринсон высказывает и некоторые верные взгляды. Смысл его интервью — вопреки лозунгу, его венчающему, — совсем не сводится к призыву ненавидеть друг друга и жить в состоянии постоянных ссор и конфликтов. Ученый не без оснований замечает, что «противоположностью любви является не ненависть, а безразличие». Иначе говоря, он считает вполне нормальным для человека ненавидеть что-то, равно как и что-то любить. При этом Гринсон пишет, что эти чувства отнюдь не определяются лишь элементарными биологическими потребностями: «На свете много всего, что заслуживает ненависти: войны, экстремизм, нищета. Каждый может составить себе такой список». И если мы со своей ненавистью к подобным вещам стоим на стороне правды, нам нечего бояться обрести врагов: «Если у нас нет врагов, это значит, что в своей жизни вы не совершили ничего значительного... Просто жили... Жить активно — это значит создавать себе врагов».

Приведенные выше цитаты из некоторых работ достаточно ясно свидетельствуют о том, что даже буржуазные ученые, в той или иной мере связанные с фрейдистской концепцией, порой выходят за рамки весьма удобной позиции социальной незаинтересованности, чтобы осудить насилие и предупредить о последствиях, которые оно может оказать на общественную жизнь данной страны или судьбы всего человечества. Это резкое отрицание насилия и все более определенное стремление найти связь между насилием и породившей его социальной действительностью не могут не вызывать уважения. Естественно, мы не можем принять предложенное этими

авторами определение агрессивности, даже невзирая на оговорки, что она не является механическим проявлением инстинкта. Согласно этому определению, любая активная деятельность человека должна считаться «агрессивной», поскольку она является выражением «внутреннего напряжения» и стремления к подчинению, овладению, преобразованию чего-либо. Если же мы решим назвать «агрессивностью» волю человека, изменяющего мир согласно своим собственным потребностям, то есть порыв человека к творчеству, то в этом случае в числе проявлений этой «агрессивности» никак не может фигурировать «кровавое насилие» или жестокость, которую Митчерлих, например, не только относил к агрессивности, но и объявил свойством, присущим всем людям: «Мы все в той или иной степени находимся под очарованием идеи причинить страдание ближнему своему»¹.

Связывать творческую деятельность человека с преступным насилием, убийством, кровожадностью лишь потому, что они, как и творчество, рождены стремлением к преодолению препятствий, — все равно что связывать серьезное научное мышление с картиной психического заболевания только на том основании, что и то и другое является порождением человеческого мозга.

В интересах не только «чистой» теории, но и обычной практики необходимо как ясно разграничивать насилие от других форм человеческой деятельности, так и освободить эти формы от двусмысленной этикетки «агрессивность». В противном случае мы неизбежно вернемся к определению жизни как проявления «воли к власти», данному еще Ницше. И нетрудно видеть, что именно это определение, соответствующим образом упрощенное, вульгаризированное и прагматически приспособленное к нуждам момента, находит широкое распространение в буржуазном обществе в качестве нормы жизни.

Азбучная истина в этом обществе гласит, что в жизни побеждает только сильный человек. При этом «сильным» считается тот, кто внушает окружающим уважение своим стремлением к насилию — физическому или духовному. Любой ценой заставить других подчиниться

¹ Mitscherlich A. L'Idée de paix et l'agressivité humaine. Paris, 1970, p. 133—141.

своей воле, какой бы она ни была, — в этом в конечном итоге заключается суть успеха. Сочувствие ближнему — слабость, за которую слабые духом всегда дорого расплачиваются. Евангельская легенда о жизни Христа изучается еще в начальной школе, но каждый берет в ней то, что ему ближе. Христос был распят на кресте за свою непомерную любовь к ближнему и получил за нее не признание и благодарность, а муки и страдания, чем наглядно доказал, что добрые чувства — излишняя роскошь, стоящая очень дорого. Насилие опасно лишь в своих крайних формах, которые приводят к плохим последствиям для совершающего это насилие. К насилию можно прибегать лишь при условии, что ты сможешь избежать наказания. Насилие — одно из самых ярких и впечатляющих проявлений мужчины, потому-то он считается «сильным полом». Насилие есть синоним мужественности и производит неотразимое впечатление на женщин. Насилие всегда сопряжено с риском, но риск — одно из ценнейших переживаний человека. Ощущение риска — это ощущение самой жизни.

Воззрения такого рода можно было бы назвать животными или неандертальскими, если бы не боязнь нанести незаслуженное оскорбление нашим далеким предкам и животным, поскольку и первобытный человек, и животное, прибегая к насилию, были по-своему «нравственны», вернее, *целесообразны*, тогда как у цивилизованного члена буржуазного общества акты насилия представляют собой уже какой-то *разврат* насилия. И этот разврат в одинаковой степени проявляется и в частном быту, и в общественной жизни.

С помощью самых разнообразных средств власть капитала вдалбливает гражданам, что насилие (которое, кстати, свойственно и самой этой власти) естественно и благодатно, поскольку защищает человеческую единицу от насилия окружающих. Индивид может чувствовать себя сильным и неуязвимым лишь при одном условии: он должен быть на стороне власти. Звезда шерифа, тайный значок переодетого в гражданское полицейского, офицерская фуражка — все это символы могущества и неприкосновенности. Военная авантюра, профессия шпиона или полисмена, сотрудничество с людьми «закона» открывают прекрасные перспективы для настоящего мужчины. Один печально известный в свое время аме-

риканский плакат, призывавший добровольцев записываться в армию, гласил:

«Молодой янки! Земля — американская планета. Выбери, что тебе по вкусу: тропический остров Гуам или снежная Исландия, Филиппины или Западная Германия, Британия или Греция. Посвяти себя военной профессии! Она обеспечит тебе интересную жизнь, полную приключений, путешествий в компании друзей!»

Сейчас, спустя два десятилетия после горьких уроков Кореи и Вьетнама, подобные приманки в рекламно-поэтическом стиле звучали бы нелепо. Но лозунги могут меняться, суть их остается прежней: война, может быть, и неприятна, но она неизбежна, поэтому глупо роптать против нее, как и против любого закона природы. И пусть дело не дойдет до мирового конфликта, локальные конфликты всегда будут полезны. А для успешного завершения этих конфликтов нужны мужчины, настоящие мужчины — сильные, смелые, обожающие риск.

Так буржуазная политическая пропаганда (а вместе с ней и ее покорная служанка «массовая культура») мотивирует роль насилия, возведенного в ранг профессии — профессии ярких ощущений, самоутверждения и авантур, словом, вполне «мужской». Особое значение в этом плане придается «военному жанру», широко представленному на Западе популярными романами, фильмами, телевизионными сериями и комиксами. Но поскольку у нас нет желания специально заниматься этим жанром, все более в последние годы теряющим свою клиентуру, остановимся лишь на его пропагандистских тенденциях.

Не принимая во внимание многочисленные, но безуспешные попытки голливудской кинопродукции защитить агрессивные планы и действия Пентагона, о которых уже упоминалось, заметим, что на Западе (по крайней мере до недавнего времени) охотно эксплуатировалась, казалось бы, нейтральная тема — тема героизма «вообще» и героя «как такового». Сошлемся на один из образцов франко-итальянской продукции, кинофильм «Тревога в Гибралтаре».

Действие развивается во время второй мировой войны, но авторы умалчивают о том, к какой из враждующих сторон принадлежат их герои. Однако по некоторым прозрачным намекам можно понять, что эти «ге-

рои» — нацисты. Итак, нацисты пытаются с помощью «живых торпед» взорвать несколько крейсеров, находящихся в районе Гибралтара. После напряженных и неизбежных столкновений разного рода операция завершается успехом, но все «герои» погибают, за исключением одного, попавшего в плен. И вот после войны он освобожден, а бывшие противники торжественно вручают ему награду (!) за ценное военное открытие и проявленный героизм. ...Словом, в подробном анализе нет необходимости. Авторы совершенно открыто утверждают, что в войне нет борцов за ту или иную идею, в ней участвуют только профессионалы. И важно не то, на чьей стороне ты сражаешься, а то, как и на каком материале ты демонстрируешь свое мастерство профессионального насильника.

Аналогичен по духу и франкистский фильм Педро Лазаги «Верная пехота» с красноречивым посвящением: «Всем, кто участвовал в этой войне, независимо от того, на чьей стороне они были...» Но поскольку, говоря о такой острой драме, как гражданская война, очень трудно сохранить беспристрастность, а Лазага к ней и не стремился, фильм (вопреки своему демагогическому эпиграфу) представляет собой исключительно франкистскую версию событий. Фашисты здесь возвеличиваются как «человеколюбцы», а республиканцы показаны лишь как объект для проявления героизма франкистов.

Тенденциозное разделение проблемы качества профессиональной подготовки и проблемы идеи, которой служат эти профессионалы, очень отчетливо проявляется в фильме «Человек на тайных ракетах», представляющем собой пламенную апологию нацистского ученого фон Брауна. Увы, даже тот факт, что после войны фон Браун работал на американцев, не может заставить их европейских союзников забыть о том, что он был автором «Фау-1» и «Фау-2» и, следовательно, ответствен за гибель миллионов мирных граждан. «Господин фон Браун может быть чемпионом по смене масок, но его научные дела оставляют за собой весьма непривлекательный запах трупов», — писал по поводу этого фильма французский журнал «Синема-60»¹.

¹ «Cinema 60», octobre, 1960.

Как известно, профессия военного, помимо умения командовать другими, предполагает и привычку подчиняться командам вышестоящего начальства. С этим связана задача укрепления авторитета командира — задача, стоящая перед любой армией. Но в американской пропаганде «духовных ценностей» абсурдным является то, что командир (как и герой) стремится утвердить себя не на основании тех или иных личных и профессиональных достоинств, а просто «как таковой». Интересным экспериментом в защиту незащитимой идеи был известный американский фильм «Ураган над Кейн».

Интересно, что бы сказал читатель о командире военного корабля, который за малейший беспорядок в одежде подчиненного устраивает скандал и в то же время допускает непростительную ошибку в управлении корабля; заставляет экипаж целую ночь искать несуществующий ключ от склада продуктов; во время десанта с перепугу забывает о необходимости защищать с корабля лодки десантников; страдает манией преследования, комплексом неполноценности и, наконец, во время шторма в панике отдает приказы, чуть не погубившие корабль и людей?

Читатель, естественно, скажет, что речь идет о психопате или, уж во всяком случае, о человеке, недостойном звания командира. Однако авторы «Урагана над Кейн» придерживаются совсем иного мнения. Они нарочно сгустили краски и доверили исполнение трудной главной роли актеру первой величины (Хамфри Богарту), чтобы возможно более мучительным и возможно более убедительным способом в финале привести зрителей к неожиданному выводу — оправданию командира. Аргументы? Один-единственный: он — командир.

И тогда как главный герой, в ходе действия раскрывающий все свои слабости, оправдан, его оппонент — второй офицер, которого мы воспринимали именно как положительного героя, — занимает место подсудимого. Этот человек критически оценивает поведение своего начальника и в соответствии с требованиями здравого смысла в роковой момент берет на себя командование кораблем и тем самым спасает его от гибели. Однако оказывается, что эти его действия являются тяжелым преступлением против слепой дисциплины, нарушением закона безрассудного подчинения, защищаемого автором.

ми фильма как святая аксиома. Очевидно, по их представлениям, зрителю надлежит выходить из кинозала в состоянии полнейшего потрясения. И надо признать, что они добиваются этого, правда в не совсем ожидаемом ими плане.

Если исходить из взгляда на профессию и героизм «как на таковые», то нужно признать возможность самых различных диверсионных операций, в том числе и операции по реабилитации нацизма. С политической и социологической точек зрения было бы интересно составить полный перечень произведений этого типа за последнюю четверть века, что убедило бы нас в незаурядном упорстве и изобретательности, которые приходится проявлять некоторым хорошо известным кругам, озабоченным оправданием фашистских преступников. Ограничимся более скромной задачей, проиллюстрировав свои констатации несколькими примерами.

В фильме «Зеленые дьяволы из Монте-Карино» режиссер Нарольд Хайнел, например, рассказывает о «героической» и «самоотверженной» борьбе нацистских парашютистов, с риском для жизни спасающих итальянские художественные ценности. Зритель даже может подумать, что единственной целью, вдохновившей фашизм на борьбу с союзными армиями, была забота о сохранении европейской культуры. Цинизм поистине невероятный, хотя и естественный, если иметь в виду, что время выхода фильма совпало с периодом реваншистского оживления в ФРГ.

Подобной попыткой хотя бы частичной реабилитации фашизма является и фильм Франка Висбара «Фабрика офицеров СС». Здесь нас знакомят с процессом обучения эсэсовских кадров, а поскольку материя эта несколько суховата, сценарист догадался ее «освежить» рядом набивших оскомину криминальных и эротических эпизодов. Но за «объективностью» и «занимательностью» повествования легко видеть, как отметила французская критика, «обычное стремление к реабилитации, смысл которой — показать, что все немецкие солдаты были жертвой небольшой группы фанатически настроенных немцев»¹.

¹ «Cinema 62», mars, 1962.

Таков же подтекст фильма Германа Лайтнера «Двойной агент», представляющего собой обычное коммерческое блюдо, составленное из военных, криминальных и эротических элементов. Но торговля торговлей, а идейными задачами тоже пренебрегать не следует. Поэтому Лайтнер как бы между прочим пытается нам внушить, что и среди нацистов были хорошие парни, которые просто-таки мечтали о свержении гитлеризма.

Продукция, призванная фальсифицировать военные события далекого или недавнего прошлого, настолько элементарна в своих пропагандистских приемах и столь низкопробна в художественном отношении, что в течение трех последних десятилетий она, как уже отмечалось, главным образом терпит один провал за другим. Но эта продукция воздействует — по крайней мере за океаном — на публику попроще, на детей и подростков, как правило очень доверчиво воспринимающих кинозрелище.

Английский режиссер Филип Лекок в фильме «Человек, который любил войну» создает образ бесстыдного авантюриста, у которого желание преуспеть в жизни, блеснуть органически связано со страстью к насилию и войне.

Безусловно, автор нисколько не сочувствует своему герою, весьма агрессивному настроенному, который в мирных условиях наверняка бы был гангстером, а не борцом. Но этот герой с его поистине бандитской сущностью пользуется неотразимым влиянием на окружающих, буквально очаровывая их. Поэтому, хотя сам он и погибает в конце фильма, его воздействие на психику людей оказывается разрушительным. Подобна и роль суррогатов «военной» кинопродукции. Мы знаем, что они появляются и исчезают, не оставив следа в истории кино, но зато они оставляют свой грязный след в сознании молодежи.

В западном мире, и особенно в США, атмосфера насилия, усугубляемая продукцией насилия, вызывает резкое недовольство мыслящих людей. Мы уже говорили о взглядах некоторых психологов и социологов. Но среди людей искусства и литературы эта реакция выражается еще более отчетливо. И хотя специфика избранной темы вынуждает нас заниматься всей этой макулатурой, хотя бы раз позволим себе обратиться к действительно серьезным произведениям и показать, как некоторые

современные американские поэты откликаются на темы насилия и войны.

Один из них — Кеннет Патчен (р. 1911). Он сменил несколько профессий, работал шахтером в Пенсильвании, 15 лет был прикован к постели из-за тяжелого заболевания позвоночника. Но после выздоровления Патчен читает свои стихи публике в сопровождении небольшого джаза. Начав писать под влиянием определенных религиозных заблуждений, он постепенно приходит к горькому разочарованию в бессмысленности и безнравственности пресловутого американского образа жизни. В стихотворении «Чудесный день для линчевания» Патчен раскрывает свое отношение к расизму как одной из форм братоубийства:

Полицейские ищейки похожи на старых, грустных судей
в каком-то странном суде. Носами они указывают
на негра, который извивается в тесной петле;
его ноги раскрываются, как крылья ворона,
над этими почтенными людьми,
которые смеются, глядя, как он задыхается.

Я не знаю этого черного человека.

Я не знаю этих белых людей.

Но я знаю, что одна из моих рук
черная, а другая белая. Я знаю,
что душат одну часть моего тела,
тогда как другая смеется ужасно.

И пока будет так,

я не перестану убивать

и не перестанут убивать меня¹.

Поэт В. Д. Снодгрейс, в 1960 году получивший премию Пулитцера, в своем стихотворении «Моей дочери» развивает тему трагедии человека, вопреки своему желанию ставшего захватчиком. И позорная война США в Корее неожиданно предстает перед читателем в новом облике, так непохожем на парадный блеск официальных версий:

Дитя моей зимы, рожденное
в мгновенье, когда остывают тела солдат,
павших в глубокие рвы Азии,
чей снег они пачкают.
В мгновенье, когда меня мучает

¹ Данное стихотворение, как и последующие, приводится по подстрочному переводу на французский язык в сб.: «Trente-cinq jeunes poètes américains». Paris, 1960.

моя любовь, которую я не могу обуздать,
страх, от которого цепенеет моя душа.
Одиноким в просторах холодной войны,
затерявшийся,
я не могу вернуть
мир моей душе

Рендел Джерал (р. 1914), в войну бывший летчиком, в своей поэзии отражает смерть и разрушения, с отвращением рисует картины жестокости и насилия. Его небольшое стихотворение «Смерть стрелка самолета» — своеобразная эпитафия человеку, бывшему слепым орудием в руках государства, осознавшему, что он лишь пушечное мясо в этой войне:

Из сна моей матери я упал в государство
и свернулся клубком в его чреве до поры,
пока моя влажная кожа не оледенела.
В шести мнях от земли,
освобожденный от своей мечты о жизни,
я проснулся от звуков злобещей
противовоздушной стрельбы
и истребителей кошмара.
Когда я умер,
струя воды из шланга
очистила кабину самолета от меня.

Алан Гинсбург (р. 1926), который (наряду с Джеком Керуаком) является наиболее известным представителем поэзии «битников», тоже прожил нелегкую жизнь: сменил не одну профессию, перенес множество испытаний, сидел в тюрьме, был наркоманом, привлекался к суду за свою поэму «Рев» (1956). Прокурор во время судебного заседания так представил это произведение слушателям — разумеется, в меру своих прокурорских способностей:

«В первой части поэт старается создать нечто вроде атмосферы кошмара, в которой самые добрые духи его поколения бродят, как осужденные души. Во второй части тональность поэмы меняется, автор подвергает критике такие стороны жизни современного общества, как практицизм, конформизм и механизация, способствующие росту военной угрозы. В третьей части автор обращается к своему другу, действительному или воображаемому... который сошел с ума и лежит в психиатрической больнице. Его судьба, по мысли поэта, является иллюстрацией судьбы современного человека...»

Если Гинсбург иронизирует над надоевшими доводами милитаристской демагогии, то Кеннет Рексрот (р. 1905) откровенно, как бы выразился упоминавшийся американский прокурор, «подвергает критике милитаризм»:

В Америке сегодня
каждый глубокий опыт считается
болезненным состоянием,
настоящей серьезной болезнью.

.
Такова картина нации,
ставшей сверхбезумной,
ставшей жертвой умопомрачения,
взаимного человекоубийства.
Значит, верно, что ее таинство
стало атомной бомбой
Пламенеющей гриб облака
как раз и есть мистическое видение,
которого могли бы ожидать
директора
индустрии Дюпона
и их рабы, физики.

Томас Мертон (р. 1915), сын дипломата, получивший образование в Кембридже, в 1941 году становится монахом-траппистом. Но он не забывает о мире за стенами монастыря, и часто в его поэзии появляются апокалипсические видения будущей гибели. Но это не гибель, которую американцы пророчат своим врагам. Это гибель самой Америки. Подобный мотив отражен в стихотворении «На развалинах Нью-Йорка»:

О, как спокойно стало после черной ночи,
когда огни пламени, появившиеся из-за облаков,
обуглили твои гнилые зубы,
а молнии пронзили черные чирья Гарлема
и Бронкса
Что стало с твоей плотью, живой и мертвой?
Где блеск твоих бесстыдных листков?
О, они там, где твои дети
вечером твоего последнего воскресенья
стреляли друг в друга в тени Параманута.
Пепелища на месте разрушенных небоскребов
и спирали дыма еще клубятся,
окутывая мраком твое погребенье;
они пишут на раскаленных углях твою эпитафию:
«Это был город,
одевавшийся в банкноты
У него не было сердца, как у такси»

Сейчас он мертв
в ужасах внезапного созерцания —
он утонул в водах
своего собственного отравленного колодца.

Стремление к разоблачению насилия и милитаризма характерно не только для значительной части американских поэтов, но и для ряда прозаиков. Таковы, в частности, романы Джеймса Джонса, в которых описывается мрачная атмосфера американской военной казармы. По известному роману Джонса «Пока мужчины не перевелись» (1951) был создан одноименный фильм, одно из первых реалистических произведений, появившихся после рекламно-демагогической послевоенной продукции Голливуда.

Острокритичен и роман Гора Видала «Ураган». Исполнена протеста проза Нормана Мейлера, по мнению которого современный американский мир — это «дорогой маленький мир тоталитаризма, деликатно именуемый веком конформизма». В своем антивоенном романе «Голые и мертвые», получившем широкую известность, Мейлер раскрывает нам механизм насилия, его эффект. «Нормальным переживанием человека двадцатого века является страх», — говорит один из героев романа. Верно, что в ряде суждений Мейлер приближается к позициям нигилизма, но это не влияет на реалистичность изображения и правдивый анализ современного американского общества. Заслуга автора состоит в том, что он разоблачает насилие как в его грубых милитаристских, так и в значительно более коварных формах духовного принуждения. В произведении «Варварская история» Мейлер изображает действия агентов ФБР, способных «творить чудеса» — ну, скажем, вырвать «признание» такого рода: «Признаю, что я являюсь большевиком, коммунистом, безбожником, что я против церкви и частной инициативы. Я — за убийство президента США и членов конгресса, за разрушение реакционного Юга, за употребление яда, за бунт цветных, против Уолл-стритта...»

Но, как уже отмечалось, в наши задачи не входит анализ литературы критического реализма на Западе, и наша тема связана не столько с талантливыми художественными произведениями, сколько с продукцией «со второй полки».

Принято считать, что публика жаждет «красивой иллюзии», поскольку именно красота является острым дефицитом в будничной жизни. Подобной точкой зрения руководствуются и кинофабриканты эвaziонизма, производящие свои стандартные миражи счастья, призванные компенсировать у миллионов людей нехватку реального счастья или хотя бы прозаического житейского благополучия.

Однако обширная продукция детективного жанра достаточно ясно свидетельствует о том, что вопрос о требованиях публики или, грубо говоря, о нуждах рынка совсем не так прост. Действительно, часто роман преступления, по существу, представляет собой историю со счастливым концом, хотя и наступающим лишь после мрачных эпизодов и тяжелых испытаний. Но мы видим, что существует достаточно много произведений, завершающихся не избавлением, а катастрофой, что тем не менее не отражается катастрофически на их коммерческом успехе.

Следовательно, выходит, что существуют лица, готовые выдержать потрясения множества кровавых перипетий на протяжении целого романа или фильма, даже не получая в качестве награды за свой стоицизм облегчения в виде счастливого эпилога. Более того. Оказывается, есть люди, готовые платить из собственного кармана за каждую новую порцию кошмаров, предложенную им виртуозами ужаса Джеймсом Хедли Чейзом или Альфредом Хичкоком.

Явление это кажется трудно объяснимым, но оно хорошо известно. И именно оно и кормит торговцев страхом. Но прежде, чем попытаться объяснить это явление, следовало бы кратко остановиться на продукции ужаса, которая хотя и основывается на тематике насилия, но существенно отличается от детективного жанра.

«Самое древнее и самое сильное чувство, ощущаемое человеческим существом, — страх. И самая могучая форма страха — это страх перед Неведомым. Не многие психологи оспаривают эту истину и оправдывают существование рассказа ужаса, ставя его наравне со всеми другими литературными жанрами».

Так начинается монография «Ужас и сверхъестественное в литературе» американца Говарда Филиппа Лавкрафта ¹, который известен не только как теоретик, но и как практик жанра. Поистине внушительное начало, особенно если принять во внимание, что в трех фразах этой цитаты, по нашему мнению, по меньшей мере шесть утверждений лживы.

Безусловно, трудно спорить о сложных проблемах страха с такими специалистами, как Лавкрафт, и психологами, которых он объявляет своими единомышленниками, однако не называя имен. Но пока ученые исследуют некоторые из этих проблем и пока различные школы выражают на этот счет разные точки зрения, нам кажется, что и мы, как Лавкрафт, имеем право на свое мнение относительно характера и роли страха в истории человеческого развития, а также относительно характера и значения соответствующего жанра в истории литературы.

Известно, что страх — это отрицательное эмоциональное переживание, связанное с инстинктом самосохранения и вызываемое какой-нибудь действительной или мнимой опасностью для индивида. Известно также, что существуют различные формы страха не только по силе чувства, но и по его характеру. Кьеркегор считает, что наряду с обычным «эмпирическим» страхом существует и страх «метафизический», страх перед «ничем», то есть перед смертью. Некоторые фрейдисты также различают два вида страха — «рациональный» и «ирра-

¹ Lovecraft. Epouvante et surnaturel en littérature. Paris, 1969, p. 9. (Далее Лавкрафт цитируется по указанному изданию.)

циональный». А представитель французской материалистической психологии Теодюл Рибо пишет: «Психология страха при исследовании разделяется на два легко разграничиваемых момента. Существует примитивный, инстинктивный, неосознанный страх, предшествующий индивидуальному опыту; и вторичный, сознательный, разумный страх, возникающий вследствие опыта»¹.

Как мы видим, независимо от различных позиций ни одна из трех упоминаемых школ не рассматривает страх как какой-то мистический трепет перед неведомым. Для экзистенциализма это страх перед смертью (Кьеркегор) или перед самим собой (Сартр). Для фрейдизма это последствие нереализованных и скопившихся в сфере несознательного порывов. Для такого материалиста, как Рибо, это результат переданной биологическим путем наследственной информации.

Но Лавкрафт, как верный представитель жанра, имеет другое мнение по этому вопросу, и не случайно Неведомое в его книге пишется с заглавной буквы.

«Неведомое, которое может быть связано с неподвижным, становится для наших примитивных предков ужасным и вездесущим источником драм». Дальше: «Неведомое таинственно превращалось в демоническое и сатанинское...» «Странная амальгама, составленная из ирреальных реальностей и разбуженного воображения, находит такой способ проявления, который будет существовать так же долго, как сама человеческая раса. Дети всегда будут бояться темноты, взрослые всегда будут ощущать наследственные импульсы, которые будут заставлять их трепетать перед Неведомым, перед фантазмагорическим, перед различными мирами, перед таинственным существованием там, в необъятности космоса, по ту сторону звезд. Короче говоря, перед всеми необъяснимыми проявлениями, которые стремятся наложить свой отпечаток и деформировать отвратительным образом наш мир, привести его к хаосу и смерти, — и человек ищет и будет искать на это ответ». Человек непременно будет всегда искать ответ на те или другие космические загадки. А что касается ответа, который следует дать на приведенную выше тираду, и особенно

¹ Ribot Th. La psychologie des sentiments. Paris, 1930, p. 217.

на ее таинственные, фантастические, демонические и другие определения, то этот ответ содержится в исследованиях таких почтенных старых ученых, как Рибо:

«Взрослый человек, хотя его страх опирается на опыт, проявляет иногда (особенно это относится к невеждам и примитивным людям) смутный, неосознанный страх перед неизвестным, перед темнотой, таинственными силами, врачеваниями, магией и прочим. Невежество — источник страха, и Бен с основанием сказал, что «лучшее лекарство от страха — наука»¹.

А поскольку в данном случае речь идет не только о страхе, но и о произведениях, в которых он отражается, нам следует вспомнить известную мысль Маркса, что величайшие греческие поэты в потрясающих драмах из жизни королевских семей в Микенах и Фивах изображают невежество в виде трагической судьбы.

И еще: если слабые или умеренные проявления чувства страха могут играть положительную роль, побуждая индивида приспособляться к соответствующей обстановке, то приступы сильного страха, ужаса неблагоприятны для человеческого поведения, поскольку вызывают подавление разумной деятельности. Не случайно мы называем этот вид страха «сковывающим», «парализующим», «леденящим» и прочим.

Но, по Лавкрафту, именно этот страх является не только основным, но и необходимым принципом человеческого существования. А отсюда следует вывод, что литература страха в свою очередь есть нечто такое, без чего человеческий род едва ли может обойтись. Добросовестно отметив, что «противники жанра многочисленны», автор добавляет: «Но вопреки всем этим возражениям фантастический рассказ продолжает жить в веках, развивается и даже достиг высокой степени совершенства. Потому что в его основе лежит элементарный и глубокий принцип, притягательная сила которого не только универсальна, но и необходима роду человеческому. Страх... Это постоянное чувство, живущее в душах, по крайней мере тех, кому свойственна определенная доза чувствительности».

¹ Ribot Th. La psychologie des sentiments. Paris, 1930, p. 218.

Несомненно, страх — это одно из самых первых человеческих переживаний, одно из чувств, которые человек испытывал еще до того, как стал человеком в точном смысле этого слова. Потому что страх присущ и животным.

И независимо от того, идет ли речь о легкой боязни или о сковывающем ужасе, об осознанном рефлексе или о неопределенном трепете перед неведомым, страх остается примитивнейшим, атавистическим чувством, почти бессмысленным, даже как защитная реакция, при все более полном развитии разума, сохранившимся лишь для того, чтобы напомнить человеку, что он произошел от животного.

И если в процессе человеческой эволюции сами чувства и инстинкты «очеловечиваются», то в самой незначительной степени это относится к страху. Можно даже сказать, что целый ряд достижений в истории человеческого развития стал возможен лишь благодаря тому, что человек сумел подавить и преодолеть это животное чувство — страх.

Поэтому очевидно, что восхваление страха как какого-то специфически человеческого, «космического», «таинственного», «необходимого» и вообще «полезного» чувства, то и дело встречающееся в монографии Лавкрафта, звучит просто нелепо. Нелепыми выглядят и попытки доказать, что тема страха с давних пор является основной темой искусства, а само чувство страха — чуть ли не главным двигателем творчества:

«Если считать, что искусство близко атавистическим чувствам человека, то фантастический рассказ так же стар, как и человеческая мысль, так же стар, как само слово. Космический страх всегда был одной из наиболее используемых составных частей в античном фольклоре всех рас. Мы его находим в кристаллизованном виде во многих балладах, хрониках, священных книгах».

То, что человеческие страхи наряду с другими чувствами с давних пор находят отражение в искусстве, само собой разумеется. Но как в приведенном выше отрывке, так и в ряде других проявляется тенденция, которая может быть оценена лишь как диверсионный

прием: нигде автор не попытался вспомнить, что еще в древности в устном и письменном творчестве тема страха почти всегда была связана с темой бесстрашия, и пусть многие народы не оставили нам своего героического эпоса, но никакой фольклор не содержит эпоса страха, а положительный герой всех сказок, легенд, песен, поэм — именно *герой*, то есть храбрец, преодолевающий ужас или испуг, а не жертва страха. От «Илиады» и «Одиссеи» до «Песни о Роланде», от «Прикованного Прометея» Эсхила до трагедий Шекспира литература была не регистрацией «космического страха», а выражением человеческого стремления преодолеть страх и победить силы, его порождающие.

Поэтому тщетны и попытки объявить шедевры классики предвестниками литературы ужаса под предлогом, что и в них мы находим отражение страха. Различие в данном случае слишком очевидно, чтобы подробно на этом останавливаться. То, что в произведениях классики лишь эпизодическая тема или повод для развития противоположной темы — темы мужества, в произведениях жанра ужаса вырастает в главный, ведущий мотив. Подлинная литература помогает человеку в его борьбе со страхом. Литература ужаса, напротив, ставит перед собой цель запугать его, парализовать, подчинить его сознание леденящим, навязчивым идеям и образам:

«Произведение этого жанра должно оцениваться лишь по интенсивности чувства, которое оно вызывает... Существует лишь один критерий, позволяющий оценить фантастический рассказ ужаса: был ли читатель возбужден, приведен в ужас — короче, потрясен в буквальном значении этого слова? Действительно ли испытал автор мистическое чувство космического страха? Прикоснулся ли он к Неведомому? Был ли он парализован молчанием, ожиданием, чьим-то лицом? Поверил ли хоть на миг, что демоны и духи стучатся в его двери или что внеземные существа прикасаются к нему, что создания, пришедшие из мира, где никто никогда не был, играют его расстроенным сознанием? Если да... значит, история эта действительно фантастическая. Она превращается в произведение искусства в высшем смысле слова».

Если единственным критерием для данного жанра является ужас перед сверхъестественным, испытанный автором и переданный читателю, то, очевидно, можно

считать несерьезными попытки Лавкрафта причислить к рассматриваемому жанру шекспировских «Макбета» и «Гамлета» лишь потому, что в них фигурируют колдуньи и духи. И вообще, придется отказаться от компании классиков и перейти к подлинным родоначальникам жанра, берущего свое начало от так называемого «готического романа».

Вопреки своему торжественному названию «готический роман» не имеет ничего общего ни с готикой, ни со средневековьем. Это название связано, скорее, с привычкой авторов разворачивать перипетии своих ужасных историй среди декораций старинных замков, а еще более с тем обстоятельством, что Хорэйс Уолпол (1717—1797), отец жанра, обитал в подобном замке, который, как с горечью отмечается, был всего лишь довольно безвкусной имитацией готического стиля.

Итак, датой рождения жанра можно считать 1764 год, когда на белый свет появился роман Уолпола «Замок Отранто». Зловещий герой книги — князь-узурпатор Манфред, который после смерти своего сына захотел овладеть его избранницей Изабеллой, избавившись любым способом от своей собственной супруги. Однако Изабелла убегает и находит приют в подземелье замка, где обитает молодой и красивый Теодор, который впоследствии оказывается не другом, а сыном самого дона Альфонсо, владения которого в свое время захватил Манфред.

В течение действия происходят различные сверхъестественные явления, появляются духи и прочее, пока наконец страшная молния не разрушает мрачный замок, после чего Изабелла и Теодор, естественно, венчаются, а Манфред уходит в монастырь искупать грехи. К слабости этой чересчур усложненной и нелепой интриги добавляется и слабость тривиальных образов, а также и посредственный стиль рассказчика. Однако эти минусы не помешали успеху первого «готического романа», привлечшего вскоре и внимание подражателей, которыми оказались почему-то преимущественно женщины. После плеяды таких посредственностей, как Анна Барбуд, мисс Эйким, Клара Рив, София Ли и другие, появляется имя Анны Радклиф (1764—1823), которая не только продуктивнее, но и талантливее своих предшественниц.

Романы Анны Радклиф («Замки Атлин и Денбейн», «Сицилийская повесть», «Лесной роман», «Удольфские тайны», «Итальянец») написаны по уже принятой схеме жанра: мрачные старинные замки, тревожные и необъяснимые происшествия, герои-злодеи, вызывающие ненависть читателя, и невинные жертвы, привлекающие симпатии. Однако писательница считает своим долгом в эпилоге каждого романа дать правдоподобное объяснение загадочным явлениям, описанным перед этим, — трогательная добросовестность, которая, увы, вызывает досаду читателя, поскольку авторские оправдания Радклиф не всегда убедительны, хотя всегда предельно обстоятельны. Сильной стороной этой писательницы является умение изображать пейзажи и обстановку, совпадающие по атмосфере с эмоциональным тоном повествования.

Среди многих других представителей «готического романа» мы могли бы упомянуть сравнительно известных писателей Мэтью Грегори Льюиса (1773—1818) и Чарлза Роберта Мэтьюрина (1782—1824). Роман Льюиса «Монах» приобрел такую популярность, что сам автор получил прозвище Монах Льюис. Мы не знаем, насколько справедливо обвинение, что эта книга является «грубой имитацией» гётевского «Фауста», что она «ужасная, кровавая и похотливая», поскольку «Монах» вышел в 1796 году, когда был опубликован лишь первый отрывок из «Фауста». Во всяком случае, Льюис, по-видимому, использовал ту же самую легенду, что и Гёте. Но авторы добились разных результатов. И хотя в конечном счете эта разница обусловлена ограниченными возможностями Льюиса, она связана прямым образом и с ограниченными возможностями самого жанра. В романе ужаса нет места для содержательных человеческих образов, для глубоких драм, больших обобщений и философских размышлений. Тут все направлено на достижение одной-единственной цели — нагромождения как можно более страшных ситуаций, потрясающих воображение поворотов, зловещих неожиданностей, обрушивающихся на беззащитного читателя.

Герой Льюиса — испанский монах, который губит свою душу, отказавшись от аскетических принципов и отдавшись распутной жизни. Похотливая Матильда, увлекающая монаха в грех, как и следовало ожидать, явля-

ётся воплощением самого сатаны. Однако сатана не вполне уверен в полном падении героя. Когда погрязший в пороке Амброзио, осужденный инквизицией, ожидает в тюрьме смерти, дьявол обещает освободить его при условии, что монах отдаст ему душу и тело. И хотя дьявол, как известно, всегда педантично аккуратен в сделках, роман завершается ужасной сценой, в которой порочная Матильда увлекает несчастного Амброзио в пропасть.

Роман Чарлза Роберта Мэтьюрина «Мельмот-скиталец» (1820) представляет собой в известной степени вариацию на ту же тему, что, впрочем, не вызывает удивления, поскольку готический роман трудно обвинить в излишнем тематическом разнообразии. Чрезмерно усложненный сюжет, изобилующий историями, включенными в другие истории, построен по следующей схеме: ирландский джентльмен Мельмот продал душу дьяволу, чтобы взамен получить бессмертие. Зловещий договор может быть отменен, только если Мельмот в продолжение ста пятидесяти лет сумеет уговорить кого-нибудь занять свое место в договоре с дьяволом. Все рассказанные в книге истории связаны именно с поисками человека, готового избавить Мельмота от страшного обязательства. Разумеется, все усилия оказываются напрасными, и, хотя на этот раз финал не ознаменован ужасающим падением в бездну, некоторые признаки явно свидетельствуют, что в конце фатального срока дьявол добился своего.

Не будем останавливаться на творчестве более талантливой Уильяма Бекфорда (1759—1844), автора известной «Истории халифа Ватека», поскольку сами представители рассматриваемого жанра отказываются считать Бекфорда «своим человеком» и не могут ему простить недостаток мистицизма, а также использование юмора и гротеска, что идет в ущерб изображениям ужасов. Однако нельзя пройти мимо более посредственной, но зато более знаменитой Мэри Шелли (1797—1851), автора романа «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1819).

Дочь известного романиста Уильяма Годвина и вторая жена выдающегося поэта Перси Шелли, эта женщина будет пользоваться успехом в течение целого века у широкой и невзыскательной публики, которая вряд ли

читала стихи поэта Шелли и, вероятно, совсем не слышала о романисте Годвине. Легенда гласит, что Мэри написала своего «Франкенштейна» в результате домашнего состязания, состоявшегося между нею, Байроном, Шелли и доктором Полидори, с целью доказать возможности романа ужаса. Если верить легенде, Мэри была единственной, кто довел свое начинание до успешного конца, правда не без помощи своего любящего мужа. Но это — семейные подробности, не имеющие прямого отношения к рассматриваемому жанру.

В романе рассказывается, как студент-медик Виктор Франкенштейн, охваченный «сумасшедшим приступом интеллектуальной гордости», создает искусственного человека, используя возможности химии и электричества. Странное существо обладает всеми человеческими качествами, однако оно отвратительно на вид, и люди его избегают. Возненавидев Франкенштейна за то, что тот сотворил его таким уродливым, искусственный человек решает ему отомстить и начинает уничтожать всех близких студента. Мало того, чудовище требует от Франкенштейна, чтобы тот создал для него и жену, освободив его от одиночества. Однако молодой ученый не имеет ни малейшего намерения повторить свою фатальную ошибку и испытывает ужас даже при мысли о поколении, которое могут наплодить два подобных уroda. Взбешенный отказом своего создателя, искусственный человек убивает невесту Франкенштейна. Герой клянется уничтожить чудовище, которое сам создал, но в конце концов сам гибнет от его руки.

В интересах истины необходимо добавить, что после всех злодейств ужасное существо все-таки испытывает раскаяние...

Стиль романа характерен для большей части романов ужаса: торжественная риторика, фальшь и комичность тона, перемежающиеся с фальшью ситуаций и образов, не говоря уже об утомительном многословии... Но в данном случае речь идет не о произведении, обладающем художественными достоинствами, а о типичном образце того своеобразного жанра, который ставит своей целью не эстетическое наслаждение, а нервный шок читателя. И поскольку история Франкенштейна доставляет доверчивой и впечатлительной публике немало поводов для нервных шоков, фабриканты «массовой культуры»

с полным основанием оценили ее как настоящую золотую жилу. Еще в 1910 году американская студия «Бронкс-парк» выпустила первый фильм на тему «Франкенштейн». В 20-е годы появляются новые фильмы на ту же тему, и зрители в темных кинозалах снова трепещут, глядя на потрясающие артистические достижения Бориса Карлоффа. В 30-е годы выходит на экраны «Франкенштейн» Джеймса Вейля, а также и «Франкенштейн» Робера Флорейя. Но после второй мировой войны начинается настоящее наводнение: «Преследование Франкенштейна», «Отмщение Франкенштейна», «Франкенштейн и адское чудовище» и еще некоторые вариации на ту же тему Теренса Фишера, «Возвращение Франкенштейна» и «Следы Франкенштейна» Фреди Френсиса, целая дюжина подобных шедевров других авторов, и так вплоть до последнего по дате — «Добрый день, господин Франкенштейн» Алена Жесуа (1973).

Как можно понять по самим заглавиям, незначительная история Мэри Шелли расколота сценаристами и режиссерами на части, и каждая часть раздута до самостоятельного полнометражного фильма, каждый мельчайший мотив превращен в отдельный сюжет, и каждый эпизод использован для всевозможных импровизаций. Так что в конце концов от первообраза осталось только имя. Имя Франкенштейна, разумеется, поскольку публика такого рода зрелищ не интересуется именем автора — Мэри Шелли. И это, в сущности, окончательное и печальное завершение истории: как искусственный человек уничтожил своего создателя, так же и искусственное сочинение о Франкенштейне поглотило автора.

Но вернемся к рассматриваемому литературному жанру и к его английским представителям, число которых к началу этого века устрашающе умножилось. Брем Стоукер (1874—1912) с романом «Дракула», Уильям Хэдгсон (1875—1918) с «Домом на границе», Артур Мачейн (1863—1947) со своей многочисленной продукцией, среди которой стоит упомянуть романы «Великий бог Пан», «Трое обманщиков» и «Огненная пирамида», Элджернен Блэквуд (1869—1951) со сборником рассказов «Невероятные приключения», Эдуард Дэнсани (1862—1936) с его «Историями с привидениями, рассказанными антикваром» и другие — все это сравнительно известные авторы среди множества других.

Вероятно, с точки зрения приверженцев жанра, каждый из вышеупомянутых писателей обладает неповторимыми особенностями. Но на взгляд неспециалиста, вся эта компания выглядит довольно монотонно. Проклятие, лежащее на героях жанра, похоже, лежит и на авторах, и они, как заколдованные, бродят по скучным коридорам неизменного лабиринта шаблонов: это одинокие зловещие дома, населенные призраками; затонувшие или брошенные корабли, тоже полные призраков; проклятые сокровища, охраняемые теми же призраками; эликсиры, при помощи которых человек видит невидимое; отравленные напитки, превращающие тело в гнилой червивый студень; жаждущие крови вампиры с красными глазами и длинными острыми зубами; черные литургии, бесовские оргии, сделки с дьяволом, заклинания колдуний и чародей, знамения, молнии и духи лесного, морского, горного и любого другого происхождения.

Так что мы позволим себе пройти мимо всего этого репертуара навязчивых ужасов и сказать несколько слов лишь о романисте Бреме Стоукере, но не потому, что он талантливее своих современников, а потому, что он, как и Мэри Шелли, оказался значительно счастливее их.

Автор нескольких романов, не имевших никакого успеха («Тайник белого червяка», «Сокровище семи звезд» и другие), Стоукер был осенен идеей как-то разнообразить жанр, введя в него нового героя. А поскольку нового героя придумать трудно, автор решил эпизодический до той поры образ вампира возвести в ранг главного героя. Так появился знаменитый роман «Дракула». Это потрясающая и, разумеется, полностью вымышленная история графа Дракулы, который превратился после смерти в вампира и по ночам выходил из своего мрачного замка, расположенного в лесах Трансильвании, чтобы добыть себе пропитание. Для вампиров же, как известно, пищей служит свежая человеческая кровь. Однако, когда вампир становится главным героем книги, он может себе позволить и маленькие капризы. Граф Дракула проявляет слабость к молодым особам женского пола и, таким образом, одновременно утоляет и физический, и сексуальный голод.

По сюжету Стоукера, вампир перебирается в Англию, где в конце концов его побеждает смелый соотечествен-

ник автора. Однако факты свидетельствуют о том, что писатель поторопился оповестить публику о конце своего зловещего героя. В 1922 году, спустя ровно десять лет после смерти самого Стоукера, немецкий режиссер Фридрих Вильгельм Мурнау создал по сюжету «Дракулы» фильм «Вампир Носферату». Это была первая ласточка из гигантской стаи кинотворений, продолжающих выходить и в наше время и насчитывающих, по мнению специалистов, более ста полнометражных фильмов («Ужас Дракулы», «Невесты Дракулы», «Большая любовь графа Дракулы», «Кошмар Дракулы», «Литургия для Дракулы» и другие). Сто фильмов... Даже если допустить, что цифра слегка преувеличена, феномен заслуживает внимания.

Литература ужаса еще в прошлом веке встретила теплый прием и в Соединенных Штатах Америки. Среди американских представителей этого жанра нужно упомянуть Эмбруса Виэrsa (1842—1914), автора ряда «страшных» новелл («Смерть Халпина Фрейзера» и другие); Френсиса Мэриана Крауфорда (1854—1909), рассказы которого публиковались в сборнике «Блуждающие души»; Роберта Чамберса (1865—1933), тоже писавшего рассказы (сборник «Король в желтом» и другие); Лианарда Клина с романом «Темная стая» (1928); Лелэнда Хэла с романом «Страшный дом»; Клерка А. Смита (1893—1961) со сборником новелл «Двойная тень и другие фантазии».

Характерно для рассматриваемого жанра, что он в наибольшей степени развивается в англо-американской литературе, в то время как на Европейском континенте появляются либо грубые имитации уже созданного, либо произведения, наносящие урон «чистоте» жанра. Даже таких авторов, как немец Ганс Гейнц Эверс (1871—1943) и австриец Густав Майринк (1868—1932), считающихся современными продолжателями «диабололизма», трудно причислить к жанру ужаса и потому, что они не ставят перед собой задачу вселять ужас. Большая часть рассказов Эверса содержит в себе скорее мрачный юмор, чем «космический страх». Относительно близок к жанру его роман «Алраунэ», завязка которого напоминает известную схему искусственного создания человека, хотя и не в духе фантастического Франкенштейна. Эверс использовал для своего повествования

средневековую легенду о мандрагоре — растении, корень которого похож на человеческую фигурку. Согласно поверью, это растение вырастает возле виселицы из семьи повешенного и обладает таинственной силой. Автор описывает не слишком порядочную жизнь порядочной буржуазной семьи в немецком провинциальном городе. Профессор Бринкен по наущению своего племянника Франка Брауна искусственно оплодотворяет одну из проституток семенем убийцы, осужденного на смерть. Так на белый свет появляется Алраунэ, обладающая, как и мандрагора, таинственной и зловещей силой. Мать умирает еще при рождении ребенка, а ребенок, превратившись в красивую девушку, становится порочным и извращенным существом. Сея вокруг себя несчастья и смерть, Алраунэ в конце концов погибает и сама, очарованная тем же самым Франком Брауном, который был виновником ее появления на свет.

В последний период своей жизни Эверс вырвался из круга болезненной фантастики, но, к сожалению, он нашел не лучший выход. Попав под влияние все усиливающейся нацистской заразы, он соглашается написать книгу об убитом Хорсте Веселе — темной личности, занявшей в нацистской мифологии место великого героя. Но судьба вскоре насмеялась над писателем. Позднее, когда нацисты начали жечь книги «неблагонадежных» авторов, они не пощадили и произведений Эверса, за исключением, разумеется, его пасквиля «Хорст Весел».

Значительно оригинальнее, к тому же и более нравственно творчество Густава Майринка, который является автором не только нескольких фантастично-мистических романов («Голем», «Зеленое лицо», «Вальпургиева ночь», «Ангел из западного окна»), но и ряда рассказов, представляющих собой талантливую сатиру на нравы буржуазной Германии и объединенных в книгу под общим названием «Волшебный рог немецкого обывателя» (в 3-х томах, 1909—1913). Но несмотря на то, что сверхъестественное, а иногда и страшное присутствует в произведениях Майринка, их трудно причислить к жанру ужаса. И хотя впоследствии некоторые элементы его произведений были использованы при создании «страшных» фильмов («Голем»), в этих фильмах почти ничего не осталось от их литературного прообраза, кроме некоторых моментов в развитии интриги.

Очень слабое развитие исследуемый жанр получил и во французской литературе. Авантюрный роман развивается здесь по линии преступления, как у Понсона дю Террайля (1829—1871) в его «Похождениях Рокамболя»; по линии экзотических приключений и путешествий, что характерно для творчества Гюстава Эмара (1818—1883); или, наконец, по линии научной фантастики, родоначальником которой является Жюль Верн (1828—1905). Лишь значительно позднее появляются представители жанра ужаса, но все это посредственностями, произведения которых следовало бы отнести не столько к литературе, сколько к ремесленному серийному производству «массовой культуры». Таков, например, Морис Ренар (1884—1939), написавший около тысячи рассказов, а также романы «Руки Орлака» и «Доктор Лерн». Первый из этих романов, хотя и не мог соперничать с «Франкенштейном» и «Дракулой», все-таки послужил сюжетной основой для нескольких фильмов: Роберта Вине в 1924 году, Карла Фрейнда в 1935 году, Гревилля в 1961 году. Это история пианиста, которому некий хирург пересадил руки, принадлежавшие ранее убийце. Читатель заранее догадывается об ужасном развитии действия, во время которого пианист почувствует в своих руках тревожные и страшные порывы к истреблению. Завязка романа «Доктор Лерн» та же самая, с той лишь разницей, что в данном случае речь идет о пересадке не рук, а мозга. Поистине вызывает недоумение, что после полного и заслуженного забвения произведений Мориса Ренара, лишенных элементарных литературных достоинств, они в настоящее время снова привлекают внимание читателей. И жалкими выглядят попытки известных критиков найти какое-то оправдание этому воскрешению. Разумнее и честнее было бы признать, что наивные, а часто и просто комичные писания Ренара, извлеченные из пыли, представляют собой не литературные произведения, а образцы бульварной продукции ужаса.

Интерес к таинственному, необычайному или сверхъестественному проявляется и у писателей совсем другого масштаба, таких, как Теофиль Готье (1811—1872) — в «Романе мумии», Барбе Д'Оревилли (1808—1889) — в «Дьявольских ликах», Вилье де Лиль-Адан (1838—1889) — в «Жестоких рассказах», «Новых жестоких рас-

сказах», и других. Но независимо от подобных элементов творчество этих писателей по своему звучанию находится чрезвычайно далеко от жанра ужаса.

В данном случае не мешает вспомнить, что в литературе прошлого приемы фантастики и интерес к необычному не являлись монополией жанра ужаса. Эти тенденции были характерными как для большинства романтиков, так и для представителей достаточно отдаленных от романтизма течений. В той или иной степени эти черты проявлялись в творчестве большого количества писателей прошлого века, таких, как Вальтер Скотт («Комната с гобеленами»), Виктор Гюго («Хан Исландец»), Эмилия Бронте («Холмы сильных ветров»), Роберт Льюис Стивенсон («Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»), Редьярд Киплинг («Признак Рейксхау»), Эрнст Теодор Гофман («Эликсир дьявола»), Эдгар По («Приключения Артура Гордона Пима»), Натаниел Готорн («Дом с семью колоннами»), Ги де Мопассан («Орля»), Н. В. Гоголь («Вий») и другие. Но не только в названных произведениях вышеупомянутых авторов присутствует фантастический элемент. Мы напомнили о них читателю, чтобы подчеркнуть, что их сходство с произведениями жанра ужаса только кажущееся, поскольку оно связано лишь с внешними и несущественными сторонами повествования. И не случайно, так же как в случае с Бекфордом, сами представители жанра отказываются признать этих авторов своими единомышленниками. Подобное поведение, впрочем, может быть продиктовано и совсем иными побуждениями: апологеты «космического страха» имеют серьезные основания бояться сравнения с крупными писателями. Но не это основная причина. Чтобы добраться до нее, достаточно процитировать два абзаца из уже упоминавшейся монографии Лавкрафта: в первом из них автор критикует Гофмана, во втором — восхваляет По.

«В сказках Гофмана именно в самые напряженные моменты не хватает той силы, того леденящего страха, который сумел бы передать любой другой, менее склонный к софистике писатель». И в противовес этому «несовершенному» творчеству Лавкрафт приводит «более артистичный и значительный» роман «Ундина» Фридриха Генриха Карла.

А вот и хвала Эдгару По: «...такое ощущение фантастического, фантазмагорического, болезненного, ужасного, что на тебя действует каждая частица мозга автора... оставляя несмываемое клеймо его страшных творений, относящихся бесспорно к категории гениальных произведений».

Выходит, что Гофман, если рассматривать его творчество с позиций жанра ужаса, оказывается неудачником, стоящим значительно ниже, чем некий Фридрих Генрих Карл. Выходит, что проникновенная сатира, поэтическая атмосфера, оригинальная образность, самобытный стиль большого писателя есть не более чем излишняя «изысканность», неуместное мудрствование, претенциозная «софистика», мешающая эмоциональному воздействию на читателя. Выходит, что сила По не в умении фиксировать кризисные для данной психики моменты, не в глубоком анализе, не в необычном угле зрения, под которым увидены и нарисованы обстановка и детали, раскрывающие нам человеческие драмы и состояние души, а что гений писателя исчерпывается «ощущением болезненного и ужасного»...

В соответствии с этими критериями рассматривается и творчество всех писателей, упомянутых в монографии Лавкрафта. Чтобы показать исключительные возможности жанра ужаса, Лавкрафт рассказывает следующий случай:

«Автор фантастических романов Кальстон заявил своему другу Марчу: «Я знаю, что ты достаточно смел, чтобы читать мои книги в автобусе, на углу улицы и почти везде, но вряд ли ты смог бы читать их ночью в одиноком, заброшенном доме, стоящем в лесу. У меня есть такая рукопись, которая, я уверен, убила бы тебя». Марч, прочитав эту рукопись в указанных условиях, действительно умер».

Мы не знаем, насколько правдива эта история, но в данном случае важно не это. Важна своеобразная оценка автором характера художественного воздействия. И если воздействие трактуется как удар молотком по незащищенной голове читателя, то у нас снова возникает вопрос, с которого мы начали эту главу: что из себя представляет эта публика, готовая не только выносить подобные удары, но и платить за них?

Чтобы объяснить это явление хотя бы самым элемен-

тарным образом, достаточно вспомнить об интересе многих детей к страшным сказкам. Если младший брат из сказки сразу женится на царской дочери, не будет никакой сказки. Если свадьба состоится не сразу же, но достаточно быстро, сказка будет не слишком интересной. Но если младший брат, чтобы добиться красавицы и престола, должен пройти через ряд тяжелых испытаний, избежать ловушки русалок или колдуний, сражаться с исполинами и драконами, то это будет уже настоящая сказка — из тех, длинных и страшных, которые слушают затаив дыхание. И чем ужаснее пережитые опасности, тем лучезарнее счастливый эпилог, и чем сильнее страх во время повествования, тем приятнее финальный вздох облегчения.

Взрослые люди нередко любят страшные сказки не меньше, чем дети. Не так мало индивидов, которые имеют определенный вкус к сильным ощущениям. В жизни подобные переживания, к сожалению, связаны обычно с риском. Литература же гарантирует ужасы и другие сильные ощущения в неограниченном количестве без необходимости рисковать чем бы то ни было, кроме нескольких часов времени.

По закону контраста ужас определенного вида может действовать и стимулирующе. Некоторые люди, читая страшный роман, испытывают то чувство уюта, которое к нам приходит, когда из окна теплой комнаты мы смотрим на вьюгу, бушующую на улице. А в случае если в конце концов по воле судьбы злодеи будут наказаны, а добрых ждет счастливый финал — как чаще всего и бывает в жанре ужаса, — то страшный роман оказывается лишь чуть более мрачной разновидностью эвазионизма.

Но даже если книга не предлагает читателю счастливый конец, что из того? Если все кончается катастрофой, гибелью и кульминацией ужаса — что тоже бывает в страшном романе, — что из того? В конечном счете не являются ли страшные истории испытанным лекарством от еще более страшного — досады? Хорошая порция ужаса действует на некоторых субъектов как электрошок, рассеивая на какое-то время уныние, меланхолию, скуку, пробуждая острыми раздражителями новую жизнь в издерганной нервной системе. Более того, потребление воображаемых ужасов вселяет в подоб-

ных субъектов уверенность, что их собственная жизнь не так уж плоха, поскольку в ней нет подобных кошмаров.

Наконец — и это самая болезненная сторона жанра ужаса, — существуют и типы, которые чтением о зверских убийствах и истязаниях удовлетворяют с помощью воображения свои садистские и мазохистские страсти. Не случайно среди французских интеллигентов, поклонников этого жанра и основателей журнала «Миди-ми-нуи фантастик», фигурируют известные защитники садистского направления в литературе. Не случайно вышеупомянутый журнал — дело рук Эрика Лосфела, издающего книги целого ряда авторов-садистов, начиная от основоположника, маркиза де Сада, и кончая Поланом, Батаем и Клосовским. Наконец, не случайно фирма «Планет», основательница эротического журнала «Сексус», публикует наряду с садистскими романами романы ужаса и уже выпустила в свет две большие антологии образцов жанра ужаса под названием «Шедевры фантастического» и «Шедевры ужаса».

Эта взаимозависимость между болезненным вкусом к страшным сценам и болезненными сексуальными склонностями, в сущности, была указана еще Фрейдом. В «Трех опытах по теории сексуальности» (1905) он пишет:

«Легко установить путем прямого наблюдения и через обратный анализ, что все эмоции, достигшие известной степени интенсивности, включая чувство ужаса, сказываются на сексуальности. Возбуждение, вызываемое определенными чувствами (страхом, испугом, ужасом), сохраняется и у большого количества взрослых людей. Это нам объясняет, почему столько индивидов жаждет переживаний такого рода, но все-таки при условии, что они будут находиться в особых условиях, дающих им ощущение ирреальности (чтение, театр), и таким образом они уменьшат в себе мучительный или болезненный элемент».

Связь темы ужаса с темой болезненной сексуальности не новое явление в жанре. Она отчетливо проявилась еще в таких «классических» произведениях, как «Монах» Мэтью Льюиса, «Дракула» Брема Стоукера, «Великий бог Пан» Артура Мачейна, и прочих но в некоторых новых произведениях литературы и особенно

кино эта связь проявляется так определенно, что совершенно недвусмысленно раскрывает нам причины популярности жанра среди извращенной публики. Типичным примером этого может служить фильм «Кровавый пир» Дэвида Фридмана и Гершела Г. Луиса. Французский кинокритик Мишель Каэн деловито, без тени порицания представляет публике это творение следующим образом: «Владелец одного египетского заведения старается по-оригинальнее организовать праздник — день рождения богатой госпожи. По этому поводу он решает возродить обряды богини Иштар, для чего ему необходимы различные анатомированные органы, принадлежащие невинным молодым девушкам. Фильм является точным отражением операций, позволяющих герою получить необходимое... Вынимание мозга, вырывание языков, многочисленные побои бичами и разнообразные рассечения составляют этот фильм». В общем, «очень приятный фильм», если верить другому кинокритику, Полю Жилю, который добавляет: «Каково будущее кино? Это будущее уже началось. Его стиль — стиль крови...»¹

Подобные высказывания, сделанные по поводу подобных произведений, могут создать у читателя впечатление, что до него доносятся голоса из сумасшедшего дома. Однако такие рассуждения обычны для изданий, адресованных к самой маниакальной части поклонников жанра. Очевидно, своеобразие жанра предполагает и своеобразие аудитории.

Не считая, что все потребители подобной литературы и кинопродукции — это непременно люди, нуждающиеся в помощи психиатра, мы все же хотим отметить, что, как правило, это публика самого низкого пошиба. Хорошо известна та категория зрителей, у которой натурморт с фруктами вызывает не эстетические эмоции, а выделение слюны, публика, которая оценивает пейзаж исключительно с точки зрения туриста и для которой вообще задача искусства — имитировать как можно точнее натуру. Любители острых ощущений обычно принадлежат к публике именно такого уровня. Однако зритель, о котором мы только что упоминали, примитивен как потребитель, но вполне нормален как

¹ Gilles P. Dracula et Frankenstein n'ont pas fini de faire peur. — «Arts», 16 mars, 1965.

человек. Любитель же острых ощущений примитивен и в том и в другом отношении. Он тоже ищет имитации, но не привлекательного, а отвратительного, он хочет иллюзии не реальности, а кошмара.

Во всех случаях эстетика и создателя и потребителя ужасных видений самая первобытная — эстетика подражания. Своеобразие в данном случае заключается лишь в том, что продукция страха — это имитация вещей, которые не существуют. И именно потому, что они не существуют, необходимо, чтобы они имели убедительный внешний вид, напоминающий обычную, даже банальную реальность. В сущности, только в этом и состоит разница между имитацией тарелки с фруктами и имитацией вампира. Ведь за многие века созданы вполне завершённые, наглядные модели вампира, и, хотя никто не видел вампира, каждый знает, что у него мертвенно-бледное лицо, налитые кровью глаза с неподвижным, тяжёлым взглядом, длинные и острые собачьи зубы, а также длинные и острые когти. Следовательно, и вампиры, и духи, закутанные в простыни, и скрипящие по темным углам скелеты, и чудовища, представляющие собой гибриды человека и животных, и вообще все экземпляры кошмарной фауны ужаса — все они так же легко поддаются имитированию, как и домашние животные.

Отношение автор — зритель в жанре ужаса аналогично отношению гипнотизер — гипнотизируемый. Оно требует от автора максимально сильного внушения, а от зрителя — максимальной покорности. Даже малейшего критического элемента со стороны публики достаточно, чтобы исчез ток гипноза и иллюзия рассеялась. И в этом состоит еще одна существенная разница между суррогатом имитации и подлинно художественным изображением, которое не боится критического и взыскательного взгляда, не рушится при малейшем психологическом сопротивлении, а наоборот, обезоруживает зрителя, убеждая его и очаровывая.

* *

*

«Когда мистер Хайрам Б. Отис, американский посол, решил купить Кентервильский замок, все уверяли его, что он делает ужасную глупость — было достоверно известно, что в замке обитает привидение».

Так начинается известная новелла Оскара Уайльда;

по этому отрывку уже ясно, что налицо два главных условия для мрачной готической истории ужаса: старинный замок и привидение.

Вопреки этому многообещающему началу история не развивается по линии нарастания ужаса. Наоборот, новелла Уайльда написана с целью осмеять весь реквизит готического романа, поскольку если человек тяжело переносит некоторые рассказы ужаса, то ужас еще тяжелее переносит смех. Американское семейство, поселившееся в старинном замке, так издевается над живущим там призраком, что в конце концов и читателю и автору становится жаль несчастного призрака. И наверное, поэтому в эпилоге Уайльд наконец оставляет бедное привидение в покое, дав ему возможность умереть.

«Кентервильское привидение» было опубликовано в 1887 году. А это значит, что более восьми десятилетий назад литература ужаса с ее стертыми клише уже служила поводом для насмешек. Каким же образом при таком положении вещей она все-таки продолжала развиваться вплоть до наших дней?

Если мы ответим, что она вообще не развивалась, мы недалеко уйдем от истины. Действительно, мода на литературу такого рода давно прошла, и ее немногочисленные почитатели вынуждены удовлетворяться новыми изданиями старых произведений. Однако нужно сказать, что в течение последнего десятилетия количество таких новых изданий росло. Многие из упомянутых в этой главе пионеров жанра, до недавнего времени совершенно забытые, в настоящее время популяризируются такими библиотеками, как «Марабу», «Л'аренье», «Дан л'епувант», и такими издателями, как Жан-Жан Повер, Эрик Лосфел, Луи Поуэлл.

Дискредитировав себя в области литературы, жанр не капитулировал, а переместился в другие области: кино и комикс.

Перемещение жанра от словесных к визуальным формам является результатом перемен, происшедших в сфере «массовой культуры», результатом развития техники. Но кроме того, это результат и самого характера жанра — тривиального, бедного, иногда просто жалкого, если говорить о мысли и слове, делающего ставку на необычайный внешний вид персонажа и эффектность действия. Посредственный в идейном отношении, являю-

щийся прежде всего *зрелищем*, этот жанр, естественно, тяготеет к визуальному способу выражения, дающему возможность мысль и слово свести к минимуму, а зрительный эффект внешнего вида героев и ситуаций усилить до максимума.

Итак, как мы уже говорили, еще в детском возрасте кинематографа появляются первые фильмы, посвященные Франкенштейну (1910). В 1913 году Паул Вегенер и Стелан Рийе создают ленту «Студент из Праги» по одноименному роману Ганса Гейнца Эверса — историю, связанную с известным мотивом торговой сделки с дьяволом, которая в 1927 году будет использована также Эриком Галееном для второго подобного фильма. В 1914 году Пауль Вегенер и Галеен снимают «Голема», представляющего собой тоже хорошо известный сюжет об искусственно созданном существе, которое отныне неоднократно будет эксплуатироваться («Голем и танцовщица», 1916, «Как Голем появился на этом свете», 1920, и другие). В 1919 году появляется фильм, который станет вехой в развитии жанра и название которого станет нарицательным, — «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине. Сюжетная основа сценария сводится к тому, что рассказчик, молодой человек, раскрывает знакомому свою историю: как он познакомился с доктором Калигари на ярмарке, как доктор, используя находящегося в его власти сомнамбулу, убил друга молодого человека и отнял у него любовницу и как в конце концов он запер его самого в сумасшедшем доме. Разговор этот ведется в клинике для душевнобольных, и оба собеседника — пациенты. И зритель лишь в конце фильма понимает, что весь рассказ молодого человека есть не что иное, как фантазия слабоумного. Находка Роберта Вине заключается в своеобразной интерпретации сюжета. История передана так, как она проектируется в больном сознании рассказчика, разумеется, без предупреждения, что это история слабоумного. Отсюда и стремление отразить расстроенное восприятие больного путем подчеркнутой деформации образов, причудливых декораций и своеобразных эффектов освещения. Следовательно, интерес к «Доктору Калигари» Вине был вызван вовсе не сюжетно-жанровой стороной произведения, а стилем реализации, очень характерным для тенденций немецкого экспрессионизма в послевоенный период.

Немного позднее появляются «Носферату» Мурнау (1921), «Гснуине» Роберта Вине (1921), «Кабинет восковых фигур» Пауля Лени и многие другие, вплоть до «Алраунэ» Галеена, созданного в конце периода немого кино.

В период звукового кино продукция жанра ужаса прогрессивно увеличивается, причем к уже привычным визуальным эффектам добавляется единственно новый — звуковой элемент. Еще один фильм «Арлаунэ», на этот раз Рихарда Освальда, новый «Доктор Джекил», уже не с Конрадом Вайтом, а с Джоном Барримором, и еще один, Рубена Мамуляна, с Фредериком Марчем, «Вампир» Карла Дрейера, «Франкенштейн» и «Невеста Франкенштейна» Джеймса Уэйла, «Сын Франкенштейна» Роланда Ли, несколько образцов демонических ролей известного Белы Лугос («Дракула», «Дочь Дракулы», «Знак вампира», «Черная кошка»), несколько ролей не менее кошмарного Бориса Карлоффа («Маска Фу Ман-чу», «Шагающий мертвец», «Мумия», «Старый темный дом»), «Остров доктора Моро» Эрла Кентэна, «Руки Орлака» Карла Фрейнда, «Восковые маски» Майкла Кертиса, «Кинг-Конг» Мериэна Купера, «Невидимый человек» Джеймса Уэйла, «М» Фрица Ланга, «Станный посетитель» Ричарда Ли и многие другие. Часть этих фильмов может оцениваться любителями как пример дальнейшего усовершенствования жанра, но, на наш взгляд, это довольно спорное «усовершенствование», касающееся только техники или сюжетных ходов. В «Кинг-Конге», созданном по роману Эдгара Уоллеса, в действие было введено исполинское чудовище — тема, которая отныне будет многократно повторена в послевоенном японском кино. В «Уродах» Тода Броунинга героями были настоящие уроды из цирка, что создало в фильме атмосферу отвратительной достоверности.

Большого внимания заслуживают фильмы — предвестники будущей определенной тенденции, в которых страшное или необычайное облечено в банальные формы повседневности. Таков, например фильм Гарольда С. Бэкета «Странная отсрочка», где смерть заколдовывают и загоняют на высокое дерево, а люди и животные перестают умирать, пока не становится понятно, что жизнь без наличия смерти значительно страшнее. История происходит в самой что ни на есть будничной

обстановке, и сама смерть имеет совершенно буднич- ный вид — это обычный человек, одетый в обычный плащ.

Такого же рода и известный фильм Рене Клера «Это случится завтра» (1944). В нем, как и в фильме Бэкета, все правдоподобно и обычно, за исключением одной «подробности» — сюжетного хода завязки. Герой — журналист, который каждый вечер получает номер газеты, в которой он работает. И лишь в конце фильма мы понимаем, что человек, от которого журналист получает газету, — это его мертвый служащий. Правда, еще в начале нам становится понятно, что услуга довольно необычная, поскольку герой получает номер, который должен выйти лишь на следующий вечер. Человек может использовать различным способом привилегию знать предварительно события, которые произойдут завтра. Но поскольку герой — американец, он использует эту привилегию самым банальным и самым рентабельным способом: он ставит на тех лошадей, которые на следующий день должны выиграть на бегах. Таково действие загробных сил, порождающих не ужас, а счастье. Но это до мгновения, пока однажды вечером журналист не прочитал в газете — разумеется, завтрашней, — что после обеда он был застрелен в каком-то отеле. Итак, ужас вновь встает перед нами во весь рост, правда временно, поскольку в самом конце сценарист, используя сложные ходы, все-таки успевает спасти героя.

В первые послевоенные годы количество продукции жанра ужаса значительно уменьшается по вполне понятным причинам: люди настолько пресыщены реальными ужасами, что нет никакой нужды в воображаемых. Но в 50-е годы снова наблюдается рост рассматриваемой продукции, и место ветеранов постепенно занимает плеяда новых режиссеров: Теренс Фишер, Роджер Корман, Роман Поланский и другие.

В Италии широко разворачивается производство фильмов определенной категории, названной «пеплум», — это зрелищные кинокартины для широкой публики с самыми низкими требованиями. Среди них такие фильмы, как «Геркулес хочет покорить Атлантиду» Витторио Котафави, «Приведение профессора Хичкока» Рикардо Фреда, «Танец мертвеца» и «Девушка из Нюрнберга» Антонио Маргерити и прочие.

В Англии, являющейся родиной жанра и романы, и фильмы ужаса имеют свою постоянную публику. По мнению специалистов, кинофирма «Хаммэр фильм», занятая исключительно производством таких произведений, имеет значительные доходы не только в фунтах стерлингов, но и в иностранной валюте.

В Испании также организовано производство продукции жанра в широком масштабе фирмой «Хиспамекс». У нас была возможность увидеть один из претенциозных испанских фильмов ужаса — «Черная корона», но фильм такого рода невозможно пересказать. В нем нет места ни слову, ни мысли. Действие фиксируется фрагментарными кадрами, мрачными, бессвязными, как видения кошмара. Начинается фильм с пустынного пейзажа — мертвых песков, которые постепенно оживают, поскольку из-под них возникают руки мертвецов, дергающихся в мучительных конвульсиях. Потом появляется мчащийся всадник — скелет, укутанный в могильный саван. Дальнейшее действие происходит на звуковом фоне — это пронзительный крик огромных орлов-стервятников, кружащих над пустыней в поисках падали. А вслед за этим начинается и сама история — история убийства, преступления и проклятой любви. Героиня — загадочная женщина, сошедшая с ума и несущая смерть. Ее преследует некий мужчина-урод карликового роста. Пустыня уступает место зловещему безлюдному городу, потом кладбищу, а потом мы снова видим пески и орлов, которые выются над человеком, обреченным погибнуть, и образуют над ним свою «черную корону».

В США ежегодно фабрикуются десятки низкопробных, но эффектных фильмов ужаса. Главный производитель их — фирма «Амэрикен интернэшнл», которая под лозунгом «Ничто, которое наполнит ваши кассы» продает свои дешевые фильмы кварталным кинотеатрам и телевизионным компаниям. Если эта продукция представляет собой во всех отношениях действительно «ничто», то этого нельзя сказать об ее рекламе. Как сообщает Клод Пенек, тут «не оставлено место случайности. Афиши как можно более кровавые. При входе в кинотеатр объявления обещают бесплатные похороны каждому зрителю, умершему от страха во время демонстрации фильма. Некоторые фирмы добавляют к этому

1000 долларів для семейства погибшего... В самые напряженные моменты в зале начинают трястись кресла при помощи специальных механизмов... Перед определенными фильмами продаются специальные очки, позволяющие видеть существа с того света. Некоторые производители дают возможность публике выбрать конец фильма. В зале проводится голосование и в зависимости от результата крутят те или другие бобины»¹.

Американская продукция имеет некоторые специфические черты, приобретенные в ранний период холодной войны и атомного психоза. Психическое заболевание летчика, бросившего первую атомную бомбу на Хиросиму, породило у торговцев страхом идею, что при помощи атомного пугала можно достичь того же результата и среди широкой публики. Практика показала, что они были недалеки от истины, особенно в отношении части молодежи. Эта молодежь, на которую обрушиваются постоянные учебные воздушные тревоги, упражнения в противоатомных убежищах, лекции об ужасах будущей войны и прочее, оказалась легкой добычей для фабрикантов страха, использующих наряду со старыми призраками и элементы псевдонаучного и псевдокосмического репертуара: летающие тарелки, агрессивных пришельцев с других планет, химические препараты с неожиданным и ужасным действием. В фильме «Чудовищный колосс» рассказывается об американском полковнике, сгоревшем от воздействия плутония. В момент, когда специалисты решили, что полковник мертв, он неожиданно начинает расти «по три метра в день» и, превратившись в чудовище не только по размерам, но и по поведению, начинает рушить кварталы Лас-Вегаса. На рекламе фильма мы видим голую фигуру полковника, возвышающегося над городом и держащего в руке хрупкое тело тоже обнаженной красавицы. Снизу гиганта обстреливают танки, сверху на него обрушиваются самолеты, но это не мешает ему бесноваться. За спиной чудовища виден текст: «Большой!.. Больше!.. Еще больше!.. Огромный!.. Чудовищный!.. Где он остановится? Чудовищный колосс..» Не менее эффектна и афиша фильма «Нападение людей-тарелок», на которой тоже фигурирует обнаженная красавица, но на этот раз схва-

¹ Pennec C. Cinéma-bis — «Arts Loisirs», 6 juillet, 1966.

ценная космическим чудовищем с огромной и отвратительной головой. «Юноши против людей-тарелок», «Земля, атакованная летающими тарелками», «Ночь, в которую чуть не погиб мир», «Ползающая рука-чудовище» и прочие фильмы эксплуатируют ту же самую тему и лишь этим отличаются от других фильмов с более скромными претензиями, довольствующихся сюжетами классики, как, например, «Кровь Дракулы». Афиша последнего произведения изображает уже не Дракулу, а женщину-вампира, вонзающую когти в тело лежащего мужчины; рисунок сопровождается следующим многообещающим текстом: «В ее глазах — томление! В ее венах — кровь чудовища! Кровь Дракулы подарит вам кошмары на целую жизнь!» Из чего становится ясно, что женщина-вампир является потомком легендарного трансильванского графа.

Авторы зрелищ такого рода — Эдуард Кейн, Берт Гордон, Рей Келог, Роберт Гарни, Герберт Строк, Уильям Кестэл, Дэвид Фридман, Гершел Луис, Роджер Корман. Эти имена, может быть, и не фигурируют среди режиссерских знаменитостей века, но некоторые из них уже давно считаются великими среди любителей жанра. Таковы, например, упоминавшийся ранее Роджер Корман, а также Фридман и Луис, создатели нашумевшего «Кровавого пира».

Что касается качества продукции такого рода, то оно не нуждается в подробных комментариях. Даже снисходительный к данному жанру Клод Пенек пишет в упоминавшейся статье, что он «содержит все, что может нравиться: насилие, комизм, эротику... Многие сюжеты на первый взгляд даже касаются социальных проблем, например жизни в молодежных общежитиях, но лишь для того, чтобы протолкнуть остальное: оргии, насилие, садизм... Это действует так же, как наркотики — марихуана и ЛСД, только это дешевле...».

В Америке, как сообщает Мишель Делен, производство ужаса поставлено на научные рельсы: «В Соединенных Штатах вопреки сопротивлению цензуры в действие вводится супердемоническое: в фильм вставляются определенные картины, неуловимые для глаза, но воспринимаемые подсознательно. Музыка, сопровождающая фильм и создающаяся под контролем психиатра, должна вызывать прежде всего расстройство слуха.

Эмоциональное волнение публики вычисляется электронной машиной»¹.

Крупнейшим производителем фильмов ужаса в течение двух последних десятилетий является японская кинематография. Причина этого заключена и в наличии многомиллионной публики, для которой кино нередко является единственным доступным удовольствием, и в традициях фольклора и народного театра, где мотивы ужаса и сверхъестественного занимают значительное место.

В японском фильме развиваются — хотя и в виде своеобразной национальной интерпретации — уже знакомые нам разновидности жанра: деяния злых духов («Кайдан» Кобаяси), похождения вампира («Куронекко» Кането Синдо), космическая фантастика («Астронавты» — серия из семи фильмов Теруо Исида) и другое. Особенно любимой является здесь тема борьбы с ужасными чудовищами («Три сокровища» Хироси Инагаки, 1964; «Эбира, ужас глубин» Фукиды, 1967; «Гамера против Барагона» Сигео Танаки, 1966, и прочие). Очень широко эксплуатируются и страшные истории в сочетании с садизмом и откровенной эротикой («Законы во дворце сатаны», «Кровавые иллюзии», «Мечь актера», «Онибаба» Кането Синдо и многие другие).

В этой эффектной и чрезвычайно популярной массовой продукции наибольшей виртуозности достиг режиссер Иширо Хонда, в произведениях которого ужас давно минувших эпох сочетается с кошмарами недалекого будущего — так, как это представляется автору. Ужас прошлого материализован в образах огромных допотопных чудовищ, тогда как будущее изображается как космические сражения («Пленники марсиан», «Битва в космосе», «Нашествие, планета Икс»), как эпилог термоядерной войны, превратившей людей в уродов (люди-обезьяны в «Ужасном снежном человеке», люди-растения и люди-грибы в «Матанго», люди с разлагающейся студенистой плотью в фильме «Человек Хаш»). Самые любимые герои Хонды, как мы уже сказали, — это гигантские допотопные животные, сохранившиеся в отдаленных уголках планеты или вылезшие из земных недр и со дна океана в результате катаклизмов и атомных

¹ Delain M. Le nouvel âge d'or du fantastique. — «L'Express», 6 avril, 1973, p. 50.

взрывов. Надо ли упоминать, что в фильмах Хонды эти чудовища значительно страшнее, чем на иллюстрациях учебников по естествознанию («Годзила», 1954; «Родан», 1956; «Мотра и Горат», 1962; «Кинг-Конг против Годзилы», 1963; «Мотра против Годзилы», 1964; «Дагора, чудовище космоса», 1966; «Кинг-Конг на свободе», 1966; «Война чудовищ», 1967, и другие).

Если принять во внимание высокое качество цвета, всевозможные трюки и комбинированные съемки в произведениях Хонды, можно себе представить, как эффективны кадры, изображающие весь этот ужас в планетарных масштабах: атомные взрывы, чудовищные морские приливы, землетрясения и извержения вулканов, толпы, охваченные паникой и гибнущие в пламени, города в дыму, опустошенные пожарами и наводнениями, и, наконец, зловещая фауна — отвратительные пресмыкающиеся и люди-уроды, жертвы атомной радиации. Надо признать, что этими апокалипсическими видениями Хонда добивается предельно большой конденсации ужаса. Поклонники Хонды утверждают, что его фильмы имеют положительный социальный эффект, поскольку служат предостережением против опасности термоядерного конфликта. Это до известной степени верно, и не случайно зрелища такого рода создаются именно в Японии, пережившей кошмар Хиросимы и Нагасаки. Несомненно, что самые удачные произведения Хонды значительно осмысленнее европейских франкенштейнов и дракул при всей своей кошмарной фантастике. Однако не стоит преувеличивать идейную и художественную ценность этих фильмов. Прежде всего, когда постоянно и чрезмерно спекулируют ужасом в космических масштабах, как это делает Хонда, очень скоро этот ужас превращается в жанровую условность, которой привлекают зрителей. Кроме того, известно, что страх — плохой советчик, особенно угнетающий, парализующий страх. Определенная доза страха может подействовать как отрезвляющее предупреждение. Но когда страх чрезмерен и переходит в сковывающий ужас, зритель попадает под гипноз отчаяния или фаталистического примирения с судьбой.

Естественно, что в период новых технических возможностей, связанных с широким экраном, с умелым применением цвета и богатством операторских трюков,

жанр должен был достигнуть предельной виртуозности. И кинокритики, пропагандирующие так называемое «параллельное кино», никогда не упускают возможности отметить потрясающее воздействие последнего по времени шедевра. Вот, например, отрывок из рецензии Жана-Луи Борри, опубликованной в «Arts» от 10.II.1965 года на фильм Энтони Даусона «Девушка из Нюрнберга»:

«Стены крепости раздвигаются, статуи двигаются, слуги обезображены, ваши волосы встают дыбом, из саркофага стекает кровь, ваши зубы стучат, хирургические ножи заменяют кухонные приборы, ваши ноги подкашиваются — к счастью, вы сидите... Великолепно использован красный цвет и лунное освещение; великолепно звукозапись, при которой традиционные звуки (скрипящие двери, далекие вопли, неясные стоны, хрипы агонии, звук шагов) сопровождаются музыкой, благодаря которой ваши нервы натягиваются до предела...»

В последнее десятилетие критики ряда буржуазных изданий со странным единодушием утверждают, что жанр ужаса находится в состоянии невиданного до сих пор «расцвета». В марте 1965 года в Париже был организован Первый международный конгресс «фильмов ужаса», на котором в течение месяца демонстрировались некоторые из «самых представительных» фильмов страха. В апреле 1973 года снова в Париже был устроен Международный фестиваль фантастического фильма, на котором демонстрировался и ряд фильмов ужаса, главным из которых был «Франкенштейн и адское чудовище» Теренса Фишера. Во Франции создана организация приверженцев «параллельного кино», включающего и фильмы ужаса. Организуются целые лектории с подобными фильмами, киножурналы посвящают им специальные номера, кинокритики — обширные монографии.

Вряд ли стоит разбираться, является ли весь этот шум результатом искреннего восхищения, или он — следствие умело организованного рекламного механизма. Во всяком случае, «обновление» и «расцвет» жанра, о которых так упорно твердит кинокритика, представляют собой скорее возгласы для поддержания духа, чем констатацию реальных фактов. Истиной является то, что «новое» ограничивается лишь сферой техники, в то время как все остальное взято напрокат из старого заплесневелого архива.

Возьмем, например, бесчисленные фильмы, посвященные Фу Ман-чу. Кто такой, в сущности, этот Фу Ман-чу? Всемогущий китаец, резиденция которого — некий каменный храм, в котором обитает таинственная секта египетских жрецов. Из этого, казалось бы, можно сделать вывод, что речь идет о какой-то мифологической истории, происходящей в древности. Ничего подобного. В убежище Фу Ман-чу обитает дюжина эlegantных и сверхсовременных молодых женщин, которых банда Фу Ман-чу выкрадывает в больших городах. Это дочери самых влиятельных политиков и бизнесменов, через которых Фу Ман-чу пытается получить мировое господство. А чтобы фильмы этой серии не нарушали духа жанра, наряду с картинами похищений и эпизодических убийств зрителю предлагается и множество более пикантных подробностей: храм Фу Ман-чу представляет собой настоящую энциклопедию садизма.

Однако все это не ново. Состряпанная английским журналистом Саксом Ромером в 1911 году, история Фу Ман-чу была многократно использована еще во время немого кино. Эксплуатация продолжается и в настоящее время — ничего нового, кроме того, что вместо Бориса Карлоффа или Уорнера Оланда теперь образ демонического китайца интерпретируется знаменитым Кристофером Ли, снявшимся более чем в пятидесяти подобных фильмах.

Нет ничего нового и в перевоплощениях доктора Мабузе, маниакального типа, преступника большого ранга, претендующего на мировое господство и готового уничтожить все человечество. Разумеется, с течением времени сюжет был раздут и раскрашен до предела, но первообраз мы видели еще в «Докторе Мабузе» Фрица Ланга (1924), затем его вторично использовал десятью годами позднее сам Ланг («Завещание доктора Мабузе», 1934), а спустя четверть века все тот же Ланг выпустил фильмы «Тысяча глаз доктора Мабузе» и «Дьяволический доктор Мабузе» (1961).

То обстоятельство, что выдаваемое нам за «новый расцвет» есть не что иное, как упражнения в виртуозности на давно известную тему, легче всего проиллюстрировать на примере творчества режиссера Теренса Фишера, который признан главной фигурой жанра. Действительно, Фишер — автор почти сорока фильмов, сделан-

ных с бесспорным профессиональным мастерством, но все это лишь старые истории, обновленные и перекроенные насколько возможно. Среди них мы снова находим и Франкенштейна («Преследование Франкенштейна», «Отмщение Франкенштейна», «Франкенштейн и адское чудовище»), и Дракулу («Ужас Дракулы», «Содержанки Дракулы»), и доктора Джекила («Два лица доктора Джекила»), и все другие изношенные легенды («Мумия», «Преследование привидения», «Фантом в опере», «Невидимый человек», «Удавленник из Бомбея», «Собака Баскервилей» и пр.).

Именно по этой причине вопреки всем маневрам пропаганды фильм ужаса остается и в настоящее время точно таким же, каким был в прошлом: это продукция «со второй полки», образцы «синема бис», «синема параллель», вообще дешевая продукция для ограниченного и невзыскательного круга любителей, такая же, как стрипфильмы и американские «нюдис», предназначенные для районных эротоманов.

Вышесказанное целиком относится к жанру ужаса в его классическом виде, но не исчерпывает вполне вопроса, поскольку уже давно наметились и другие направления этого жанра, стремящиеся вытащить фильмы страха из колен традиционного репертуара.

Одно из этих направлений связано с общей тенденцией все более открытой сексуализации буржуазной «массовой культуры». Мы уже говорили, что интерес к крови и истязаниям нередко сочетается с интересом к половому разгулу в его самой болезненной форме — садизме, и это родство широко используется и свободно демонстрируется в целом ряде произведений, которые с одинаковым успехом могут быть причислены как к жанру ужаса, так и к порнографии.

Любители зрелищ такого рода особенно высоко ценят фильмы Романа Поланского (р. 1933), кадры из которых благодаря красоте цвета, экспрессивному освещению и умелому композиционному решению сравнивались журналом «Плейбой» с картинами великих живописцев. Правда, при этом сравнении определенную роль играл и каламбур: кадры Поланского были названы «Тейт галери» — по названию знаменитой лондонской картинной галереи, а также и потому, что обнаженную актрису, будущую супругу режиссера, позировавшую для этих

кадров, звали Шарон Тейт. Она, как мы уже упоминали, была зверски убита в Калифорнии бандой молодежи. Зловещее совпадение, показывающее, что жизнь в буржуазном мире даже без вампиров и призраков иногда так же ужасна, как в фильмах ужаса. Молодая актриса, прежде чем стать действительной жертвой человеческой жестокости, стала профессиональной жертвой в произведениях страха, где неоднократно была и окровавлена, и истерзана («Око ужаса» Дж. Ли Томпсона, «Вампир» Поланского).

Поланский считается мастером, умеющим не только сочетать ужас с эротикой, но и объединять сверхъестественное с тривиальным. «Люблю атмосферу замкнутых миров и реалистических декораций, в которых есть нечто, что не вяжется с реальностью, — заявляет сам режиссер. — А это создается очень простыми средствами: например, муха, которая жужжит».

Поланский — автор ряда фильмов, в которых неизменно присутствуют садизм, эротика и ужас в различных пропорциях («Что случилось с Бейби Джейн?», «Ш-ш-ш, дорогая Шарлотта», «Женщина с топором», «Женщина в клетке» и другие). В «Отвращении» режиссер создает образ молодой женщины (Катрин Денев), испытывающей отвращение от любого телесного контакта с окружающими: после каждого рукопожатия или поцелуя героиня бежит мыть руки или сполоснуть рот. Зрители имеют все основания считать, что перед ними еще одно из надоевших западной публике произведений, спекулирующих на анализе душевных расстройств. Но вот брезгливая красавица, боящаяся банальных контактов, неожиданно и без всяких оснований переходит к контактам другого рода — контактам насилия. Она просто-напросто начинает убивать. По этому поводу даже доброжелательно настроенный к Поланскому «Экспресс» вынужден заметить: «Итак, ужас входит [в произведение] без всякого объяснения... Убийства совершаются ударами подсвечников и бритв, течет кровь, руки высовываются из-за стен, из-под кроватей... и все это представляет собой дешевую символику, грубую эротiku и галлюцинации».

Действительно, при образном построении таких произведений, как «Отвращение» и «Вампир», Поланский демонстрирует профессиональное чутье и эстетскую

утонченность, чем не могут похвалиться ремесленники «параллельного кино». Но эта эстетская утонченность вряд ли может называться хорошим вкусом.

Среди фильмов такого же рода можно назвать и ряд американских кроваво-эротических картин последних лет: «Сатана на высоких каблуках», «Тайны предместья», «Кровавый пир» и другие.

Второй формой перевоплощения фильма ужаса в самое последнее время является так называемая научная фантастика. У нас нет цели рассмотреть положительные явления и опасные тенденции этого модного жанра, продукция которого настолько велика по объему, что требует специального тщательного исследования. Мы только позволим себе сказать, что литературные произведения и фильмы ужаса, все чаще представляющие собой разновидность научной фантастики, являются всего лишь спекуляцией на моде и интересах современного человека; примером этого могут служить некоторые японские фильмы, предназначенные для широкого потребления. Это же можно сказать и о других псевдонаучных сочинениях, выдаваемых за научную фантастику, а на деле представляющих собой все тот же гибрид ужаса и садизма, одобренный межпланетными полетами или столкновениями с марсианами. Нужно отметить, что даже горячие приверженцы рассматриваемого жанра констатируют прогрессирующее ухудшение этой псевдосовременной его разновидности. В статье «Гримасы демона» Ферейдун Ховейда пишет:

«Даже научная фантастика, самое последнее проявление современного фантастического фильма, не может сойти с проторенного пути. Она довольствуется тем, что слегка видоизменяет старые рецепты... Ужас и научная фантастика в настоящее время, видимо, находятся в тупике. Режиссеры не в состоянии найти что-то новое и, самое главное, понять, что основная задача каждого автора — искусство, а не удовлетворение психологических нужд публики определенного сорта»¹.

Мы уже упоминали, что еще в конце войны появились некоторые фильмы, в которых страшное или необычайное облечено в банальные формы повседневности. Это и есть третья тенденция в осовременивании

¹ «Cahiers du cinéma», № V, 1961, p. 54—55.

жанра ужаса, получившая в послевоенный период самое широкое развитие.

Однако, когда мы говорим об этой тенденции, мы не имеем в виду какую бы то ни было модернизацию уже известной тематики, сводящуюся к устранению сверхъестественного и придумыванию хоть сколько-нибудь правдоподобного объяснения ужасного. Подобные опыты не содержат в себе ничего принципиально нового, поскольку они вполне в духе традиции, установленной еще Анной Радклиф и Мэри Шелли. И потому довольно наивно звучат неумеренные похвалы Мишеля Делае в адрес фильма Жоржа Франжу «Глаза без лица». Похвалы критика легко объяснимы, если принять во внимание и его позицию, и тот факт, что французское кино крайне бедно произведениями ужаса, что — в отличие от автора — мы считаем достоинством, а не пороком. Но в данном случае речь идет не о восхищении рецензента — это его дело, — а об утверждении, что произведение Франжу представляет собой принципиально новое явление. Критик даже не замечает, что противоречит своему собственному утверждению и названием своей статьи («Пылающая готика»), и рядом отрывков из нее:

«Любой страх в «Глазах без лица» — продукт правдоподобности, и каждая правдоподобность в состоянии вселить в нас самый коварный и самый устойчивый страх. Умело дистиллированный ужас вытекает из восходящей и непоправимой извращенности элементов, составляющих обычно безобиднейшую реальность, и именно прохождение ужаса через повседневную логику фактов, поступков и чувств придает ему редкую интенсивность... Теперь мы знаем, что Франжу имел цель создать одновременно общественный секретный музей, где будут собраны в одной галерее все зеркала ужаса, смешанные сияния которых окрашивают каждую часть фильма и составляют спектр прекраснейшего из черных алмазов... Черный фильм... Черный, как назывались в XVIII веке известные романы, именовавшиеся также и готическими. Редкий и красивый пример готического кино»¹.

¹ Delahaye M. Gothique flamboyant. — «Cahiers du cinéma», № 106, p. 48—91.

Не будем спорить. Хотим лишь подчеркнуть, что третья разновидность жанра, о которой идет речь, не имеет отношения к этому готическому и вообще старому «новаторству», характерному для фильма «Глаза без лица». В этой третьей разновидности не осталось и следа элементов всей заплесневелой мифологии, унаследованной от готических романов. Авторы вводят нас не в мрачные замки и заброшенные дома, а в прозаичный современный быт: вместо ужасов, приправленных какой-нибудь сомнительной правдоподобностью, мы видим необычайные, но вполне возможные случайности, вместо элементов таинственного перед нами возникают элементы тривиальных повседневных загадок, вместо чудовищ фантастических в действие врываются чудовища, скрытые в нас самих,—безучастие, подлость, эгоизм.

Эта прозаическая интерпретация темы страха представлена в произведениях многих авторов — романистов и режиссеров. Но мы остановимся лишь на одном из них, поскольку его творчество почти полностью может служить иллюстрацией упомянутой тенденции. Это англичанин Альфред Хичкок.

Альфред Хичкок (р. 1899) — автор более шестидесяти фильмов, созданных в течение двух периодов его биографии — британского и американского, так как в 1939 году режиссер перебрался в Голливуд. Большая часть этих произведений была высоко оценена и имела завидный кассовый сбор, что можно объяснить не только бесспорными профессиональными достоинствами Хичкока, но и его привычкой считаться со вкусом широкой публики. Превозносимый своими приверженцами как оригинальный и проникновенный творец высокого ранга, он испытывает постоянные нападки со стороны своих противников, считающих его «мистификатором» и «фильмовым торгашом».

Большая по объему продукция Хичкока весьма неравнозначна, чтобы оценивать ее безапелляционно и односторонне, как это делают его друзья и враги. У нас нет цели полемизировать ни с теми, ни с другими, а тем более балансировать между ними, занимая золотую середину. Скажем только, что витиеватые рассуждения Эрика Ромера, Клода Шаброля и Жана Душе, стремящихся указать нам на потрясающе глубокий

смысл каждого движения камеры и каждого технического приема, выглядят комичными хотя бы по той причине, что если Хичкок ищет решение каждого своего кадра с таким педантичным глубокомыслием, то он должен бы создавать фильм не за два месяца, а за два десятилетия. Большой опыт и надежный профессиональный рефлекс, бесспорно, позволяют режиссеру достигать интересных результатов и без долгих мудствований, но эти результаты не следует принимать за нечто более значительное, чем они являются в действительности: это эффектные изобразительные решения автора, основная задача которого — рассказать занимательную историю таким образом, чтобы любой ценой изумить публику. Вся «эстетика» Хичкока связана именно с этой задачей, которая сама по себе была бы оправданна, если бы была возведена в ранг *основной* задачи. И чтобы нас не обвинили в том, что мы произвольно приписываем режиссеру те или иные намерения, мы позволим себе процитировать некоторые из его собственных высказываний:

«Я создаю напряжение и пытаюсь играть со зрителем, как кошка с мышкой. Чтобы зрители ощутили страх, напряжение и тому подобное, нужно, чтобы на экране присутствовал герой, с которым они могли бы отождествить себя. Думаю, что трудно заставить их испытывать чувства гангстера, поскольку они незнакомы с индивидом этого типа. Но они понимают человека с улицы, обыкновенного человека. И им кажется, что они участвуют вместе с ним в приключениях, о которых рассказывает фильм».

По мнению Хичкока, фильм должен «отражать проблемы обычного человека, попавшего в необычные ситуации. Конфликт — это основа любой драмы... Главное в фильме должно быть показано с полным реализмом, потому что зритель всегда знает, что верно и что неверно. Если зритель задает себе вопросы по поводу некоторых неточных деталей, он начинает размышлять и беспокоиться. В таком случае я уже не могу создать напряжения. Очень важно вызвать подлинное напряжение. Нужно, чтобы в сознании зрителя не осталось ничего, кроме напряжения».

На замечание, что в каком-то эпизоде его фильма отсутствует логика, Хичкок ответил: «Когда нужно ре-

шать вопросы такого рода, я призываю на помощь свою старую максиму: нет ничего на этом свете более досадного, чем логика... Часто, работая со сценаристом, я подбрасываю ему какую-нибудь идею. «Это невозможно! — отвечает он. — Но идея хороша, хотя логика слабая». И логику мы выбрасываем в окошко».

«Какова же в таком случае глубокая логика ваших фильмов?» — спрашивают журналисты.

«Заставить зрителя страдать», — отвечает Хичкок¹.

С такой же прямоотой режиссер раскрывает и свой основной творческий мотив. Когда репортер газеты «Ар» спросил его: «Зачем вы делаете свои фильмы?», Хичкок непринужденно ответил: «Чтобы заработать деньги». Может быть, эта грубая реплика произнесена с целью уязвить некоторых буржуазных лицемеров, кокетничающих своими «высокими» помыслами, может быть, это просто реакция на журналистскую назойливость, но, во всяком случае, это звучит достаточно правдоподобно.

Обширная продукция Хичкока в своей значительной части — это коммерческая продукция, подчиненная требованиям рынка и вообще принципам, определяющим характер буржуазной «массовой культуры». И обстоятельство, что многие из фильмов этого автора безупречны в техническом отношении, не мешает им быть зрелищем, единственная цель которого — вызвать напряжение и страх.

Действительно, Хичкок затрагивает некоторые конфликты и драмы, характерные для буржуазного быта. Действительно, он проникает во внутренний мир человека и знает его, особенно если говорить о человеке определенного типа, принадлежащем к определенному слою общества. Действительно, скептицизм и ирония автора нередко берут под прицел внешне порядочного мелкого буржуа, разоблачая его скрытый эгоизм и душевную пустоту. Но эти элементы критицизма и художественной правды занимают периферийное место в творчестве режиссера. Это стихийное и эпизодическое проявление его таланта, который, к сожалению, расходуется преимущественно в чуждом большому искусству направлении.

¹ Domarchi J., Douchet J. Entretien avec Alfred Hitchcock. — «Cahiers du cinéma», decembre, 1959.

Типичные для Хичкока и любимые им сюжетные, композиционные и стилевые решения встречаются уже в некоторых более ранних его фильмах, например в фильме «Подозрения» (1942). Счастливый брак, которым обычно заканчиваются голливудские произведения, в этой картине поставлен в самое начало. Красивый и легкомысленный прожигатель жизни (Кери Грант) женится на красивой и богатой наследнице (Джоан Фон-тен). Но брак оказывается вовсе не счастливым. На основании некоторых фактов, которым дается соответствующее толкование, молодая жена устанавливает, что ее муж женился на ней с целью убить ее и присвоить себе ее богатство. Определенные несоответствия между словами и делами мужа подтверждают страшное подозрение. Женщина заболевает, и у ее мужа появляется предлог остаться дома наедине с больной, чтобы, якобы ухаживая за ней, отравить ее. Однако она отказывается от стакана молока, который с подозрительной любезностью ей предлагает муж. Но когда она решает поехать к своим родителям, муж настаивает, чтобы он сам отвез ее на машине.

И вот они едут по горному шоссе, выходящему вдоль пропасти, и героиня — а вместе с ней и зрители — убеждена, что именно здесь муж попытается осуществить свой дьявольский план, столкнув жену через плохо закрытую дверцу в пропасть. Но вот, после долгих метров напряжения, которые Хичкок умеет растягивать до бесконечности, внезапно становится понятно, что у мужа вовсе не было намерения совершить убийство и что страхи его жены — а заодно и наши — являются результатом чрезмерной мнительности.

Тут проявляется одна особенность, характерная лишь для части фильмов Хичкока и представляющая собой, грубо говоря, умение из ничего делать что-то. Элементы интриги сводятся до минимума, но режиссеру их вполне достаточно, чтобы завладеть вниманием и увлечь нас в сгущенную атмосферу напряжения, беспокойства и страха. Очень красноречив в этом отношении эпизод с уже упоминавшимся стаканом молока. Герой берет в кухне стакан и поднимается по лестнице к больной. Сумерки, и в гаснущем свете дня лестница пустого дома выглядит неприветливо и мрачно, а стакан, в который, наверное, брошен яд, кажется в сумерках белым

пятном, усиливая наше беспокойство; мы следим, как это пятно приближается к комнате больной, и нам кажется, что мы видим приближение смерти. В этом и состоит типичное для Хичкока умение — превратить невинный стакан молока в зловещный символ отравы и смерти в глазах публики, уже отравленной беспокойством и страхом.

Фильм «Веревка» (1948) рассказывает не о воображаемом, а о действительном преступлении. Двое студентов задушили своего друга и прячут его тело в сундук незадолго до того, как к ним приходят приглашенные на коктейль гости, среди которых и родители убитого, и его невеста. Убийство это совершено не из материальных побуждений, а в результате психической извращенности, выражающейся в гомосексуальных отношениях между юношами и в их индивидуалистических и экзистенциалистских взглядах на свободу индивида. Поскольку среди приглашенных присутствует преподаватель, от которого убийцы усвоили эти взгляды, один из них — Брендон — начинает вызывающе развивать тезис, что «элитное существо имеет все права, в том числе и право уничтожить дурака, стоящего у него на пути».

Основная часть фильма представляет собой изображение продолжительного, мы бы сказали — бесконечного коктейля, воспринимаемого зрителем как кошмар, с этим странным соседством убитого в сундуке и его близких, собравшихся в той же квартире, с постепенным усилением возникшего подозрения, с нарастанием напряжения, с почти невыносимым тягостным чувством, которое не проходит до финального разоблачения. В изображении поведения и реакций героев Хичкок проявляет себя как психолог, но его собственные моральные позиции здесь лишь намечены, а не открыто выражены. Поскольку же мы, зрители, в отличие от гостей с самого начала знаем точно, кто совершил преступление, то с развитием действия наша оценка происходящего начинает меняться, и мы задаем себе вопрос об ответственности за случившееся этого благообразного преподавателя.

Может быть, наименее сенсационен в сюжетном отношении, но наиболее глубокий психологически фильм Хичкока «Окно во двор» (1954). Интрига его совсем проста: герой (Джеймс Стюарт), поранив ногу, вынуж-

Ден сидеть дома. Его невеста (Грейс Кели) часто навещает его, но он к ней довольно равнодушен. Вообще больной умирает от скуки, и, поскольку он по специальности журналист-фотограф, он развлекается тем, что наблюдает через телеобъектив из своего окошка за окнами дома напротив. Так он становится свидетелем каких-то действий в одной из квартир напротив, которые вселяют в него серьезные подозрения, что сосед убил свою жену. Некоторые следующие события усиливают подозрения почти до уверенности. Журналист забыл и скуку, и болезнь. Жизнь его приобрела смысл и содержание. Рассказав о своем страшном открытии невесте, он вдыхает новую свежесть в их банальные отношения. Герой терпеливо следит за каждым движением в квартире напротив, и в момент крайнего напряжения, когда преступление должно окончательно раскрыться, невеста, тоже включенная в игру, направляется для проверки на место действия, где и происходит развязка — не слишком блестящая для героя и для героини, поскольку оказывается, что подозрительный сосед не совершил никакого убийства.

«Окно во двор» — может быть, самое богатое подтекстом произведение Хичкока. В него введены и тема странного сожительства людей в современном городе, живущих рядом, но остающихся совершенно чужими друг другу; и мотив нечистого любопытства к чужим тайнам, прикрытого якобы высокоморальными побуждениями; и анатомирование мелкобуржуазного быта, безнадежно лишенного человеческого содержания; и портреты самих мелких буржуа, за внешним благообразием и порядочностью которых скрыт жалкий и отталкивающий внутренний мир.

Хичкок не только иронизирует над героями, но и шутит над публикой, причем не слишком добродушно. Он так направляет действие, что заставляет нас вместе с героем подозревать несчастного соседа, алчно искать новых улик, жаждать с нарастающим нетерпением провала жертвы и в конце концов вместе с героем ощутить внутренний стыд за свою чрезмерную и совершенно напрасную ожесточенность. Правда, в интересах истины следует добавить, что вина в данном случае ложится не только на нас, но и на Хичкока, который так умело подсовывает нам различные мнимые улики, что у нас

создается впечатление, будто мы участвуем в раскрытии действительного преступления.

«Север — северо-запад» (1959), известный в Европе под названием «Смерть по пятам», раскрывает нам очень характерное для более поздних фильмов Хичкока стремление ко все более усложненной интриге. Настолько усложненной, что мы позволим себе процитировать ироническое по тону, но предельно сжатое по форме резюме Люка Муле:

«Роджер Торнхил (Кэри Грант), перегруженный работой нью-йоркский публицист, принят по ошибке за американского агента контрразведки Джорджа Каплана наемными убийцами иностранного шпиона Филиппа Вандама (Джеймс Мезен), они его похищают, пытаются убить и, обвинив в преступлении, которое совершили сами, вынуждают его по этой причине скрываться от полиции и оказаться в Чикаго в поисках Каплана, единственного человека, способного спасти Роджера Торнхила, которого соблазняет в поезде Ева Кендал (Ева-Мэри Сент), она же ему помогает встретиться с Капланом, хотя это ловушка, но он выбирается невредимым, ловушка помогает ему понять, что Ева была содержанкой и соучастницей Вандама, из чьих лап он успевает ускользнуть, сдавшись полиции, которая доверяет его агенту американской контрразведки (Лео Карол), тот ему сообщает по секрету, что Каплан никогда не существовал, а служил фальшивой приманкой, предназначенной для того, чтобы прикрыть подлинного контрразведчика, а Ева, после того как Вандам узнает, что она и Торнхил любят друг друга, рискует жизнью, но Кэри ради любви спасает ее в Южной Дакоте, делая вид, что убит ею, поскольку Кэри Грант, повторяю, устанавливает после прыжка из окна больницы, куда его запер Карол, что Вандам обнаружил измену и готовится выкинуть Еву в океан из самолета, который должен унести его вдаль вместе с его микрофильмами, и после того, как ему удастся ее — Еву — освободить из рук Вандама вместе с микрофильмами с риском сорваться с отвесной скалы вершины Рэшмор, на которой высечены изображения выдающихся американских государственных деятелей, — все это я вынужден делать, чтобы доставить удовольствие нескольким своим читателям, которые не смогли посмотреть этот чудесный фильм, и

всем главным редакторам, которые ничего не поняли из всей этой истории и хотят, чтобы я пересказал этот шедевр длиной в два часа шестнадцать минут и еще более непонятный, чем мое резюме...»¹

«Более непонятный, чем мое резюме» — сказано довольно сильно. Но стремление Хичкока к все большему числу эпизодов, к усиливающейся динамике, все сильнее поражающей зрелищности действительно осуществляется за счет ясности и конструктивной целостности. Режиссер, как он сам признает, играет с публикой, как кошка с мышкой, и у нас появляется чувство, что любой очередной эпизод придуман лишь для того, чтобы внушить нам: «Вы хотели узнать, что же произойдет, но не узнали, потому что, видите ли, происходит нечто совершенно другое, чего вы вовсе не ожидали». И игра продолжается, все более быстрая, более захватывающая, но уже чересчур захватывающая, превышающая возможность зрителя воспринимать что-либо и вызывающая истощение и пресыщение. Во время такого рода сверхпышных зрелищ человек испытывает чувство, что он получил чрезвычайно много впечатлений, но несколькими днями позднее оказывается, что от этого «много» не осталось почти ничего. В то время как простые и непретенциозные истории типа «Окно во двор» запоминаются.

Наряду с «Человеком, который знал слишком много» (1956) и «Вертиго» (1958) фильм «Смерть по пятам» относится к произведениям, в которых Хичкок достигает своих предельных возможностей, выступая в качестве чемпиона по созданию напряжения и страха. Каждый из моментов, упомянутых в процитированном резюме Муле, — это почти самостоятельный эпизод ужаса и зловещей неожиданности, возникающих в виде самых прозаических вещей. Для примера рассмотрим лишь один из этих эпизодов — встречу с Капланом, которую Ева якобы организует герою и которая, в сущности, является только очередной ловушкой.

Встреча должна состояться на последней остановке какого-то автобуса. Эта последняя остановка оказывается пустырем возле дороги, далеко от города. Автобус

¹ Moullet L. La consierge et le bûcheron. — «Cahiers du cinéma», décembre, 1959.

Возвращается назад, и вот герой стоит один среди поля, все время оглядываясь, чтобы увидеть, откуда появится Каплан. Вдалеке слышится слабое гудение, похожее на жужжание комара. Гудение усиливается, и Торнхил видит, что над полем летит самолет. Впрочем, эта подробность не производит на него особого впечатления, во всяком случае до момента, пока самолет не опускается совсем низко, стремительно направляясь к месту, где остановился герой. Торнхил, бросившись на землю, едва успевает спастись от автоматной очереди из самолета. Зловещая птица удаляется, но, сделав разворот, снова устремляется к герою. Торнхил беспомощно оглядывается: в остром полуденном свете, везде, куда только может проникнуть взгляд, простирается ровное поле. Нигде никакого укрытия. А тем временем гудение усиливается, и самолет, как гигантское насекомое, вновь спускается по диагонали к месту, где находится герой. И снова Торнхил падает, пряча лицо в землю и чуть не попав под очередь автомата. А самолет вновь делает широкий круг и опять направляется к герою...

Агония Торнхила и зрителей наконец прерывается появлением группы людей. Но и герой, и зрители испытывают еще множество подобных агоний, поскольку фильм достаточно длинный.

И если мы попытаемся ориентироваться среди этого калейдоскопа острых столкновений, взрывов насилия и опасных встреч со смертью, мы придем к выводу, что роскошь эффектов, использованных для развития одной темы и нескольких подтем, уже не однажды встречалась в фильмах режиссера. Тема данного фильма — судьба обыкновенного человека, который в своей повседневной мирной жизни запуган невидимыми страшными силами — не сверхъестественными, а капризами случая, внезапными поворотами, фатальным течением обстоятельств. Эта тема, исследованная уже в таких фильмах, как «Пятая колонна» (1942) и «Человек, который слишком много знал» (1956), очень близка человеку из зала, который и сам живет с чувством неуверенности и страха перед завтрашним днем. Однако нетрудно заметить, что в «Смерти по пятам», как и в двух других фильмах, Хичкок прибегает к довольно грубому диверсионному ходу, подменяя реальные опас-

ности мнимыми или по меньшей мере необычным риском. Во всех трех произведениях героям угрожают какие-то иностранные агенты и все их беды являются результатом странных совпадений и недоразумений. И даже если считать, что эти иностранные агенты символизируют какую-то слепую и неведомую силу, диверсия остается диверсией, потому что в жизни обыкновенного человека столько реальных враждебных сил, что нет необходимости прибегать к фиктивным.

Одна из подтем фильма, использованная и во многих других произведениях,— это постоянное и нередко роковое для нас несоответствие между сущностью и ее проявлением. На протяжении всего фильма Торнхил является жертвой такого несоответствия: женщина, в которой он находит друга, в сущности, орудие противника; встреча, от которой он ждет спасения, превращается в западню; разведчик, которого он ищет, оказывается призраком. Но и в подтемах такого рода нам открывается все тот же, уже знакомый скептический взгляд режиссера на мир — и ничего больше.

«Психоз», или «Психо» (1960), представляет собой другой, еще более болезненный вариант такого отдаления от жизни, скрытого под видом повседневности,— это своеобразный опыт *подмены* сущности видимостью, что так характерно для Хичкока.

Вступление фильма банально до предела: общий взгляд на банальный американский город, небрежное скольжение камеры по банальным фасадам, небрежный взгляд, будто наугад, на одно из окон, потом в глубинную комнату... Комната обыкновенного отеля, в котором мы видим обычную сцену: свидание мужчины и женщины, выбравших этот неприветливый интерьер и этот прозаический послеобеденный час для очередной тайной встречи. Любовь без иллюзий, связь, ведущая к охлаждению.

Зритель, знакомый с приемами Хичкока, подозревает уже во время этого банального пролога, что ему предстоит увидеть нечто необычное, потому что режиссеру свойственно вводить нас в необычайное обязательно через коридор банального, словно для того, чтобы придать большую естественность и достоверность неестественному и недостоверному. И действительно, эта

женщина, исполнительная служащая какой-то фирмы, в этот же самый день украдет сорок тысяч долларов, отправится куда-то на своей машине, а вечером в комнате придорожного мотеля, с наслаждением подставив свое тело под струи душа, будет убита самым зверским образом неизвестным человеком.

Мотель является собственностью молодого Нормана (Энтони Перкинс) и его матери — старухи с расстроенными нервами и тираническими наклонностями, которая, видимо, держит своего сына в повиновении. Они живут в старом доме, расположенном на холме над мотелем. Утром Норман обнаруживает убийство, но по неизвестной для нас причине уничтожает следы, утопив в ближайшем болоте машину вместе с трупом и сорока тысячами долларов, о присутствии которых и не подозревает.

Сестра жертвы вместе со своим другом начинает розыск. Частный детектив, нанятый ими, приехав в мотель, тоже гибнет, а сестра с другом, приехавшие туда же, продолжают поиски. Зритель, с тревогой следящий за их действиями, испытывает все усиливающееся подозрение, что полоумная старуха имеет отношение к убийствам. Наконец, после неизбежного финального озноба, вызванного страхом, тайна открывается. Оказывается, что никакой старухи не существует, что она давно умерла, а ее роль исполняет тот самый молодой, безобидный и симпатичный Норман, который и является убийцей. И чтобы рассеять недоумение публики, специалист-психиатр читает нам довольно длинную и сложную псевдофрейдистскую лекцию о последствиях тиранического материнского авторитета, о сексуальных отношениях и шизофреническом раздвоении личности.

Излишне подчеркивать, что история лишена внутренней логики не только в самом важном пункте — мотиве преступления, но и в некоторых других пунктах (например, чем вызвано внезапное решение женщины украсть деньги, а позднее такое же внезапное решение их вернуть). Излишне потому, что сам Хичкок объяснил нам: когда логика противоречит его идеям, он выбрасывает ее в окошко. Следовательно, нам остается согласиться с тем, что это просто страшная сказка, в которой правдоподобие вовсе не обязательно. Однако в чем же смысл этой сказки?

Противники режиссера утверждают, что смысл отсутствует, что это очередной фокус иллюзиониста Хичкока, и ничего более. Приверженцы, наоборот, твердят, что смысл очевиден и может быть выражен одним словом: *катарсис*. «Зрителю нужно «разгружаться» — в психоаналитическом плане, исповедоваться — в логическом плане, очищаться — в духовном плане. Поэтому Хичкоку и «нужно активное участие публики»¹.

Такой тезис может звучать достаточно убедительно для фильмов типа «Окно во двор», но не для таких произведений, как «Психоз». После просмотра подобного фильма человек выходит не «разгруженный», а обремененный, не освобожденный, а подавленный, не очищенный, а в грязи. Вообще ему очень хочется поставить голову под кран с холодной водой. И дело вовсе не в том, что перед нашими глазами произошла тяжелая драма. У Софокла, Шекспира и Достоевского были драмы и потяжелее. Дело в том, что пережитое страдание в данном случае лишено всякого человеческого и художественного смысла. Так же как и в готических романах ужаса.

Кроме того, к этому хорошо известному страданию добавляется и нотка досады. Потому что, когда речь идет об авторе-ремесленнике, можно сказать: «Пишет, как умеет». Но когда мы говорим о таком режиссере, как Хичкок, неизбежно возникает досада по поводу неиспользованных возможностей большого дарования.

И случается, что режиссеры с меньшим опытом и более скромными возможностями превосходят величайших виртуозов благодаря единственному преимуществу: они думают о мнении серьезного зрителя, а не о стандартных требованиях продюсера.

Приведем один пример. В 1973 году на западных экранах появился американский фильм «Дуэль», созданный никому не известным режиссером Стивеном Спилбергом по роману никому не известного Ричарда Мейтсэна. Принятый владельцами кинозалов за один из рядовых дешевых фильмов, которые крутят в «мертвые» месяцы, фильм «Дуэль» неожиданно вызвал одобрение широкой публики и даже ряда критиков. Хотя фильм не

¹ Douchet J. Kitsch et son public. — «Cahiers du cinéma», novembre, 1960, p. 8.

является шедевром, он интересен как пример осмысленной современной интерпретации ужаса.

Речь идет о дуэли довольно странного характера и вполне в современном стиле. Торговый агент Дэвид отправился в обычную деловую поездку по шоссе, ведущему в Калифорнию, на своей новенькой красной машине. Он догоняет огромный старый грузовик-цистерну с надписью «огнеопасно», выпускающий облака выхлопных газов, от которых герой буквально задыхается. Дэвид пытается обогнать это изрыгающее дым чудовище, но оно не дает ему дороги. Наконец там, где дорога расширяется, красному автомобилю удастся обогнать ржавый драндулет.

Однако допотопная громадина набирает скорость и, обогнав красную машину, снова погружает героя в облака дыма. Мирный гражданин начинает нервничать. Он пытается снова обогнать цистерну, но она уже явно препятствует этому, двигаясь зигзагом и перегораживая шоссе. Мирный гражданин, уже взбешенный, пытается выразить свое негодование, нажимая на клаксон, но это не дает никаких результатов.

Наконец из кабины грузовика высовывается рука, лениво и великодушно делающая знак: «Ладно, обогнй!» Герой машинально выкручивает на левую сторону дороги и в то же мгновение видит, что по узкому шоссе навстречу ему летит машина. Он едва успевает спрятаться за грузовик и избежать катастрофы. «Это немыслимо, — бормочет Дэвид. — Он дал мне дорогу с явным намерением меня убить!»

Дуэль продолжается и становится все беспощаднее, и это, в сущности, уже вовсе не дуэль, а серия покушений со стороны невидимого шофера в грузовике на человека в красной машине и серия попыток этого человека спасти свою шкуру.

Когда же Дэвиду наконец удастся обогнать цистерну, она начинает ожесточенно его преследовать, и внезапно оказывается, что неуклюжее чудовище двигается быстрее, чем маленькая машина. Герой уже мчится со скоростью 160 километров в час, но грузовик все-таки настигает его и начинает ударять в заднюю часть машины своей рыжей мордой. Дэвид максимально увеличивает скорость, но навстречу несутся другие машины, и, чтобы увернуться от одной из них, он пытается свер-

нуть в сторону и попадает в катастрофу, правда без особых повреждений.

Это происходит недалеко от какого-то придорожного ресторана. Все еще ошеломленный после удара, Дэвид входит в ресторан и, измученный, садится за столик. Подняв глаза, он видит через окно, что зловещий грузовик тоже остановился и в кабине никого нет. Значит, и шофер находится в трактире. Герой испытующе оглядывает присутствующих, но не может угадать, кто же из них его враг. Наконец он решает, что это великан, обедающий за соседним столиком. Дэвид подходит к нему и пытается объяснить с противником, чтобы рассеять его беспричинное озлобление. Однако слово за слово — и происходит обратное: начинается драка. А когда герой после тяжелого удара кулаком в живот с трудом поднимается с пола, он видит через окно, как цистерна трогается с места. Значит, он ошибся.

Дэвид решает некоторое время подождать, чтобы грузовик уехал как можно дальше. Наконец он садится в машину и старается ехать как можно медленнее. Но за очередным поворотом стоит цистерна и ждет его. И дуэль начинается заново, а невидимый шофер за темным грязным стеклом становится еще изобретательнее. Ярость героя постепенно переходит в ужас. «Это не может больше продолжаться», — думает Дэвид и, остановившись возле крохотной бензоколонки, звонит из телефонной будки в полицию. Но полицейские настроены бюрократически и вообще ужасно медлительны. Они выясняют подробности, и, отвечая на их вопросы, герой видит, что ржавое чудовище свернуло с шоссе и устремилось к телефонной будке, в которой он находится. Он еле успевает из нее выскочить, и будка разлетается в щепки под ударом грузовика.

Теперь уже очевидно, что шофер цистерны стремится убить Дэвида. Чудовище, словно взбесившись, преследует убегающего человека, летит вперед, возвращается назад, пытаясь его раздавить и превращая маленькие бараки возле заправочной станции в груды развалин. Наконец, словно натешившись вволю или изменив намерения, шофер снова выводит цистерну на шоссе и медленно едет дальше. И дуэль продолжается. Хотя рассудок героя слегка помутился от страха, он судорожно ищет выход. Снова он долго выжидает, прежде

чем двинуться в путь, неожиданно сворачивает на другую дорогу, прячет машину за поворотом, долго едет по крутому подъему, где легкая машина имеет преимущества перед тяжелым грузовиком, и вообще придумывает всевозможные хитрости, но напрасно: ржавая громадина неизбежно обнаруживает его и неизменно преследует, как какая-то фатальная угроза, и мы убеждены, что эта угроза не превратилась до сих пор в гибель лишь из-за садистского желания невидимого шофера как можно дольше продлить агонию противника, предельно его измучить и лишь потом уничтожить.

Новенькая красная машина постепенно превращается в дряхлую, обрызганную грязью развалину, словно символизируя физическое и нервное разрушение своего хозяина. Но эта развалина продолжает упорно ползти вперед и, оказавшись на одной из периферийных горных дорог, делает еще один поворот в сторону. В этот миг герой понимает, что дорога ведет в пропасть, а цистерна почти настигает его. За три метра до пропасти Дэвид успевает выскочить из кабины, а машина летит в бездну, преследуемая грузовиком, и мы видим, как ржавая железная громадина падает в пустоту и с тяжким грохотом разбивается о каменистое дно глубокой пропасти среди облаков дыма и пыли. Этим взрывом возмездия и завершается поединок.

При всей своей реалистической конкретности и будничности изображаемого «Дуэль» содержит в себе символическое обобщение. Мелкий, бытовой случай — соперничество за первенство на шоссе, знакомое каждому шоферу, — здесь развит и поднят до синтеза беспричинной или почти беспричинной человеческой злобы, переходящей в жажду уничтожения.

Не случайно герою — а вместе с ним и нам — так до конца и не удается увидеть лицо человека из грузовика. И угроза, исходящая от огромной цистерны, перерастает в анонимную угрозу, превращаясь в символ грубого насилия, которое подстерегает каждого в мире насилия, созданном людьми, в сокровенной сущности которых всегда кроется насилие.

Не случайно герою не приходит на помощь никто из окружающих. Ни клиенты в придорожном баре, ни пассажиры на шоссе, ни даже сама полиция — все или апатично, или испуганно отстраняются от него, а кое-кто

даже тайно злорадствует над несчастьями горемыки. В мире насилия человек одинок.

У «Дуэли», естественно, есть и недостатки, присущие всякой символике, доведенной до чрезмерного обобщения. Это изобличение человеческой злобы «вообще», насилия «вообще». И все-таки, поскольку действие происходит в сегодняшней Америке и поскольку идеи автора порождены современной американской действительностью, зрителю вполне понятно, кому адресовано данное обобщение.

Фильм создан по довольно распространенной в западном кино модели: маленький и обыкновенный житейский факт развивается и гиперболизируется до степени абсурда. Так в «Плате за страх» Клузо гиперболизируется страх. В «Великом обжорстве» Ферари — жадность. В «Дуэли» Спилберга — беспричинная ярость. Но по этой стандартной схеме в данном случае создано произведение, в котором умело использованы кинематографические возможности, что превращает его в живой, богатый деталями, мучительный и вместе с тем по-человечески содержательный спектакль.

Наконец, «Дуэль» содержит в себе верную идею, которая нигде не названа и прямо не проиллюстрирована, но которую внимательный зритель неминуемо обнаружит, даже следуя по пути простой логики, к которой с таким пренебрежением относится Хичкок. Потому что, глядя на мучительные перипетии поединка, наблюдая за страхом, пережитым несчастным Дэвидом, публика не может не задать себе вопроса: «А какого черта этот бедняга продолжает свой путь, а не повернет просто-напросто назад?» Действительно, это выглядит самым легким, а в некоторые моменты и единственно разумным решением. И все-таки герой не поворачивает назад. Он ищет всевозможные способы добраться до цели, иногда цепенеет от ужаса, но вопреки всему ни мгновения не помышляет о радикальном решении. Потому что это не решение, а капитуляция. И он упорствует — пусть даже это упорство может показаться глупым и смешным, — и благодаря своему упорству он доживает до счастливого эпилога, который представляет собой победу правды над злом, как в любой умной человеческой сказке.

Мы остановились так подробно на этом примере вовсе не потому, что он единственный. Просто нам кажется, что подробный его разбор может проиллюстрировать нашу мысль лучше, чем простое перечисление удачных произведений, которые, бесспорно, существуют среди беллетристики и фильмов современного Запада. Произведения такого рода показывают, под каким углом зрения и в каком направлении исследование страшного и ужасного может быть художественно оправдано. Независимо от того, где они исследуются — в бытовых ли условиях, в более ли широкой социальной среде или в объеме исторической драмы, — элементы страха могут получить глубокую интерпретацию лишь в том случае, если их рассматривать вне рамок или, вернее, вне сферы безвозвратно мертвого жанра — мрачного жанра страха.

Когда-то американцы называли Уайлд-Вест (Диким Западом) всю территорию к западу от Миссисипи, которая была колонизирована значительно позже земель, находящихся к востоку от большой реки. Именно поэтому и художественный жанр, тематика которого связана с борьбой за завоевание этой территории, получил название «вестерн».

Можно было бы предположить, что вестерн — это исторический жанр, исследующий те или другие эпизоды длительной, необъявленной и позорной войны, которую вели американские поселенцы против местных индейских племен. Но, как мы убедимся далее, тематика вестерна значительно шире, а приемы, при помощи которых тематика разрабатывается, не позволяют нам назвать его историческим жанром, разве что поставить это слово в кавычки.

Процесс формирования американского государства представляет собой целый ряд разнообразных по форме и характеру захватнических актов, ритм которых особенно ускоряется в XIX веке, когда всего за несколько десятилетий завоевывается более половины континента. Некоторые из этих земель были получены за доллары и при помощи политических махинаций: Луизиана, принадлежащая ранее Франции (1803), территория, уступленная Великобританией (1818), Флорида, купленная у Испании (1819), и Аляска — у России (1867). Другие области были захвачены в военных походах: Техас (1836), Орегон (1846), Нью-Мексико, Калифорния, Невада, Юта (1846—1848). А параллельно с захватом в

государственном масштабе продолжался грабеж земель, принадлежащих индейским племенам, которые истреблялись и вытеснялись в неплодородные горные области.

Насилие характеризует все сферы национальной жизни — от высокой политики до личного быта. Форменные сражения между туземцами и колонистами, кровавые стычки между фермерами и представителями нефтяных и железнодорожных компаний, потомственная вражда между отдельными фермами, схватки скотоводов с угонщиками скота, жестокие «карательные акции» южан против северян и северян против южан, продолжавшиеся долгое время после конца Гражданской войны, грабежи и вспышки расовой ненависти в пограничных районах, резкие столкновения за присвоение золотonosных участков и нефтяных месторождений, систематические налеты бандитов на поезда, дилижансы, банки и фермы, операции полиции против людей «вне закона», наконец, всевозможные акты самосуда — от кабацких перестрелок до узаконенного произвола линча — все это банальные инциденты будней тех бурных десятилетий. И все это стало сырьем для жанра, который нас интересует.

Часть этого материала была использована в американской литературе и до возникновения этого жанра. Можно указать, к примеру, некоторые романы Джеймса Фенимора Купера (1789—1851), точнее, те романы, которые рассказывают о приключениях знаменитого Натти Бумпо («Зверобой», «Последний из могижан», «Следопыт», «Пионеры» и «Прерия»). Мы могли бы вспомнить прозу Фрэнсиса Брет Гарта (1836—1902), в чьих «Калифорнийских рассказах» обрисованы типы и драмы из жизни авантюристов, золотоискателей, игроков и проституток. Но несмотря на наличие элементов сходства в сюжетах их прозы с вестерном, творчество таких писателей, как Купер и Брет Гарт, отличающееся гуманистической идейностью и серьезными художественными достоинствами, не может быть причислено к литературе вестерна, которая, как правило, представляет собой серии развлекательного приключенческого чтива.

Предвестников вестерна, скорее всего, следовало бы искать среди беллетристических и псевдодокументальных материалов таких изданий, как «Бойс оф Нью-

Йорк», «Нью-Йорк детектив лайбрэри» и особенно «Полис газетт», пользовавшихся исключительной популярностью в США (1877—1922). Мы не преувеличим, если скажем, что в рассказах этих бульварных изданий можно обнаружить буквально все элементы сюжетного реквизита вестерна, используемые позже, да и поныне, в области романа, комикса, фильма и телевизионной серии. Этот факт ясно показывает, что мы рассматриваем продукцию, в которой движение обычно выражается в топтании на месте, а развитие сводится к простому повторению. Эту особенность жанра не отрицают даже его защитники, довольствующиеся тем, что объявляют ее дополнительным достоинством.

Разные истории, развиваемые вестерном, представляют собой на первый взгляд фрагменты одной большой истории — истории Соединенных Штатов прошлого века. Но это только на первый взгляд. Потому что чемпионы жанра считают исследование исторических документов пустой тратой времени и аутентичным, но объемистым архивам предпочитают элементарный и простой репертуар уже сложившейся мифологии. Эта мифология начала оформляться еще в последней четверти XIX века и является коллективным делом, в котором сложно переплетаются газетные сплетни и недостоверная молва, легенды, рожденные фанатичной ненавистью или слепым преклонением, самохвальством самих «героев» и разгоряченной, хотя и банальной фантазией их биографов. Здесь полный произвол в градации ценностей. События подобраны не с точки зрения их важности, а в соответствии с требованиями эффектности и сенсационности. Герои расставлены не по их значению и роли в истории, а в соответствии с их местом в поверьях. Выводы сообразуются не с логикой развития, а с предрассудками весьма своеобразной морали. Самое беглое сопоставление легенд с фактами может нас в этом убедить.

Одна из первых знаменитостей этой мифологии — Вильям Фредерик Коди, прозванный Буффало Билл (1846—1917). Сын фермера, он в 12-летнем возрасте совершил свой первый «подвиг», убив индейца, и был объявлен местной печатью «самым молодым убийцей индейцев в прерии». Чтобы оправдать полностью это прозвище, Коди уже в юношеские годы уничтожил до-

статочное количество «краснокожих дьяволов», посвятив себя бандитизму и золотоискательству. Во время Гражданской войны он участвует в целом ряде карательных операций против южан, в 1862—1863 годах — в боях против команчей, а в 1866 году исполняет разведывательные миссии в частях пресловутого генерала Кастера. Открыв доходную профессию — охоту и ловлю бизонов для питания рабочих на строительстве железной дороги Канзас Пасифик, — Коди уничтожает менее чем за два года 4280 бизонов и получает прозвище Буффало Билл и титул чемпиона мира по убийству бизонов». Эта слава истребителя людей и животных превращает его в театрального героя. В сезон 1872/73 года была поставлена пьеса «Буффало Билл — король мужчин у границы», причем в конце каждого представления Коди самолично появлялся на сцене, чтобы принять восторженные овации публики.

Явно не отличаясь сильным интеллектом, Вильям Коди в результате этих успехов совсем теряет разум. К его основным качествам: аморальности авантюриста и стремлению к легкой наживе — прибавляется новая черта — жажда дешевой славы. И Буффало Билл начинает уже преднамеренно обогащать свою биографию потрясающими актами насилия. Так, например, в 1876 году во время одного сражения он вызывает на поединок индейского вождя Желтую Руку, побеждает его, сдирает с него скальп и, размахивая окровавленным скальпом, кричит: «Первый скальп для Кастера». Но так как «подвиги» такого рода случаются все-таки редко, автор сенсационного чтива Прентис Ингрейхем позволяет себе сочинить целый ряд других, воображаемых подвигов, которые тоже приписывает Коди, и, таким образом, публикует свыше 80 «настоящих» историй из жизни легендарного героя.

А тем временем герой окончательно перебрался из прерии на театральную сцену. Он уже не только является в финале, а исполняет роль своего собственного персонажа в таких спектаклях, как «Мальчик из прерии» (1894). Но легко приобретенная слава так же легко и теряется. Вечно пьяный и совсем одуревший от суетности, Коди очень скоро начинает досаждать публике. К 1908 году Буффало Билл уже представляет собой полностью амортизированное «величество», которому

еле-еле удастся заработать доллар-другой на цирковых аренах. Он будет таскаться по аренам вплоть до 1916 года и годом позже умрет в полной нищете и совершенно забытый своими прежними почитателями.

Однако сумевший здорово надоесть своим современникам Уильям Коди воскреснет для последующих поколений в беллетристических и особенно фильмовых вестернах. Среди многочисленных кинотворений, посвященных Буффало Биллу, достаточно назвать следующие: «Жизнь Буффало Билла» Пауля Панцера (1907), «Железный конь» Джона Форда (1924), «Закон Буффало Билла» Сэма Ньюфилда (1936), «Авантюра Буффало Билла» Севила Б. де Мила (1936), «Буффало Билл» У. А. Уэлмана (1944), «Буффало Билл скачет снова» Бернарда Рея (1947), «Анни с Дикого Запада» Джорджа Сиднея (1950), «Триумф Буффало Билла» Джери Хопера (1953), «Буффало Билл на территории томагавка» Бернарда Рея (1953). Этот список, хотя далеко и неполный, достаточно ярко свидетельствует о популярности Коди на экранах второразрядных кинотеатров. Но он свидетельствует и о другом: за последние два десятилетия фильмовый престиж Буффало Билла резко падает, если не сказать — почти полностью исчезает. Это происходит не только потому, что все реальные и мнимые подвиги героя совсем потускнели от употребления, но и потому, что за его внешне «богатой» биографией прячется плачевно бедная, примитивная духовность, не дающая возможности, несмотря на все потуги фантазии, создать хоть какое-то подобие серьезной человеческой драмы. И в данном случае вызывает удивление не то, что Коди сошел с экрана, а то, что так долго смог продержаться.

Два других исторических прообраза, прославившихся и соответственно приукрашенных мифологией вестерна, — это братья Джеймс, Джесси (1847—1882) и Фрэнк (1843—1915). Если Буффало Билл во время Гражданской войны овладел профессией убийцы в лагере северян, то братья Джеймс становятся мастерами той же профессии в лагере южан. Еще юношами они примыкают к банде Андерсона, и Джесси в 17 лет уже имеет в своем активе 9 убийств. Война закончилась, но только не для братьев Джеймс, которые основывают свою банду и продолжают эпопею кровавого произвола. Как утверж-

дает Жан-Луи Рюперу, только с 1866 по 1881 год они совершают следующие «подвиги»: ограбление 11 банков, нападение на 7 поездов и 3 дилижанса, захват кассы торговой выставки одного штата, убийство 16 душ и присвоение 200 000 долларов. Эта деятельность представителями северных штатов была объявлена чистейшим бандитизмом, а некоторыми южанами превозносилась как романтическое, хотя и отчаянное продолжение борьбы против Севера со стороны горстки безумно смелых героев. В конце концов местные власти штата Миссури были вынуждены предпринять некоторые меры против «героев». В 1882 году Джесси был убит из засады в своей тайной квартире. Несколькими месяцами позже Фрэнк сдается властям, «утомленный, по его словам, этой жизнью вне закона». «За мной гнались в течение 21 года. Все это время я жил буквально в седле. Рассчитываю на порядочность правосудия». Насколько правосудие оказалось «порядочным», свидетельствует тот факт, что Фрэнк на суде был оправдан и освобожден, несмотря на многочисленные протесты честной общественности. Вынужденный отказаться от пистолета в качестве рабочего инструмента, он меняет ряд профессий и заканчивает свой жизненный путь как портье какого-то театрала.

Биография братьев-бандитов была использована многими режиссерами Голливуда, в том числе и такими серьезными творцами, как Фриц Ланг, Сэмюел Фулер, Ален Дуэн, Никлас Рей, и другими. Можно перечислить более двух десятков подобных произведений, начиная с первой картины — «Парамаунт» на тему «Джесси Джеймс» (1927) — и кончая одним из последних фильмов Рея — «Правдивая история Джесси Джеймса» (1956). Мы ограничимся упоминанием следующих: «Джесси Джеймс» Генри Кинга (1939), «Возвращение Фрэнка Джеймса» Фрица Ланга (1940), «Джесси Джеймс в безвыходном положении» Джеймса Кейна (1941), «Воинственный муж прерии» Эдвина Л. Мерина, «Я убил Джесси Джеймса» Сэмюела Фулера (1949), «Бунтовщики из Миссури» Гордона Дугласа (1950), «Канзас в пламени» Рея Энрайта (1951), «Джесси Джеймс снова скачет» Фреда Брайнена (1950), «Фрэнк Джеймс снова скачет» Уильяма Берка (1953), «Женщина, которую чуть не линчевали» Алена Дуэна (1953).

История двух братьев-бандитов оказалась для сценаристов и режиссеров значительно привлекательнее серии банальных и жестоких «подвигов» Буффало Билла. Во-первых, эта история давала возможность развить определенную политическую направленность. На фоне существующей до сих пор неприязни южан к северянам Джесси и Фрэнк Джеймс интерпретировались как доблестные представители идилического и патриархального Юга в его борьбе против меркантильного и грубого Севера. Во-вторых, тема раскрывала широкие возможности для процветания дешевой социальной демагогии. В результате систематического переименования фактов бандиты превратились в «идейных борцов» и «мстителей», беспощадных к эксплуататорам и богачам, но великодушных и щедрых к беднякам. В-третьих, материал истории или, точнее, легенды представлял собой удобное поле для произвольного психологического анализа, ставящего целью убедить нас, что люди, которых мы считаем убийцами, в сущности, только невинные жертвы: жертвы атмосферы насилия, в которой они выросли, жертвы проявленной по отношению к ним несправедливости и жестокости, жертвы бездушного Севера, травящего их, как бешеных собак. В роли «потерпевших» эти бандиты, в груди которых бушевали обида, озлобление и жажда мести, вызывают у зрителя не дрожь омерзения, а слезы сочувствия. Бандиты? Скорее, величавые герои трогательной трагедии, смелые, самоотверженные и бескорыстные, вступившие с улыбкой скорбного примирения на страшный путь обреченных.

Зритель, конечно, даже не подозревает, что историческая правда не имеет ничего общего с мифологией голливудских вестернов. Роберт Бенайон, опираясь на соответствующие подлинные источники, пишет по этому поводу следующее: «Джесси воровал без всяких патриотических и филантропических идей. Он воровал ради самих денег, и все банки, которые он ограбил за свою 15-летнюю карьеру, за исключением двух, были расположены в южных штатах: Миссури, Кентукки, Виргиния. Все его жертвы были с Юга, и, кстати, именно южане, уставшие нести бремя банды Джеймсов, объединились, чтобы ее ликвидировать...

Братья Джеймс были вульгарными бандитами... При их нападении на банк в Нортфилде... все население объединилось против них»¹.

При сопоставлении с историческими фактами почти все фильмы, посвященные братьям Джеймс, оказываются лживыми. В общем апологетическом тоне этих фильмов исключением является только произведение Сэмюэла Фулера «Я убил Джесси Джеймса», в котором, как видно из самого заголовка, режиссер берет в качестве героя драматического конфликта фильма не оплакиваемого всеми Джесси, а его убийцу — Боба Фрэнка, имя которого было превращено легендой в синоним низости, подлости и предательства. Интересен также, не столько как реализация, сколько как намерение, фильм Никласа Рея «Правдивая история Джесси Джеймса». История этой кинокартины есть вечная история столкновения между творческими намерениями режиссера и коммерческими соображениями продюсера. Замысел Рея соответствовал, если не полностью, то в значительной степени, названию фильма. Автор хотел разрушить банальный и фальшивый миф и показать Джесси не как обожаемого народом героя, а как брошенного и презираемого всеми окружающими субъекта, действующего под влиянием своей деформированной психики. Человек, с одной стороны, снедаемый страстями, непостоянный, способный моментами на великодушие, но вместе с тем жестокий и эгоистичный, мчащийся с необъяснимым упорством к своей неизбежной гибели и увлекающий вместе с собой своих близких, — таков должен был быть Джесси Джеймс Рея. Но продюсер не пожелал разрушать уже сложившуюся легенду. Измученный непрерывными ссорами, полностью обескураженный, режиссер бросил работу над фильмом, предоставив заботу о его завершении другим.

Особенно нелепо выглядит в свете исторических фактов возвеличивание другой личности — Билли де Кида, превращенного Голливудом в симпатичный и трагический образ молодого человека — авантюриста. Генри Маккарти, или Уильям Буни, или Уильям Энтрим, или, если хотите, Билли Донован, прозванный еще Билли де Кид (Билли Малыш), родился в 1862 году в семье

¹ Benayoun R. Jesse James. — «Le Western». Paris, 1966.

колонииста. Отец умер в Канзасе, мать вторично вышла замуж в Колорадо, а Билли вырос в Нью-Мексико, где в 12-летнем возрасте совершил свое первое убийство. В соответствии с легендой, Малыш был вынужден прибегнуть к убийству, чтобы защитить честь матери от мужчины, который имел неосторожность назвать ее обидным именем. Однако легенда по сей день не может найти оправдания для следующего «подвига» героя: «Трое мирных индейцев должны были заплатить своими жизнями за то, что у них дорогая кожа, о которой Билли мечтал»¹. Так или иначе, юноша, одинаково расторопный как в убийстве, так и в карточной игре, переселяется в Таксон, где зарабатывает на жизнь азартными играми. Здесь он совершает еще два убийства, белого и негра, возможно для того, чтобы показать, что он свободен от расовых пристрастий. Спасаясь от полиции, Малыш убегает в Мехико, но злая судьба вынуждает его и здесь убить человека. Он снова пересекает границу, на этот раз в обратном направлении, а затем меняет имя и профессию. Он становится ковбоем и к 1877 году работает на ферме англичанина Тенстайла. Немного позже Тенстайл был убит, но не Малышом, а угонщиком скота. Здесь снова вмешивается легенда, чтобы объяснить нам, что Билли де Кид только из любви к покойному хозяину клянется отомстить за его смерть. В действительности Малыш создает свою банду угонщиков скота и за короткое время совершает еще 12 убийств. Борьба между двумя бандами быстро переросла в кровавую междоусобицу, которая длилась полгода и была названа «война Линкольн Кэнтри». Чтобы прекратить кровопролитие, сковывающее всю жизнь штата, губернатор штата Нью-Мексико генерал Лю Уолес, автор замечательного «Бена Хура», организует встречу с Билли де Кидом, обещая ему полную неприкосновенность.

— Я ожидал увидеть мужчину более солидного и более отчаянного, — замечает генерал, когда перед ним предстает молодой убийца с невинным лицом и детской улыбкой. — Президент послал меня, чтобы восстановить мир в Нью-Мексико. Почему бы вам не вернуться к спокойной жизни и не забыть все эти битвы?

¹ Rieupeyrou J. L. Histoire et Légende dans le Western. — «Cinéma 62», № 68, 1962.

— Потому что, если я их забуду, мои враги их не забудут, — отвечает не без известной логики Билли де Кид. — Если даже я и хотел бы изменить свою жизнь, уже поздно это делать. Я убил слишком много людей. Я не стал бы делать ставку на мое будущее. Может, я проживу еще год-два, а может, буду мертвым через пять минут.

Судьба оказалась более щедрой, чем ожидал Билли. Он жил не два, а целых три года. Чтобы справиться с ним, власти привлекают на должность шерифа его лучшего друга и члена его банды Пата Гейрата. В начале 1881 года Гейрату и его людям удается схватить Малыша. Однако Малыш, как известно, слишком шаловлив. Он осужден на смерть и заперт в темнице. Но ему удается бежать, убив двух своих стражей. Гейрат нападает на его след и пускается в погоню. Однажды ночью, когда герой укрывается в доме своего приятеля Пита Максвелла, шериф врывается к нему и, чтобы на этот раз без апелляций сократить его биографию, собственноручно пристреливает его.

В жизни Билли де Кида слишком много периодов «подполья», чтобы можно было с уверенностью перечислить все его дела, иначе говоря, убийства. Некоторые авторы насчитывают 21 убийство — ровно по годам его короткой жизни. Другие, более щедрые, а может быть, точные, удваивают их количество. В любом случае сам Билли признал, что «убил слишком много людей». Об этом никто не спорит. Спорят, скорее, по вопросу о мотивах. Одни считают, что Малыш так легко владел пистолетом из-за необузданности характера. Другие ищут в основе этой деятельности смутные фрейдистские побуждения. Третьи склонны искать причины в садизме и холодном расчете. А по новейшим исследованиям авторов, занимающихся подробностями «маленькой истории», Билли де Кид является не чем иным, как «совершенным кретином», психологическим выродком.

И вот этот «совершенный кретин» был преобразован голливудским производственным механизмом в положительного героя, призванного учить доблести и мужеству американскую молодежь. Ему посвящена целая серия фильмов, таких, как «Билли Малыш» Кинга Видора (1930), «Возвращение Билли де Кида» с участием Роя Роджера (1938), «Билли де Кид в Техасе» с Бобом

Стийлом (1940), «Разыскивается Билли де Кид» Скотта Шермана (1941), «Билли де Кид» Дэвида Миллера (1941), «Билли де Кид, непримиримый» Ирвинга Ашера (1941), «Человек вне закона» Говарда Хьюза (1943), «Дитя Техаса» Курта Ньюмана (1947), «Я убил Билли де Кида» Уильяма Берка (1950), «Человек, стреляющий левой рукой» Артура Пенна (1956) и другие.

Первый из этих фильмов, «Билли Малыш» Кинга Видора, превращается в образец идейно-художественного толкования почти для всех следующих. Билли де Кид у Видора — это обойденное судьбой существо, которое фатальные обстоятельства сами толкают к насилию и которое, хотя с педантичной точки зрения и небезукоризненно в своих поступках, неизбежно должно вызывать наше восхищение своим героизмом и наши симпатии — своей мученической жизнью. Исключением из этой фальшивой интерпретации является фильм Артура Пенна «Человек, стреляющий левой рукой». Но Пенн также стремится, хотя и другими средствами, не только объяснить, но и частично оправдать убийцу. Спекулируя очень модной после войны проблемой детской преступности и развивая некоторые элементарно понятые фрейдистские положения, режиссер использует для объяснения поступков героя эдипов комплекс, порывы к самоуничтожению, сексуальность и даже гомосексуализм. Так Билли открывается зрителям не как злодей, а как психически обремененный человек, жертва глубоких и сложных внутренних противоречий.

В отличие от упомянутых здесь авантюристов и людей «вне закона» Джеймс Батлер Хикок, названный еще Дикий Билл Хикок (1837—1876), — прототип «смелого шерифа», один из любимых героев вестерна. Вряд ли нужно предупреждать, что события, происходящие в действительности с Диким Биллом, очень далеки от версии легенды. Занимающий пост помощника шерифа, а затем и шерифа в некоторых беспокойных, полных ковбоев и бандитов селениях Канзаса, Хикок быстро завоевывает репутацию безумно смелого человека, который сначала стреляет, а уже потом рассуждает, следовало ли стрелять. При этом он ловко сочетает служебные обязанности со страстью к азартной игре и неоднократно обвиняется в том, что прикрывает некоторые игорные заведения ради определенных материальных интересов.

Насколько бесспорно его мастерство игры в карты, настолько сомнительно его реноме героя. По многочисленным свидетельствам, Дикий Билл предпочитал стрелять по своим противникам внезапно и чаще всего в спину. «Предполагают, что я уничтожил более сотни белокожих, — признался скромно Хикок в конце жизни и добавил:— Что касается застреленных чернокожих, то я не в состоянии даже приблизительно вспомнить их число». Как и следовало ожидать, Дикий Билл стал жертвой внезапной и преждевременной смерти, такой же, какую он сам не раз уготовливал окружающим: Хикок был застрелен у игорного стола неким Джеком Макколом, который его изобличил в мошенничестве и, вовремя раскрыв преступление, не опоздал и с наказанием.

Дикий Билл в свою очередь вырисовывается то как главный герой, то как эпизодический персонаж в более чем двух дюжинах фильмов. Он имел честь привлечь к себе внимание таких режиссеров, как Джон Форд («Железный конь», 1924) и Сесил Б. де Мил («Человек из прерии», 1936). Произведение де Мила является характерным и для всей последующей продукции, посвященной Хикоку. Самоотверженный хранитель закона и беспощадный истребитель «коварных» и «жестоких» индейцев — таким в голливудских фильмах представлен этот человек, который, в сущности, был не чем иным, как подлым, развращенным, подкупленным наемным убийцей.

Мэри Джейн Кентри, названная Колмити Джейн (1852—1903), заслуживает упоминания только потому, что представляет собой один из редких прототипов женщины-героини в вестерне. Если освободить ее жизнеописание от пышных украшений и романтического вымысла, то оно может быть сведено к следующим данным: дочь проститутки, сумевшей подняться до содержательницы публичного дома, Джейн, осиротев в 13 лет, вступает на путь сомнительных авантюр. Одета в мужскую одежду, она вместе с мужчинами практикует ковбойскую профессию, а также бандитизм, участвуя в нападении на поезда и дилижансы. Совершенно спившаяся с течением лет и неспособная даже на разбойничество, Колмити Джейн с готовностью принимает предложения цирков и театральных организаторов: ее

показывают как странный экспонат в спектаклях, предназначенных для «простолюдья». По мнению Ди Брауна, в поздний период своей жизни «она выглядела как пожилая дама, лишенная какого бы то ни было романтизма. Что касается секса, у нее не было никаких предрассудков, она много пила и совсем откровенно лгала, с наибольшим удовольствием, когда рассказывала о своих прошлых приключениях»¹.

Эта духовно примитивная и физически непривлекательная женщина с грубыми манерами, сочетающая в своем характере черты проститутки и бандита, представлена нам в фильмах-вестернах как ослепительная и остроумная красавица, смело идущая плечом к плечу со своим любимым по трудному и рискованному пути авантюры и подвига. Что касается так называемого «любимого», им выступает не кто другой, как уже упомянутый Билл Хикок. Впрочем, это просто сентиментальное дополнение, сочиненное самой Колмити Джейн даже без согласия Билла, который, как говорят его приятели, никогда не обращал внимания на эту не отличавшуюся женственностью даму.

Джейн Артур, Френсис Фермер, Кети Даунс, Джейн Рассел, Ивон де Карло, Дорис Дей — вот некоторые из голливудских красавиц, оживившие образ легендарной Колмити Джейн в таких фильмах, как «Авантюра Буффало Билла» (1936), «Пустыня в Дакоте» (1936), «Колмити Джейн и Техасец» (1947), «Бледное лицо» (1947), «Девушка из прерии» (1949), «Колмити Джейн» (1953) и другие.

Едва ли необходимо перечислять всех исторических прототипов героев вестерна. Позволим себе остановиться еще только на двух подобных знаменитостях, чтобы увидеть, каким способом факты находят художественное отражение на этот раз не в кино, а в беллетристическом вестерне.

В силу высокопатриотической традиции каждой осенью в Тумстоуне (Аризона) в продолжение трех дней воспроизводится романтический период «золотой лихорадки», которая бушевала здесь в течение последней четверти прошлого века. Городок на короткий период приобретает вид поселения из голливудского ве-

¹ «Western» — специальный номер журнала «Cinéma 62», р. 65.

стерна, а местные жители и гости прогуливаются, переодетые как вестерновские герои. Гвоздь праздника — воспроизведение памятной перестрелки в «О. К. Кэрол».

Каков, в сущности, смысл этого славного события? 26 октября 1881 года местный шериф Уайт Йорп решает обезвредить банду Айка Клентона, которая начала раздражать своими действиями финансовую элиту городка. В сопровождении своего брата и доктора Джона Холидея шериф проник на постоянный двор О. К. Кэрол», где в тот момент находилась банда. Сражение было коротким, но кровавым. Вирджил Йорп и доктор Холидей были ранены, а у противной стороны — трое убиты, среди которых и младший брат Айка Клентона.

Перестрелка в Тумстоуне есть не что иное, как маленький кровавый эпизод среди сотен подобных эпизодов в кровавой хронике Дикого Запада. Но в мифологии вестерна, как мы видели, и самые незначительные схватки раздуваются до объема исторических событий, а убийцы-шерифы или бандиты увенчиваются ореолом эпических героев. Стюарт Н. Лейк, биограф Уайта Йорпа, пишет: «Уайт Йорп был самый несчастный из полицейских, которых знал Запад... Страшный человек среди страшных людей в страшной среде». А вот как высказывается о нем историк Тумстоуна Уолтер Н. Боре: «Лев Тумстоуна, вооруженный пистолетом, с непрерывно следящими глазами, известный своей силой и отчаянной смелостью. Лицо его дышало холодным бесстрашием камня».

Необходимо пояснить, что «Лев Тумстоуна» и сам достаточно сделал для создания легенды. Быстро сменив шерифскую звезду на значительно более доходную профессию корчмаря, Уайт Йорп (1848—1929) позже становится собственником шахты и нефтяных скважин. В период обеспеченной старости он диктует будущему биографу Стюарту Лейку свои воспоминания. Так появился на белый свет объемистый том славословия, подхваченный и дополнительно разукрашенный впоследствии другими авторами. Но поскольку в области истории наряду с мифоманами работают и более добросовестные люди, легенда о бесстрашном и бескорыстном шерифе вскоре была поставлена под сомнение.

Исследование Франка Уотерса и статья Питера Лайена, опубликованная в 1960 году, представляют нам

Йорпа и его сподвижников совсем в другом свете. Оказывается, что это были наемники и профессиональные игроки, «которые проводили столько ночей в публичных домах города, что были прозваны драчунами-сутенерами». Оказывается также, что памятная перестрелка в «О. К. Кэрл» совсем не вызвана любовью к законности и порядку. Несколькими днями раньше в окрестностях города было совершено нападение на diligens, везущий золото. Злые языки начали говорить, что нападение было организовано Йорпом и доктором Холидеем. В тот момент это могли быть только разговоры, но, если бы Айк Клентон, который был посвящен во многие дела, проговорился, разговоры могли очень легко перерасти в обвинения. Таким образом, расправа в «О. К. Кэрл» была вызвана прозаичным стремлением навсегда заткнуть рот одному опасному свидетелю. Не случайно после перестрелки Йорп и его друзья были привлечены к ответственности за предумышленное убийство. И хотя в конце концов их оправдали, они были вынуждены покинуть Тумстоун, где Йорп по рассеянности оставил свою любимую Мати Блейлак. Мати должна была зарабатывать себе на пропитание проституцией, а потом отравилась. Несколькими десятилетиями позже легенда возродила ее в роли чистой и преданной подруги железного шерифа.

Язык фактов звучит не менее сурово и для самого ближайшего друга Йорпа — доктора Холидея. Замученный двумя тяжелыми болезнями: туберкулезом и алкоголизмом, — он быстро забросил свою профессию зубного врача и погряз в пьянстве и игре. После двух убийств, которые он совершил в кабацких драках, он вынужден был покинуть Даллас и остановиться в Денвере, откуда снова был изгнан за убийство. На следующей остановке — Додж-Сити — ему было суждено найти и любовь и дружбу. Здесь он выбрал себе в любовницы проститутку Кэт Фишер, а при очередной пьяной драке спас жизнь Йорпу и позднее вместе с ним оказался в Тумстоуне.

Биография доктора Холидея настолько характерна, что даже мифотворцы не в состоянии представить нам его как защитника порядка и законности. Он обрисован как свободный дух, индивидуалист и нигилист, который плюет на закон и считается только с собственным чув-

ством справедливости, из чего следует, что либо это чувство справедливости очень странное, либо американский закон несовместим со справедливостью. «Можно было подумать, что этот бледный и спокойный мужчина с серыми глазами — поэт или интеллеktуал, коротающий свои ночи над увесистыми томами. Но кроме нескольких элегий, написанных с рафинированной элeгантностью при помощи пистолетных выстрелов, доктор никогда не занимался поэзией или литературой. Это был нежный и циничный философ, чьи замечания были насыщены сухим и едким юмором. Для него жизнь была только горькой игрой», — пишет Уолтер Берос, очевидно желая охарактеризовать доктора-убийцу как можно деликатнее¹.

Роман Роберта У. Крепса «Семь секунд в аду» посвящен именно этим двум «великим» личностям — шерифу Йорпу и доктору Холидею. Не лучше и не хуже обычной серийной продукции, эта книга является типичным примером «проблематики» вестерна и его отношения к историческим фактам.

Повествование начинается с уже знакомой нам перестрелки в «О. К. Кэрол». За ней следует процесс против братьев Йорп и доктора Холидея. Нападающие пользуются поддержкой местных бизнесменов, но на стороне банды Айка Клентона областной шериф и его помощник. Поскольку суд оправдывает братьев, Клентон решает расправиться с ним по-иному. Однажды вечером бандиты стреляют из засады в Вирджила Йорпа, идущего по темной улице. Трижды раненный Вирджил выживает, но остается инвалидом на всю жизнь. Другим вечером незнакомое лицо стреляет через витрину бара и убивает Моргана Йорпа. Немного позже приходит очередь и Уайта Йорпа. Но Уайт — главный герой книги, а главные герои вестернов, как известно, не умирают. Он оказывается достаточно быстрым, чтобы опередить спрятавшегося за вагонами бандита, и пристреливает его.

Далее роли меняются. Теперь Йорп начинает мстить за своих братьев и истребляет людей Клентона. В этой

¹ Используемые здесь цитаты и данные взяты из очерка: Rieureyrou J. L. «Wild West show», опубликованного в «Western», специальном номере журнала «Cinéma 62».

трудной и благородной работе он получает неоценимую помощь доктора Холидея, который окружил себя наемными убийцами. Вообще двое друзей успевают рассчитаться со всеми своими противниками по порядку, кроме самого важного — Айка Клентона. Слишком трусливый и неимоверно хитрый шеф банды всегда держится подальше от поля сражения. А когда игра в прятки становится слишком рискованной, он пересекает границу и исчезает в Мексике.

«Ищи-свищи», — сказал бы, наверное, любой обыкновенный человек. Но Уайт Йорп человек не обыкновенный. Сопровождаемый своим верным зубным врачом, который обращается с пистолетом значительно проворнее, нежели со щипцами, железный шериф быстро проникает, где находится логово бандита. Это, как и следовало ожидать, какое-то заброшенное селение. Потому что, кстати говоря, заброшенное селение — это излюбленный мрачный фон особо драматических эпизодов в вестерне. Над мертвыми улочками витает атмосфера беды, прогнавшей людей далеко от этих проклятых мест. За заколоченными окнами и дверьми как будто затаилась смерть. И в зловещей тишине этой пустоши выстрелы финального поединка звучат особенно эффектно.

Итак, шериф и доктор находят своего врага в заброшенном мексиканском селении. Клентон, конечно, не один, но это особого значения не имеет, так как двое героев быстро расправляются со всей бандой. Здесь мы позволим себе мимоходом заметить, что правдоподобие менее всего беспокоит авторов вестерна. Когда два человека среди бела дня открыто проникают в селение, где их поджидают вооруженные до зубов люди, следовало бы предположить, что пришельцы будут тут же продырявлены как решето. Когда герой движется по залитой солнцем улице, а его противник следит за ним из окна ближайшего дома, можно предвидеть, что второй легко ликвидирует первого. И когда человек входит в помещение, из каждого угла которого его подстерегают люди с направленными на дверь пистолетами, следовало бы ожидать, что пришедший, прежде чем успеет сказать «здравствуйте», получит дюжину пуль. Но несмотря на все подобные неблагоприятные обстоятельства, Йорп и Холидей остаются невредимыми.

Между тем вся банда перебита. Пришел черед шефа. Но когда друзья входят в дом, где спрятался изверг, доктор падает, нет, не от удара противника, а от очередного туберкулезного приступа. Шериф поднимается по лестнице на верхний этаж, и именно в этот момент за его спиной возникает Клентон с ружьем в руке. Однако Холидей, теряя сознание, успевает вытащить из кармана бутылку виски, которую всегда носит с собой, и забрасывает ее как можно дальше. Звон разбитого стекла заставляет Йорпа обернуться как раз вовремя, чтобы избежать пули бандита и возвестить pistolетными выстрелами давно желанный финал.

Заключительная глава романа рассказывает нам о последней встрече двух друзей. Шериф приходит в санаторий навестить доктора, который смиренно ожидает здесь своей смерти. А пока... он развлекается виски и игрой в карты с санитаром. Йорп и Холидей прощаются и расходятся, чтобы дать возможность автору преподнести нам эффектный пассаж эпилога.

«Этой осенью исполняется восемьдесят лет с тех пор, как Джон Генри Холидей, зубной врач, покинул игровой стол и забросил свой револьвер. С многих точек зрения это был незаурядный человек. Но со всех точек зрения это был верный друг, а это, может быть, самая лучшая похвала. Когда он умер, Бет Местерсон¹ написал о нем несколько слов, которые можно сказать лишь о немногих людях, оставивших свои имена в истории. Эти слова выражают абсолютную истину и имеют волнующий смысл: «Он не боялся никого на свете».

Мы привели эту цитату, потому что в ней ясно выражены взгляды автора, которые он обстоятельно развивает во всем своем повествовании: смелость и верность другу — высшие добродетели мужчины. Смелость — во имя чего? Дружба — на какой основе? На эти вопросы книга Крепса не дает определенного ответа.

Вообще при постановке тех или иных нравственных проблем романист категоричен в своих отрицаниях настолько, насколько расплывчат в своей позитивной программе. Его неопределенность нашла отражение в тезисе о буржуазном законе, занимающем центральное место в развитии истории.

¹ Местерсон — соратник Йорпа и Холидея в их борьбе против банды Клентона.

Неразлучные спутники в жизни, Йорп и Холидей в то же время непримиримые противники в своих принципах. И если взгляды шерифа можно привести к смыслу древней максимы «закон есть закон», то для доктора лицемерный и порочный буржуазный закон ничего не значит. Еще в начале книги Холидей мимоходом заявляет, что между действиями бандитов и действиями власти не существует особой разницы.

«— Я не утверждаю, что уж так ужасно действовать в манере Клентона. В сущности, я никогда не мог понять, что хуже — отнять у индейцев всю землю, как сделали мы, или присвоить себе кусочек земли, как делает сейчас Клентон.

— Разница, — резко возразил Уайт, — в том обстоятельстве, что действия Клентона противоречат закону.

— Но закон не был особенно справедлив к нашим краснокожим братьям, не правда ли?

— Возможно. Но в данный момент это меня не занимает.

— Очень удобно... И сегодня закон позволяет вам сочетать зарплату шерифа с доходами, которые вы извлекаете из «Ориентальского бара».

— Когда изменят закон, изменюсь и я.

— Да, я знаю, Уайт. Но я не нуждаюсь в том, чтобы какой-то пузатый и глупый политик указывал мне, что хорошо и что плохо».

Доктор проявляет подобное презрение к официальным нормам и во время процесса, спровоцированного бандой Клентона. Когда прокурор обвиняет его, что он стрелял в людей, которых даже не знает, единственно из-за солидарности с Йорпом, герой отвечает:

«— Ради бога, не прикидывайтесь таким потрясенным. Между шестьдесят первым и шестьдесят пятым¹ многие люди перебили других людей, которых совсем не знали. И никого в то время это особенно не волновало.

— Тогда была война.

— Мне никогда не удавалось уловить разницы.

— Неужели у вас нет никаких моральных принципов, доктор Холидей?

¹ Речь идет о Гражданской войне между Севером и Югом (1861—1865).

— Никаких, которые были бы присущи вам, господин прокурор».

Дальнейшее развитие действия призвано доказать, что в этом споре о цене закона правда на стороне доктора, а не шерифа. Клентон может совершать свои злодеяния и оставаться безнаказанным именно потому, что использует как прикрытие одни или другие параграфы закона. И Йорп постепенно приходит к логическому выводу, что должен пренебречь буквой закона, если хочет наказать преступника. Именно по этому поводу Холидей замечает:

«— В сущности, вы бы хотели скинуть с себя эти годы, которые вы провели как пленник установленных правил.

— Не хочу больше думать об этих правилах. Я не лицемер, доктор, — подхватил Уайт. — Я знаю хорошо, что делаю... Вирджил действовал по правилам — теперь он инвалид. Морган действовал тем же способом — и он мертв. Я не могу оставить Клентона продолжать разгуливать на свободе. Каждый раз, когда я был готов поднять на него руку, между нами что-то вставало — это был закон, доктор!»

И если Йорпу и Холидею все-таки удастся победить противника, то именно потому, что они смело пренебрегли нормами закона.

Конечно, эти буржуазные нормы вряд ли могут вызывать уважение мыслящего читателя, и Крепс не без основания рассчитывает на симпатию, ополчаясь против них. Издевательства доктора над принципами официальной морали тоже звучат убедительно. Только дело в том, что ни герой, ни скрытый за ним автор не пытаются противопоставить узаконенному лицемерию какую-нибудь свою нравственность.

Можно было бы возразить, что здесь, как и в большинстве вестернов, нравственность сводится к вере в победу «добра» над непрерывными приступами «зла». Но так как в расплывчатых миражах Дикого Запада очертания «добра» и «зла» чрезвычайно неясны, человек начинает подозревать, что «добро» всегда там, где «мы» и «наши», а «зло» всегда на стороне «других», «противников», «врагов». Позиция действительно удобная, неоднократно иллюстрированная в многочисленных литературных и кинопроизведениях, посвященных борь-

бе с индейцами. Индейцы «плёхие» просто потому, что они индейцы. А «мы», белые, хорошие, потому что это «мы». В итоге все попытки индейцев, туземцев остановить колонистов выглядят как акты насилия, жестокости и кровожадности, а все акты насилия со стороны колонистов превращаются в подвиг, героизм и справедливое возмездие.

Роман «Семь секунд в аду» выдержан в стиле, который свидетельствует о том, что автор читал прозу Дэшиелла Хэммета, но извлек из нее только поверхностные уроки. Строгая функциональность повествования обыкновенно переходит в сухость и схематизм. Обстановка и действующие лица обрисованы очень бегло. Рассказ напоминает скорее наспех набросанный сценарий, нежели законченное произведение беллетристики.

Это все не случайно. Каждый автор романа-вестерна с надеждой обращает свой взор и к издательским фирмам и к Голливуду. А что касается конкретно Роберта Крепса, надо сказать, что его исполненные надежд ожидания не остались напрасными. На базе романа «Семь секунд в аду» режиссер Джон Старджес создал свой известный фильм «Сведение счетов в «О. К. Кэрол». Динамичным развитием интриги, экспрессивной выразительностью цветных кадров, убедительными образами героев — шерифа Йорпа (Берт Ланкастер) и доктора Холидея (Керк Дуглас) — этот фильм подымается значительно выше своего литературного прообраза.

Но творение Старджеса — лишь одно из многих кинопроизведений, использующих указанные события и героев из истории Тумстоуна. «Адово преследование» («Моя дорогая Клементина») Джона Форда, «Пограничный шериф» Алена Дуэна, «Я вышла замуж за бандита» Курта Аюмана, «Винчестер-73» Энтони Мэна, «Рискованная игра» Тернера, «Изгнанник» Джона Хьюстона, а также и телевизионная серия «Жизнь и легенда об Уайте Йорпе» Хью О'Брайана в той или другой степени и с большим или меньшим успехом эксплуатируют все тот же материал. И шериф и доктор, эти два верных друга, единственно неоспоримые достоинства которых — быстрый рефлекс и меткая стрельба, продолжают победоносное шествие на экранах перед миллионами зрителей как символ мужества, героизма и высшей нравственности.

Из сказанного до сих пор уже очерчиваются некоторые обычные темы и герои вестерна. В сущности, и тех и других не слишком много. Тысячи романов и фильмов этого жанра, произведенные доныне, все как один сконструированы на основе нескольких элементарных схем, которые навряд ли в будущем могут быть умножены. Фрэнк Грубер, один из самых известных и плодовитых романистов и сценаристов вестерна, утверждает, что этих схем не может быть больше семи: «Когда в 1934 году я начал писать вестерны, то открыл один изумительный факт: на все про все существует 7 способов, схем, по которым выдумываются вестерны. В течение долгих месяцев я пытался открыть какой-то восьмой способ, но безуспешно. Даже сейчас, имея 24-летний опыт, я продолжаю использовать все те же 7 схем».

Какие же это семь способов создания вестерна? Грубер на этот вопрос отвечает конкретно, и мы себе позволим процитировать в немного сокращенном виде его формулировки:

1. Сюжеты, связанные с железнодорожной линией Юнион Пацифик. «В эту категорию входят все истории, относящиеся к постройке железнодорожной линии, телеграфной сети или созданию регулярной связи посредством дилижанса». Как пример удачного использования этого сюжета Грубер указывает фильм «Юнион Пацифик» Сесилия Б. де Милля.

2. Сюжеты, связанные с фермерским бытом. «Истории, развивающиеся на скотоводческих фермах; истории воров, междоусобиц фермеров, типичные сюжеты для областей скотоводства с типичными героями — ковбоями и «плохими людьми».

3. Сюжеты, относящиеся к властителям прерий. «Не смешивайте с предыдущим... Здесь все развивается в больших масштабах... Люди занимают более значительное общественное положение... Конфликт возникает между титанами Запада, один человек против другого человека, один человек против истории. Создание нового города, фамильной династии может быть в центре проблемы. Типична в этом отношении «Дуэль под солнцем» и «Сломанное копье».

4. Истории отмщения. «Потерпевший посвящает месяцы и годы преследованию злодея».

5. Последняя битва Кастера. «Это просто история американской кавалерии и индейца, даже если они и не имели непосредственной связи с Кастером». «Кавалерийская и индейская история» имеет первостепенное значение... Недавно в ней произошли перемены. Когда-то индейцы были «плохие». Сейчас «плохой» белый человек. Индейца преследуют, обманывают, мучают белые, которых он убивает только из мести.

6. Сюжеты, относящиеся к людям «вне закона». «Это вечная пища фанатиков вестерна. Ни один фильм о Джесси Джеймсе или Билли де Киде не провалился в финансовом отношении. Можете снимать «Джесси Джеймса» каждые 3—4 года, и он всегда будет все так же популярен. Если выберете главным героем человека вне закона, относитесь к нему с симпатией. Он был вынужден стать бандитом из-за общества, из-за Гражданской войны».

7. Сюжеты, относящиеся к шерифам. «Представляют действия верного закону человека».

И романист в заключение поясняет: «В ловких руках этих 7 типов сюжета почти достаточно. Важен не сюжет. Важно то, что автор из него делает, характеры, которые создает, конфликты, эмоции. Недавно были сделаны известные опыты по введению мотивов Фрейда и социологии в вестерн, но я не считаю эти опыты корректными. Истинные фанатики вестерна согласны со мной»¹.

Составленная эмпириком и практиком, приведенная выше классификация плохо обоснована с теоретической точки зрения. Не сообразуясь с каким-то основным критерием, Грубер определяет сюжеты то с исторической точки зрения («Юнион Пасифик», «Кастер»), то в соответствии с бытовым аспектом («Фермерский быт»), то согласно личной проблематике («История отмщения»). При подобном произвольном подходе нет необходимости раздумывать 24 года, можно без особой трудности прибавить к указанным 7 темам еще ряд других. Это, например, в историческом плане: война Севера и Юга, действия против мексиканских территорий, пограничные инциденты и прочее. В бытовом плане: приключения золотоискателей, жизнь охотников, деятельность игорных домов, превращенных в то время в серьезный биз-

¹ Rencontre avec Franc Gruber. — «Cinéma 61», № 53, p. 28—34.

нec, и другие. В индивидуальном плане: темы дружбы, любви, долга, предательства. Все эти темы, разумеется, не выдуманы нами, они неоднократно использованы в обширной вестерновской продукции, и это лучше всего свидетельствует, что Грубер не очень удачно сформулировал сюжетный репертуар жанра.

Воистину верно, что если подходить к произведениям с точно установленным критерием — историческим, бытовым или этическим, то кажущееся сюжетное разнообразие внезапно растает, раскрыв перед нами очень ограниченное число схем, которые могут быть умножены самым простым способом — путем всевозможных переkreщиваний и сочетаний. Само по себе это еще не самый большой недостаток. Нередко, как свидетельствует сама продукция вестерна, на основе одной и той же темы могут развиваться самые различные идейно-художественные проблемы. Беда в том, что в жанре, который нас интересует, многообразие решений встречается довольно редко, в то время как механические повторения, трафаретность и даже плагиат — обычные явления.

Очень бедна в вестерне и галерея обычных персонажей. В своем исследовании, посвященном творчеству режиссера Говарда Хоукса, Робин Вуд пишет:

«Если набросать список условностей вестерна, он почти наверняка будет содержать следующие элементы:

1. Герой — здоровый, молчаливый, непобедимый.
2. Приятель героя — полон недостатков, слабый, способный ему изменить или предать (из страха, корысти и так далее).
3. Женщина легкого поведения, работает или поет в корчме, азартно играет и, вероятно, умрет, спасая жизнь героя.
4. Милая молодая девушка, учительница или дочь фермера в провинциальном стиле, с чувством гражданского долга, выйдет замуж за героя, когда он преуспеет.
5. Комичный помощник героя, очень много говорит, пьет.
6. Ковбой — певец, играет на гитаре.
7. Мексиканец — комичен, труслив, болтлив, много жестикулирует»¹.

¹ «La Revue du cinéma», avril, 1969.

И в этом случае можно возразить, что список не совсем полон. Отсутствуют отрицательные герои: индеец, подкупленный шериф, наемный убийца, бандит, нечестный аферист. Что касается положительных, черты которых Вуд отразил в собирательном понятии «героя», их тоже немного: хороший индеец, хороший шериф, хороший бандит, хороший аферист плюс еще несколько разновидностей: пришедший «ниоткуда» иностранец, смелый представитель кавалерии, неопытный юноша, только что вставший на путь авантюры, а также и пропащий на первый взгляд игрок или пьяница, который, однако, в решительный момент окажется способным на подвиг и самопожертвование. И это как будто все.

Вообще вестерн, даже самый новый, представляется нам как уже знакомая история, давно знакомая, но каждый раз рассказанная немного по-другому. Эта черта очень обескураживает часть зрителей, но высоко ценится любителями жанра. «Незабываемое и неотразимое очарование вестерна, — пишет Раймон Белур, — обязано невиданному богатству материала, бесконечному разнообразию в замкнутом свете повторения (курсив Райнова.— *Прим. ред.*), вызывающему приятное чувство ожидания, продолжения и непрестанных неожиданностей». Это дает основание автору объявить вестерн «самым старым и все еще самым молодым жанром вопреки многочисленным, но всегда опровергаемым признакам близкой агонии»¹.

Ничего удивительного, что для любителей такого рода произведений повторение представляется лишним положительным качеством. Оно создает каждый раз ощущение, что они попадают в знакомую и близкую атмосферу, что оказываются снова в ограниченном по измерению, но желанном и любимом свете.

Каковы же области вестерновского света?

Прежде всего, это поселение, маленький городок на краю цивилизации или, если хотите, в начале диких, неосвоенных территорий, часто еще строящийся, но уже имеющий основные атрибуты «культурного» быта: вокзал или хотя бы площадь, где останавливаются дилижансы, отель и корчму, магазин, парикмахерскую, банк, бюро шерифа, деревянные дома вдоль единствен-

¹ Bellour R. Le Grand jeu. — «Le Western». Paris, 1966.

ной улицы, ведущей, естественно, к церкви или кладбищу. Это также ранчо с фермерским домом, полями, лугами и тенистыми деревьями. Это поселение индейцев с островерхими шатрами, фольклорной экзотикой и столбом для мучений. Это, наконец, дикий пейзаж, фиолетовые и землисто-красные скалы, голые холмы, песчаная пустошь или зеленая прерия, вообще грандиозный фон, на котором разыгрываются бешеные гонки всадников, столкновения между бандитами, сражения с индейскими племенами, нудные передвижения караванов или внезапные нападения на поезда и дилижансы.

Мы, однако, незаметно переходим от окружающей обстановки к самой драме, так что для большей полноты следует добавить к перечисленным выше действиям поединки на кулаках или пистолетах, поджоги ферм и селений, похищение заложниц и заложников, угон скога, линчевание, убийства и грандиозные финальные общие перестрелки и побои в корчме или на площади, когда во все стороны летят разбитые предметы и кругом окровавленные тела. Изобилие подобных сцен и предельная динамика их развития — вот положительные качества или недостатки этого жанра, которых никто не отрицает. Так что для нас более важно определить, каков смысл подобных эпизодов, в случае если они действительно имеют какой-то серьезный смысл, а не являются профессиональными трюками для поддержания напряжения.

Своеобразная событийность, о которой шла речь выше, — это не просто внешняя сюжетность. Независимо от идейной направленности вестерн представляет собой всегда и во всех случаях демонстрацию насилия, а чаще всего апологию насилия. Притом насилие здесь представляется в самой грубой и примитивной форме — форме физического насилия, имеющего цель справиться с противником самым радикальным способом — его уничтожить. Даже авторы, не проявляющие особой слабости к подобным темам или склонные придать им более сложное толкование, однажды попав в сферу действия вестерна и его условностей, принуждены пользоваться всем этим элементарным репертуаром: кулачными боями, перестрелками, линчеванием и поджогами. Красноречивым примером в этом отношении является дело Никласа Рея. Это эпизодическая фигура среди

представителей жанра, но ей, однако, обязаны появлением три произведения, объявленные классикой вестерна: «Джони Гитара» (1953), «В тени виселиц» (1954) и «Истинная история Джесси Джеймса» (1956).

«Джони Гитара», самое значительное из этих произведений, является этапным в данном жанре, потому что представляет собой попытку направить внимание от внешней событийности к внутренней драме героя. Вестерн, однако, — это область со своими тенденциями, своей логикой и своими строго установленными законами, с которыми даже пришелец должен считаться. И хотя по существу фильм Рея — это рассказ об одной утраченной и вновь обретенной любви, об одиночестве и о попытке его избежать и, наконец, о стремлении избежать гравитации насилия, режиссер вынужден развивать драму по всем правилам вестерна, со всеми неизбежными эпизодами льющейся крови и разрушения. Джони — приятель Виены, собственницы заведения, покидает любимую, чтобы обрести свободу. Сторонник насилия и убийства, он решает заменить пистолет гитарой и освободиться от бремени насилия, а одновременно и от бремени любви. Отправившись бродить по свету, он вместе с анонимностью и свободой обретает и одиночество. Спустя много лет он по просьбе Виены возвращается к ней. Снова возрождаются прежние чувства, оба понимают, что никогда они не забывали друг друга и не могли бы быть счастливы друг без друга. Любовь, однако, привилегия не только главных героев. Вторая героиня (Эмма) страдает по второму герою (Денсинг Кид), который в свою очередь любит Виену. Отсюда и дикая ненависть Эммы к Виене, перерастающая в стремление к уничтожению. Отсюда и «невозможность» для Джони и его любимой достичь счастья, прежде чем они не будут увлечены вертепом насилия, которого они не хотят, но в которое их ввергают обстоятельства. Взрывы, пожары, виселицы, перестрелки — все это пройдет перед глазами зрителя, прежде чем «плохие» получат заслуженное возмездие и «хорошие» достигнут счастливого финала.

Дело не только в том, что насилие присутствует даже в таком «сентиментальном» вестерне, как «Джони Гитара», а в том, что сцены насилия и здесь являются центральными и самыми эффектными, сердцевиной и

кульминацией спектакля. Критика, вместо того чтобы оценить эти сцены как уступку тираничным требованиям жанра, оценивает их как фатальную необходимость и как самое яркое свидетельство драматургического таланта Рея. В монографии, посвященной режиссеру, критик Франсуа Трюшо неоднократно подчеркивает, что «в романах, где бушуют страсти, только насилие может разрешить трагический конфликт... Только насилие способно привести к катарсису или к финальному очищению»¹. Опираясь профессиональным, но в сущности произвольным и элементарным до смешного анализом, Трюшо нам представляет и самые мелкие формальные компоненты как своеобразную символику насилия. Он делает потрясающее открытие, что «игра цвета подчеркивает напряжение этого шекспировского фильма», поясняя далее: «Существенны два цвета. Красный, характерный цвет пожара и потому разлитый здесь всюду: красный цвет горы, почвы, рубашки Виены и крови, сочетающийся с красным цветом скал. Цвет чувственности, внутреннего насилия, а также цвет любви... И цвет черный, постоянно сочетающийся с белым, охватывающий мало-помалу фильм, в костюмах мужчин белом и черном, цвет смерти и мести, который символизирует суровый трагизм финала»². Действительно, в фильме «Джони Гитара» применялась «трехкамерная» техника съемки, отличающаяся подчеркнутой суровостью цветов, как справедливо отмечал Рюи Ногейра, «дающая самые страшные цвета в американском кино». А более простая истина в том, что черные одежды и красноватые скалы характерны для девяти десятых вестернов, и не нужно быть Николасом Реем, чтобы сделать изображение крови и пожара красным. Но не это главное. Важнее, что за претенциозными любительскими формулировками и анализом ощутимо последовательное стремление критики объявить насилие синонимом драматизма и доказать, что без перестрелки и потоков крови нельзя прийти к катарсису.

Невольно приходит на ум, что всякий не лишенный воображения автор, отказавшись полностью или частич-

¹ Truchaud F. Nicholas Ray. Paris, 1965, p. 69—71.

² Ibid., p. 71—72.

но от изображения актов насилия, мог бы развить драму Джони и Виены иными способами, не только сохранив при этом ее основной смысл, но и подчеркнув его еще больше. Но тогда — возразили бы мне критики, подобные Трюшо, — это уже не было бы вестерном. Совершенно верно. Из этого следует, что в вестерне насилие не вытекает непременно из глубокой логики драмы, а, наоборот, всякая драма в вестерне непременно — закономерно это или нет — вытекает из потока насилия.

В этом отношении даже первый вестерн, созданный в кино, при всей своей примитивности является показательным как схема-образец последующей продукции. Речь идет о фильме Эдвина Портера «Ограбление скорого поезда», снятом в 1903 году и представляющем собой, по тогдашним понятиям, «большой» фильм длительностью в целых 14 минут. В произведении показано, что видно уже из заглавия, как бандиты грабят поезд. Но из заглавия не ясно, что злодеи в конце концов будут пойманы. Счастливое и невинное время, когда на разбойников еще взирали как на отрицательных персонажей, не считая их героями. «Ограбление скорого поезда» — первый фильм, заснявший стрельбу из пистолетов. В заключительном эпизоде главарь банды вытаскивает револьвер и стреляет в направлении публики, которая — по киномифологии — застывала, цепенела от ужаса при этом жесте.

Воистину счастливое и невинное время, если подобный примитивный акт насилия мог ошарашить зрителя.

Несколькими годами позже на экране появляются и первые известные ковбои — Брончо Билл (Макс Андерсон) и Уилл Роджерс, а также Том Микс, истинный воин и истинный шериф, решивший, так же как Буффало Билл, что в спектакле авантюры более безопасны и доходны, чем в жизни. И уже в период перед первой мировой войной киноэкраны были наводнены вестернами, такими, как «Мучения старого краснокожего», «Бесполезный пистолет», «Опасная езда», «Дитя ковбоя», «Сердце Дикого Запада», «Конокрады», «Жена труса», «Шесть невест ковбоя», «Закон Дикого Запада», и другими.

В этих фильмах, несмотря на их сюжетную и техническую примитивность, моменты насилия уже введены и используются по всем правилам искусства.

Бесспорно, что в большей части произведений жанра проявление насилия убедительно мотивировано как своеобразием исторической обстановки, так и характерами героев, формирующихся в ней. Дикий Запад был «диким» не только по своей природе, но и по своим нравам. Испуганные насилием белых завоевателей, индейцы были вынуждены отвечать насилием. Терроризируемые вооруженными бандитами, мирные труженики должны были обороняться оружием. Поэтому поединки и массовые сражения в классическом вестерне так же естественны, как естественны батальные сцены в военно-историческом фильме. Эти эпизоды не шокируют зрителя, потому что обоснованы характером эпохи и преподнесены сдержанно и лаконично соответствующим автором. Фильмы Джона Форда, общепризнанного патриарха жанра, изобилуют подобными эпизодами. Но Форд фиксирует камерой схватку, взрыв, сваливающееся с коня тело и переходит к другому, не задерживая долго внимание на кровавых подробностях и не наслаждаясь ими.

Справедливости ради отметим, что такие режиссеры, как упомянутый выше Никлас Рей, Энтони Мэн, Делмэр Дэвис, Роберт Олдрич и другие, отражают насилие не для того, чтобы его возвеличить, а чтобы его осудить. И хотя в подтексте произведения кроется обыкновенно идея, что насилие может быть остановлено только насилием, зритель склонен согласиться с подобным тезисом, выраженным откровенно режиссером Ричардом Бруксом («Последняя охота»): «Испытывающие удовольствие вести войну сродни тем, которые испытывают удовольствие, уничтожая без пользы сотни бизонов в прериях, сродни тем охваченным бешенством убивать, которые бросаются на невинных индейцев или беззащитных женщин. Такие типы должны быть уничтожены как зловердные животные, прежде чем им предоставится случай навредить».

Но вместе с этой реалистически-гуманистической линией в жанре отчетливо проявляется и другая линия, для которой характерны поэтизация насилия и упоение подробностями физического страдания. В своем очерке «Запад — земля жестокости» Ив Боассе справедливо отмечает, что в вестерне последнего времени все более четко проявляется подозрительный интерес не просто

к акту насилия, а к его рафинированным формам и раздражающим подробностям. И Боассе с полным основанием характеризует ряд произведений как пример выражения «садо-мазохистских тенденций», все более властно проникающих в вестерн послевоенного периода. В этом свете он рассматривает и творчество Джона Старджеса, изобилующее подробностями такого рода: «Индийские стрелы, крупным планом, впиваются в спины белых, чьи рубашки обгарены широкими пятнами алой крови, а при случае обстоятельно изображается и «деликатное» вытаскивание этих стрел, шипы их разрывают вспухшее тело, отрывая кровавые куски («Форт Браво»); острием охотничьего ножа извлекают пулю из плеча раненого и не упускают случая передать скрип ножа о кость («Ответ ударом бича»); один индеец, уже раненный тремя пулями, был буквально прикован к земле собственным копьем, а поскольку продолжал двигаться, был прикончен ударом стула, разможившего ему голову («Сокровище повешенного»)*¹.

Наряду с этими примерами довольно примитивного садизма Боассе называет некоторые фильмы Лесли Селандера, Гордона Дугласа, Сэмюэла Фулера, чтобы проиллюстрировать дальнейшее углубление садистских тенденций. Мы не имели возможности видеть упомянутые фильмы, но нет оснований подозревать, что такой поклонник вестерна, как Боассе, слишком строг в своих суждениях. К тому же цитируемый очерк опубликован достаточно давно, а в течение последнего десятилетия жанр обогатился большим числом новых вестернов, в которых сцены жестокости далеко превосходят все прошлые шедевры насилия. Помимо фабрикатов Голливуда, заслуживает особого внимания изобильная итальянская продукция, названная «Спагетти-вестерн», на которой мы остановимся далее.

В своем классическом виде, однако, жанр использует обычный репертуар жестоких сцен, чтобы подвести нас к определенному этическому выводу. Не случайно исследователи вестерна при всяком удобном случае подчеркивают, что вестерн — это популярная форма «моральных поучений». Не случайно такой известный актер, как Джемс Стюарт, заявил в одном интервью: «Я питаю

¹ Boisset I. L'Ouest — terre de cruauté. — «Cinéma 62», № 68.

неограниченное доверие к нравственной стороне этих историй, имеющих на массы такое сильное воздействие, которое ничто не может нейтрализовать». Упомянутое интервью было взято по случаю показа первого вестерна, снятого способом «кинопанорамы». И в связи с произведением, в котором он участвовал как исполнитель, Стюарт добавил: «Я искренне убежден, что, рассказывая массам прекрасные, а не отвратительные истории, кинопанорама вернет в темные залы массу публики, которая покинула их, потому что ей предлагали фильмы гнетущие и грязные»¹. Действительно, вестерн, по крайней мере в своих самых значительных достижениях, недвусмысленно утверждает ценность таких человеческих качеств, как предприимчивость и смелость, постоянство и выдержка, дружба и чувство долга, сострадание и великодушие, олицетворенные в поступках и взглядах положительных героев, против которых действуют отрицательные персонажи, иллюстрирующие со своей стороны отталкивающую сущность алчности, бессердечия, кровожадности, предательства, малодушия. Притом нравственная оценка автора всегда добавочно формулируется в кадрах эпилога, где, как правило, «добро» торжествует над «злом». Эта традиционная этическая позиция вестерна отчетливо выражена Говардом Хоуксом в его знаменитом фильме «Рио-Браво», суммирующем в известном смысле моральные принципы жанра.

Чтобы избежать подробностей очень усложненной интриги и свести резюме до предельного минимума, позволим себе процитировать часть текста из каталога, опубликованного французской федерацией кино клубов: «В салон городка Рио-Браво прибывает пьяница Дюд, что вызывает столкновение, драку, во время которой убивают одного человека. Униженный вмешательством шерифа, Дюд сбивает его с ног, и это позволяет убийце Джо Бэрдету скрыться невредимым. Стыдясь своего поступка, пьяница помогает шерифу ловить бандита и становится его помощником или, скорее, становится им снова, поскольку уже занимался этой профессией, прежде чем начал пить по причине неразделенной любви.

¹ «Ciné-télé-revue», № 29, 19 juillet, 1962.

Но очень скоро возникает невыносимо напряжённая обстановка, так как брат Джо, Натан Бэрдет, богатый скотовод, стремится подчинить область своей воле с помощью банды убийц. Он окружает селение, чтобы помешать шерифу Ченсу отправить пленника на суд в соседний город.

Ченс располагает только ненадежной помощью Дюда, готового снова вернуться к бутылке, и доброй волей одного старого инвалида — Стэмпи. Его давний приятель Уэллер, который проезжает через селение с караваном повозок, напрасно предлагает ему свою помощь и помощь спутников, семейных людей, шериф не хочет подвергать их опасности. Он бы принял в крайнем случае помощь молодого Колорадо, исключительного стрелка. Но молодой человек, раздраженный покровительственным отношением представителя закона, отвечает небрежным отказом. Убийство Уэллера заставляет его переменить позицию, но слишком запоздалое предложение грубо отвергнуто.

Умело раскрыв убийцу Уэллера, Дюд снова завоевывает уважение шерифа, но затем вновь его теряет из-за продолжительного запоя. По своей вине шериф попадает в ловушку, откуда спастись ему помогает Колорадо и красавица Федер, которая бросает цветочный горшок в окно и вовремя провоцирует драку.

Шериф осознает, что влюблен в эту красавицу, которую собирался выселить из городка как профессионального игрока. Он мирится с Колорадо, который замечет Дюда. Дюд, стыдящийся своей слабости (из-за которой, если бы не вмешательство Колорадо, Ченс мог умереть), решает, что он конченный человек. Но после патетической сцены, которая трогает даже старого Стэмпи, он снова получает звезду заместителя шерифа.

Но затем Дюд попадает в руки Бэрдета, тот предлагает обменять его на Джо. Дюд соглашается на обмен, который на следующий день превращается в форменное сражение, так как Дюд успел снова умыкнуть Джо.

Старый Стэмпи, который устранен от битвы из-за своей немощи, все-таки принимает участие и обеспечивает победу своих друзей, бросая динамитные шашки в противника.

В Рио-Браво снова наступает спокойствие, а Федер

и Ченс осмеливаются наконец признаться друг другу в любви»¹.

Мы цитируем это резюме исключительно в целях экономики места, так как подобная схема слишком бедна и бесцветна, чтобы выразить, хотя бы частично, образное богатство, атмосферу и резкие смены ситуаций, достигнутые Хоуксом. В данном случае достаточно даже этого резюме, чтобы разграничить отдельные моменты идейно-этической проблематики произведения. Основной и доминирующий среди них — момент дружбы, разносторонне выраженный в отношениях Дюд — Ченс, Ченс — Уэллер, Стэмпи — Ченс, Ченс — Колорадо. Дружба эта не простая и идиллическая, как в довоенных вестернах, а сложная и противоречивая, прошедшая через разногласия и конфликты, провалы и самопожертвования, чтобы утвердиться и перерасти в мужественную и героическую солидарность, преодолевшую все препятствия. Эта главная тема связана с целым рядом других нравственных мотивов, таких, как долг и самоотверженность (Ченс), смелость и необузданность, устойчивость характера и борьба с самим собой (Дюд), подчинение себялюбивых порывов общему делу (Колорадо), великодушные и вера в человека (Ченс — Дюд), настоящая любовь, возникающая неощутимо и странно в этом мире грубых отношений (Федер — Ченс), не говоря уже о других проблемах, поставленных в негативном плане.

Выдающийся мастер Говард Хоукс не превращает свой фильм в иллюстрацию и проповедь вышеуказанных идей, они естественно проникают в сознание зрителя благодаря структуре характеров, своеобразию конфликтов и развитию ситуаций. В общем, «Рио-Браво» с полным основанием можно зачислить в ряд значительных образцов гуманистического направления в вестерне, отстаивающего принципы морали против апологии и разгула насилия. Но все это хорошо до тех пор, пока мы не задаем себе вопрос: о какой именно морали идет речь? Потому что восхваление героизма «вообще», дружбы «вообще» и самоотверженности «вообще» не имеет особой цены, если учесть, что эти категории в жизни проявляются не «вообще», а во имя чего-то.

¹ Rio Bravo. — «Cinéma 62», № 69, p. 147—148.

И только в зависимости от этого «во имя чего» мы сможем оценить их как достоинства.

Чтобы ответить на поставленный вопрос, необходимо исследовать не одно или другое произведение, а охватить всю линию так называемого «морального» вестерна. Только тогда мы сможем полностью убедиться, что, за редким исключением, в этом жанре возводятся в высшую нравственность общеизвестные буржуазные принципы индивидуализма, частной инициативы, самообогащения, права и необходимости бороться всеми возможными способами против всех возможных препятствий на пути к успеху. Положительный герой в классическом вестерне действительно на зависть тверд, упорен, смел и предприимчив, но только в своих, личных интересах и в достижении своих, эгоистичных целей. Он всегда верен одному и тому же нравственному катехизису, сотворенному точно по его образу и подобию. И потому его подвигами может восхищаться только публика, исповедующая тот же катехизис или достаточно легкомысленная, чтобы не углубляться в побуждения героя.

В послевоенный период из-за эволюции общественных настроений были проделаны некоторые коррекции в поведении этого образцового мужчины, чьи благородные качества служили не очень благородным целям. Герой уже не так неразборчиво истребляет индейцев и мексиканцев, он более великодушен к окружающим, чаще пользуется кулаками, чем пистолетом, чаще нарушает свое мрачное молчание, чтобы отпустить какую-то грубую шутку. Но эти поверхностные исправления не изменяют сущности образа. В качестве примера нравственного героя в его современной разновидности мы могли бы остановиться на фильме «Мак Линток» Эндрю Мак Леглана. Мак Линток — образец человека, преуспевающего благодаря своим личным добродетелям из числа вышеуказанных. Он самый богатый скотовод в области, собственник банка в городке, носящем его имя. В общем, он настоящий счастливчик, но такие счастливчики плохо подходят для роли действующих лиц, потому что им уже нечего добиваться. И следовательно, автор не может развить драматическую ситуацию на основе поисков счастья, поэтому он создает ее на основе угрозы потери счастья. Семейные отношения Мака Линтока расстроились, он разошелся с женой, а дочку

отправил в пансион. Положение далеко не идеальное, но вполне терпимое до тех пор, пока ревнивая супруга не возвращается снова под предлогом требований формального развода и не устраивает бурные сцены мужу. Положение усложняется присутствием красивой экономки, которую Мак Линток тем временем нанял, а также многочисленными ухаживаниями за его дочерью, которая тоже вернулась домой. Все это пока что находится в рамках семейного водевиля. Беда в том, что в это же время в область возвращаются и индейцы вместе с их вождем, который ранее был задержан властями. Мак Линток, как типичный герой «нового типа», стремится к мирному сосуществованию с краснокожими, тогда как большая часть белого населения выступает за их окончательное изгнание. Другими словами, конфликт, которого герой всячески старается избежать, в конце концов все-таки вспыхивает, да и то с единственной целью — показать, что сильный мужчина может проявить волю не только в решении семейных конфликтов, но и в решении серьезных общественных проблем.

Мак Линток в течение всего действия выступает как сторонник спокойствия, законности и порядка, что вполне естественно, поскольку это отвечает его личным интересам. При этом как дома, так и вне его герой призывает к подчинению чаще всего при помощи пощечин и кулаков — привычка, которая, в представлении автора, призвана раскрыть нам откровенность, непринужденность и даже добродушие Мака Линтока.

Не будем мелочными, разбирая кулачные подробности. Достаточно и того, что все добродетели героя связаны с защитой *его* семьи, *его* благополучия, *его* безопасности, *его* имущества и *его* порядка.

Одна не лишенная значения подробность: роль Мака Линтока исполнял прославленный Джон Уэйн. Этот актер с мужественным медным лицом и массивным туловищем, весом в 130 килограммов, начавший свою карьеру еще в фильме «Большая тропа» Рауля Уэлча (1930), был возвышен после войны до символа смельчака Дикого Запада. «Король вестерна», как его называли популярные киножурналы, участвовал более чем в 170 фильмах этого жанра, причем некоторые из них были созданы такими именитыми режиссерами, как Джон Форд, Говард Хоукс, Джон Хастен, Ален Дуэн.

Добросовестный исполнитель, никогда не поднимавшийся выше хорошего среднего уровня и никогда не опускавшийся до посредственного, Джон Уэйн в последние три десятилетия для миллионов зрителей олицетворяет образец «американского авантюриста, безупречного и бесстрашного, который при помощи своих кулаков борется за место под солнцем... и за сохранение солидных американских добродетелей», как о нем пишет Ив Ковак. То ли потому, что полностью вжился в свою роль, или просто потому, что играет самого себя, Джон Уэйн и в жизни исповедует те же взгляды, что и на экране. Консерватизм, шовинистическое самодовольство, нетерпимость и агрессивность по отношению к тем, кто думает иначе, чем «мы», — эти черты Уэйна проявляются не только в его многочисленных интервью, но и в двух фильмах, где он выступает как режиссер, с наивной и весьма распространенной самонадеянностью некоторых исполнителей полагая, что, сыграв главную роль в фильме, можно взять на себя ту же роль и в создании фильма. Первый из этих фильмов — «Аламо» (1960), с претензией на монументальность, длящийся три часа, скучный, несмотря на свой внешний динамизм, с весьма отчетливо выраженными милитаристскими тенденциями. После пренебрежительных или, скажем прямо, негативных оценок этого первого опыта смелый Джон Уэйн целых десять лет набирался мужества, чтобы решиться на второй подобный эксперимент. Этот второй эксперимент оказался и второсортным пасквилем, далеко превосходящим первый по своей ретроградности и мерзости. Речь идет о пресловутых «Зеленых берегах». Всем известно, что постановка фильма была возложена на Уэйна ЦРУ и Пентагоном после того, как они не смогли найти для этой задачи какого-нибудь мало-мальски талантливому режиссера. Это порождение милитаризма и шовинизма, восхваляющее американскую агрессию во Вьетнаме, публика и ряд представителей буржуазной печати встретили с таким презрением и негодованием, что Джон Уэйн, сначала самоуверенный и наглый в своих заявлениях, был вынужден оправдываться и изворачиваться, настаивая на том, что отнюдь не стремился выразить идеи, которые ему приписывают, что некоторые критики чрезмерно раздувают отдельные детали и так далее.

Конечно, дело не только в Джоне Уэйне, хотя он самая агрессивная фигура в новой истории жанра; дело в идеологической основе, общей для преобладающего количества вестернов и отражающей концепции собственности, эгоистической морали. К примеру, такой артист, как Джеймс Стюарт, которого во многих отношениях можно рассматривать как антипод агрессивного Уэйна и который в отличие от Уэйна не раз отказывался играть в фильмах с чересчур воинственной направленностью, тоже нередко был вынужден исполнять роли, отражающие все ту же собственническую нравственность, хотя и в более «благородном» аспекте. Таков, к примеру, фильм «Прерии мести», поставленный, как и «Мак Линток», Эндрю Мак Легланом. И тут главный герой, Андерсен (Джеймс Стюарт), — фермер. И тут семейная драма переплетается с эпизодами социальных конфликтов. Но Андерсен в отличие от Мака Линтока не претендует на руководство судьбами ближних, и его единственное желание — спокойно жить среди своих многочисленных домочадцев. Только момент оказывается не совсем подходящим для спокойного существования. Вспыхивает Гражданская война между Севером и Югом. Связанный с южанами, Андерсен в то же время враг рабства и расизма и, следовательно, разделяет позиции северян. Для него это является лишним поводом держаться в стороне от междоусобиц. Но случилось так, что маленького сына фермера, любимца семьи, угнали северяне. И Андерсен, взяв с собой нескольких парней, отправляется разыскивать исчезнувшего. Положение южан становится все хуже, их поражение неминуемо, противник взял в плен большую часть их армии. Личное ожесточение фермера смешивается с состраданием к военнопленным. Он успевает освободить некоторых из них, нападая на поезд, но не находит в нем своего сына. Возвращение на ферму сопровождается новыми мучительными переживаниями. На глазах Андерсена падает убитым один из его ребят. Ферма сожжена, и двое других детей тоже убиты. Но несмотря на тяжелую утрату, герой видит выход в смирении. Он находится в церкви со своими детьми, когда туда, ко всеобщему удивлению, входит угнанный и уже оплаканный сын героя.

Не будем останавливаться на наивной мелодраме,

которая не лучше и не хуже среднего типа «трогательного» вестерна. Мы признаем, что Андерсен более человечен и симпатичен, чем грубый Мак Линток. Но какова позиция этого человека, который представлен нам как выразитель высшей нравственности? Нетрудно понять, что за гуманными действиями фермера кроется патриархальный эгоизм. Изолироваться от конфликтов окружающего мира, обеспечить спокойствие для себя и своих близких в этом беспокойном мире — вот к чему сводится основная цель фермера. И если он все-таки вынужден ходом развития событий принять участие в войне, то делает это не из каких-то патриотических идей или гражданских убеждений, а исключительно побуждаемый отцовскими и родственными чувствами. Противник насилия, Андерсен сам становится проводником насилия. Противник рабства, он превращается в союзника рабовладельцев. И эти противоречия, вместо того чтобы породить мучительную драму совести, остаются погребенными под сладким примирением церковного эпилога.

Таков в конечном счете смысл так называемого «морального» вестерна, а характер другой, агрессивной линии жанра еще более неприятен. Эта линия, которая, как мы уже говорили, получила большое развитие в послевоенный период, характеризуется полным попранием даже ограниченных норм традиционной собственнической морали во имя полной аморальности, кровожадности, садизма, эротики и гомосексуальных извращений. Евангелическая лицемерная нравственность пионеров заменена полным разгулом низших инстинктов, который характерен, в сущности, не столько для нравов XIX века, сколько для сегодняшнего дня буржуазного общества.

Линия аморальности проявилась еще в серии фильмов, где порядочный ковбой, золотоискатель или фермер были заменены гораздо более колоритными и «драматическими» фигурами бандитов, людей «вне закона», типа братьев Джеймс и Билла де Кида. Неважно, что эти жестокие и одинокие «рыцари» в качестве героев отнюдь не уступают солдатам в униформе типа Кастера и его людей, которые по своей свирепости ничем не отличаются от бандитов. Существенно то, что замена пионера разбойником, точно так же, как в криминальном романе замена детектива гангстером, отражает катаст-

рофическое падение престижа буржуазной законности в глазах части самой буржуазии и отвечает индивидуалистическому презрению к обществу-стаду.

Подобная эволюция отмечается и в отношении к женщинам, и в отношениях между полами. Кстати, этот жанр никогда не отличался каким-то особым уважением к женщине. Обычно она рассматривается как житейская необходимость, как инструмент для эпизодических наслаждений или в лучшем случае как дополнительная награда, ожидающая героя в эпилоге. Эта позиция, по мнению защитников жанра, отражает стремление к исторической достоверности. «Женщина была редкостью на Диком Западе,— пишет Ив Боассе.— Мужчина оценивал ее как домашнее животное, часто полезное (для кухни, хозяйства, работы на ферме), часто приятное (с учетом его физиологических потребностей), а иногда и необходимое для обеспечения мужского потомства, которому суждено унаследовать приобретенное добро. Редкое и весьма полезное домашнее животное, женщина занимала место в градации ценностей где-то между конем и мулом. Потому что в любом случае, как справедливо отмечает Андре Базен, даже самая прекрасная женщина не стоит хорошей лошади»¹.

Этот утилитарный подход, сам по себе уже достаточно обидный и грубый, еще больше деградирует в произведениях вышеупомянутой линии. В них порядочную невесту и жену все чаще будут заменять искусительницы и проститутки, а насилие в вестерне все больше будет приправлено «лакомствами» эротического фильма. В отличие от целомудрия былых ковбойских фильмов, такие творения, как «Царь и четыре царицы», «Белокурая и Шериф» Рауля Уэлча, «Чертовка в розовом белье» Джорджа Коркьюра, «Четверо убийц и одна девушка» Ричарда Карлсона, «Наследство гнева» Ричарда Берглетта, «Жесткое острие» Джона Шервуда, «Кака, с которой нет возврата» Отто Преминджера и другие, изобилуют постельными сценами, картинами раздевания в бане и в спальне, красноречивыми кадрами, раскрывающими зрителю крупным планом прелести Мерилин Мон-

¹ Boisset I. L'Ouest — terre de cruauté. — «Cinéma 62», № 68, p. 102—103.

ро, Джейн Мэнсфилд, Ивон де Карло, Софи Лорен и прочих. Во многих фильмах этого рода любовь сводится к оргиям в кабаке или к чисто физиологической связи в одной из комнат верхнего этажа. Герой любит и — исчезает, так же как убивает и — исчезает, потому что и то и другое для него не более чем мимолетное удовольствие на пути авантюры.

При этом эротика в ряде вестернов сочетается более явно или более завуалированно с болезненными аппетитами садиста. Именно поэтому изнасилования и истязания женщин — предпочтительные темы жанра. Именно поэтому даже сцены стриптиза с особой «утонченностью» протекают в наэлектризованном климате свирепых страстей и насилия. В фильме «Человек с Запада» Энтони Мена, например, обольстительную Джули Лондон похотливые бандиты заставляют раздеваться на глазах у ее любимого, который с бессильной яростью должен наблюдать за этапами этого стриптиза под угрозой ножа и ожидать момента, когда спектакль перерастет в групповое изнасилование.

Мы упоминали, что тема дружбы между мужчинами является одной из главных тем жанра. В современной продукции, однако, в теме дружбы все чаще можно уловить акценты гомосексуальной интерпретации. Имея в виду обычные ограничения цензуры и коммерческие интересы продюсера, рассчитывающего прежде всего на молодежь, нет ничего удивительного, что пока гомосексуальные тенденции проявляются скорее в намеках, чем в откровенных действиях. И все же эти намеки достаточно красноречивы. Поэтому, как отмечают некоторые западные критики, «несмотря на нашу вошедшую в поговорку наивность, нам трудно поверить даже на секунду в невинность между Генри Фонда и Энтони Квином в «Колдуне» Эдварда Дмитрика, между Керком Дугласом и Бертом Ланкастером в «Сведении счетов в «О. К. Кэрол» Джона Старджеса, между Бертом Ланкастером и Гарри Купером в «Вере Круса» или между тем же Купером и молодым Беном Лианом в «Холме повешенных» Дельмара Дейвиса. Но после ошеломляющего гомосексуального треугольника — Билли де Кид, Док Холидей и Пат Грейракт — в необыкновенном «Бандите» Хоукса самые красноречивые отношения в садо-сексуальном плане — это, несомненно, отношения

между пошлым Робертом Тейлором и гениальным Ричардом Уидмарком в «Сокровище повешенного» Джона Старджеса. При той скорости, с которой движутся сегодня дилижансы, можно биться об заклад, что завтрашний вестерн будет ближе к маркизу де Саду, чем к Фенимору Куперу»¹.

По поводу этого пророчества следовало бы сказать: произнесенное более десяти лет назад, оно уже тогда было запоздалым, так как целая серия вестернов последних двух десятилетий ближе к литературе порнографии и сексуальных извращений, чем к целомудренной прозе Купера. Что касается того, перейдет ли жанр от репертуара красноречивых намеков к грубому языку прямого изображения, — это детали, и очень нелегко, да и не нужно делать какие-то прогнозы. Во всяком случае, в таком жанре, как вестерн, возможно все, поскольку он давно превратился в нечто вроде кладовки, в которую разные авторы разными способами, но с одинаковой свободой «складывают» свои личные страсти, фантазии и навязчивые идеи, не заботясь о фактах истории или принципах морали. Не случайно один из самых замечательных актеров вестерна Гарри Купер говорил в свое время: «Единственный вестерн, в котором я хотел бы участвовать, — это вестерн, имеющий историческое значение. Сомневаюсь, чтобы кто-нибудь захотел сделать подобный фильм: публика так долго питалась ложными представлениями о Западе, что вряд ли приняла бы что-то аутентичное»².

Историческая фальсификация и аморальная проповедь вестерна становятся особенно опасными, когда они поставлены на службу определенным политическим концепциям, в частности на службу расизму и шовинизму. В продолжение почти полувека многие сотни популярных романов, иллюстрированных новелл и фильмов жанра были созданы с единственной целью поддержать «национальную гордость» обыкновенного американца и внушить ему чувство «расового превосходства».

Не преувеличивая, можно сказать, что агрессивный, политически реакционный вестерн играет весьма суще-

¹ «Cinéma 62», № 68, p. 108.

² Интервью, опубликованное в парижском издании «New York Herald Tribune», 5 octobre, 1960.

ственную роль в системе идейных средств, формирующих ретроградное сознание американского мещанина. В тысячах кинозалов десятилетиями несколько поколений американской молодежи подвергались деформирующему влиянию вестерна, так же как неизбежному воздействию школы и казармы.

Расизм и шовинизм проявляются ярче всего в эпизодах «военного» вестерна, отражающего или, вернее, извращающего целый ряд событий, связанных с борьбой американской армии с индейскими племенами. В этом отношении особенно удобной для раздувания «патриотической» истерии является легенда о героических подвигах и трагической гибели пресловутого Кастера. Известно, что этот жестокий и подлый офицер, пользующийся славой героя, «ни разу не посрамившего оружия и знамени», погиб в кровавом сражении с шейенами в июне 1876 года, о чем свидетельствует лаконичный служебный рапорт: «Склон холма буквально был покрыт трупами офицеров и солдат. Среди них мы обнаружили генерала Кастера и его брата...»

Нетрудно понять, что даже простой экранизации истории гибели прославленного национального героя достаточно, чтобы вызвать у мещанской публики шовинистический психоз и жажду реванша. Правда, индейцы давно обезврежены, и жажда реванша по отношению к ним уже исчерпана, но для виртуозов идеологических операций не составляет труда перенести ненависть с давнишнего врага на противника нынешнего. На самом деле исторические факты вовсе не свидетельствуют в пользу Кастера и его хозяев. И только одурманенный патриотическим опьянением индивид может не понять, что Кастер стал жертвой не «подлого врага», а справедливого возмездия. Правда в том, что наряду с другими своими позорными «подвигами» легендарный командир во главе своего пресловутого седьмого полка неожиданно обрушился на рассвете на лагерь индейцев шейенов, раскинувшийся мирно на берегу реки Вашита, и устроил массовую резню. Индейцы не могли простить подлости и жестокости. Спустя восемь лет они рассчитались с Кастером в упомянутом сражении у Литл-Биг-Хорн по закону Дикого Запада: глаз за глаз, зуб за зуб. Но история не кончается гибелью генерала. Наоборот, отсюда начинается самый кровавый период в

истории истребления индейцев, достигший своего зловещего финиша в 1890 году. В лагерь Вундед-Ни-Крик согнали сотни и сотни пленных индейцев. Они жили в условиях, которые неминуемо обрекали их на гибель от голода и холода. Но победителям некогда ждать. Однажды днем расположенные в четырех концах лагеря пулеметы открывают огонь. И вся масса военнопленных методично и поголовно уничтожается. Достойное мщение за Кастера, которое, кстати, представляет собой отнюдь не единственное позорное пятно в истории Соединенных Штатов.

Конечно, вестерн не обременяет себя фактами подобного рода. Там все яснее, проще и, главное, приятнее для самочувствия «среднего дурака» в зале. С одной стороны, «наши ребята» с обветренными, мужественными лицами и в таких красивых синих униформах кавалерии, посланники цивилизации, пришедшие установить порядок и закон в этих диких краях. С другой — шайены, сиу или апачи, вообще вся эта «краснокожая нечисть», которая только внешне и очень отдаленно напоминает человеческий род и которая угрожает жизни «наших ребят» томагавками, отравленными стрелами и столбом для мучений. «Долгое время его называли Краснокожим, — пишет Ив Ковак. — Это имя было синонимом дикаря и убийцы белых... Индеец вне закона и вне белого общества — это тот человек, которого надо убивать во имя нации и цивилизации. Бог и закон были доброй совестью этого общества»¹.

...Произведения, подтверждающие подобные высказывания, многочисленны, называть их не стоит по той простой причине, что речь идет об однодневках, появляющихся и исчезающих, чтобы уступить место другим, таким же посредственным и зlostным. Но многие талантливые авторы отдельными своими произведениями в определенный период способствовали развитию расистской и шовинистической тенденции. Таковы, например, «Фантастическая атака» Рауля Уэлча (1941) и «Форт Апач» Джона Форда (1948), не говоря уже о других, более злобных произведениях, вроде «Гром над апачами» Джозефа Ньюмена, «Погоня длилась семь дней» Дэйвида Батлера и «Трубы трубят атаку» Роя Роуланда.

* * *

¹ Kovacs I. L'indien. «Le Western». Paris. 1962, p. 166.

Наши заметки об исторической недостоверности, моральной нечистоплотности и политической ретроградности вестерна относятся, к сожалению, к большей части продукции этого жанра. Но было бы несправедливо отрицать всю продукцию *целиком* и пренебрегать теми произведениями, которые, будучи малочисленными, все-таки обеспечивают место вестерна в сфере аутентичного искусства.

Фильмовый вестерн — так как в данном случае мы имеем в виду именно его — очень разнороден в своих тенденциях. Огромное количество произведений, как правило, в плену у нескольких стереотипов и повторяет с большим или меньшим опозданием ставшие популярными достижения мастеров. За ними идет значительно более скромный разряд ищущих авторов, «ищущих», однако, не в лучшем смысле, а стремящихся обновить жанр элементами, соответствующими общей деградации моральных принципов и эстетических вкусов. И естественно, самая малочисленная группа — это серьезные режиссеры, заслуживающие звания творцов.

Последняя группа, конечно, тоже неоднородна. В ней можно заметить известную эволюцию, свидетельствующую о стремлении превратить развлекательный жанр в искусство сложных человеческих драм и оригинальных художественных решений. Эта эволюция проявилась сильнее всего в начале 50-х годов, и, хотя в наши дни она менее заметна, это еще не основание предсказывать неизбежную гибель жанра.

Опыт, накопленный за период, в который Голливуд превратился в бюро пропаганды американского способа жизни и в проводника американского стремления к мировому господству, привел трезвые головы заокеанской киноиндустрии к убеждению, что только решительная перемена репертуара могла бы их спасти от окончательной дискредитации в глазах публики. Это пробуждение от шовинистического опьянения оказало свое влияние и на вестерн, и особенно на так называемый «военный вестерн». Еще в 1949 году один из серьезнейших авторов — Энтони Мэн (1906—1967) — в своем фильме «Дьявольские ворота» намечает резкий поворот от традиционного неприязненного отношения к индейцам. Это была, может быть, первая попытка проникновения в драму презренных «краснокожих». Один пожилой туземец

лаконично раскрывает эту драму перед героем Джефом (Роберт Тейлор): «Наш народ осужден... Но он никогда не покинет эту землю... Земля — наша мать, наша плоть. Если мы должны ее потерять, то лучше умереть». Выражение симпатии к индейцу звучит категорично и в появившемся в 1950 году фильме «Сломанная стрела» Дельмара Дейвиса (р. 1904), одного из ведущих режиссеров вестерна. Здесь герой Том Джеферс (Джеймс Стюарт) проявляет неслыханную дерзость, желая связать свою жизнь с индейской девушкой. Том стремится положить конец кровопролитию и добиться взаимопонимания между вождем апачей и генералом Говардом. И это стремление в конце концов увенчивается успехом, хотя и ценой последнего кровопролития, в котором любимая героя погибает.

В том же, 1950 году выходит на экраны «Дочь пустыни» Рауля Уэлча (р. 1902), еще одного значительного режиссера вестерна. Расовая проблема здесь поставлена в аспекте личной драмы. Герой связывает свою жизнь с девушкой «нечистой крови», то есть метиской. «Ты не будешь чувствовать отличия от других женщин, и мы проживем свободно, как только перейдем через эти горы», — обещает Уэс Маккуин своей любимой, и читатель догадывается, что их обоих ждет не свободная жизнь, а скорая смерть. Но в этой патетической и душераздирающей смерти героев содержится горькое обвинение приверженцам расового «превосходства».

Сделанные несколько позже «За Миссури» Уильяма Уэлмана (р. 1896), «Пленница со светлыми глазами» Говарда Хоукса (р. 1905), «Последняя охота» Ричарда Брукса (р. 1912), «Апаш» Роберта Олдрича (р. 1918), «Приговор стрел» Сэмюэла Фулера (р. 1911) и другие фильмы продолжают линию реабилитации индейца и направлены против шовинистических пристрастий.

Очень значительна в этом отношении эволюция Джона Форда (1895—1973). Автор почти 150 фильмов, «отец вестерна» интересен не только своим творчеством, не только отдельными значительными произведениями среди остальной своей серийной продукции, но и своей идейной эволюцией, которая в известной степени отражает развитие самого жанра. Это первый автор, создавший престиж вестерну такими произведениями, как «Ди-лижанс» («Фантастические скачки», 1939) и «Моя доро-

гая Клементина» («Адово преследование», 1946). Хотя они и не очень глубоки, но эпическое повествование в них разворачивается на фоне сурового пейзажа, характеры раскрываются лаконично и убедительно, а напряженный драматизм переплетается с моментами спонтанного комизма. Отдавший немалую дань, как мы уже упоминали, патриотическим увлечениям «мужественного» восхваления синих униформ, Джон Форд в последние годы жизни смело пересматривает эти свои увлечения. Фильм «Два солдата» (1961) резко направлен против расизма янки, а в «Осени шайенов» (1964) режиссер создает широкое полотно о трагедии людей, которых считал врагами в «Форте Апач».

По поводу «Осени шайенов» режиссер говорил: «Это самая хорошая история, над которой я работал за последние годы. Давно у меня было желание показать индейцев такими, какие они есть, а не превращенными в предателей из мелодрамы, набрасывающимися безжалостно на белых. На этот раз мне удалось встать на сторону индейцев и показать их в качестве жертв невероятной алчности белых — палачей, и я этим горжусь»¹.

Основой своего эпического рассказа Джон Форд избрал подлинный исторический факт. Он так рассказывает об этом: «Ночью 8 сентября 1878 года остатки капитулировавших перед генералом Мильсом 960 шайенов, в числе которых было 300 мужчин, женщины и дети, не выдержав нечеловеческого отношения со стороны победителей, выбирают во мраке, чтобы попытаться — действительно отчаянная затея — добраться до Йеллоустона, своего родного места, отстоящего на 2500 км. У них нет намерений драться, проливать кровь, а только вернуться в места, где они жили. И 10 000 вооруженных мужчин были брошены по их следам... В этом фильме нет скачек на лошадях и эффектных подвигов, здесь только факты. И еще — крик совести. Когда я думаю, что эти шайены, запертые как пленники в резервации в Оклахоме, вымирали от болезней и никто не пришел им на помощь, я до сих пор краснею от стыда...»²

¹ «Ciné-télé-revue», 22 octobre, 1964, p. 10.

² Ibid.

Заслуга «Осени шайенов» не только в том, что фильм реабилитирует «краснокожих», но и в том, что реабилитирует их по-новому, более сложными, более богатыми в человеческом и художественном отношении средствами. Это уже не узколичная драма и не избитый мотив любви белого мужчины и индейской девушки. Драма здесь раскрывается в подлинных исторических масштабах народной трагедии. Отчаянный поход к родной земле горстки измученных людей, последних остатков когда-то счастливого и свободного племени, трактуемый вначале как стремление к избавлению, перерастает в заключительный патетический акт трагедии. Страстная мечта о возвращении в родную прерию превращается в последний этап на пути к кровавой Голгофе.

Именно поэтому уважаемый и чуть ли не боготворимый до сего времени «патриарх вестерна» навлек на себя чуть завуалированное или откровенное порицание реакционеров и снобов. Почти с полной уверенностью можно сказать, что Форду вряд ли удалось бы реализовать это произведение, не будь он не только режиссером, но и продюсером своих фильмов. Не говоря об отзывах американской прессы, заметим, что даже издания вроде «Синема-64» довольно пренебрежительно встретили это монументальное произведение. В рецензии на «Осень шайенов» Марсель Мартен писал: «К сожалению, из-за своей длительности (два с половиной часа) и своей монотонности фильм вызывает глубокую скуку. Все можно извинить в вестерне, но только не скуку»¹.

Последняя фраза достаточно красноречива: рецензент, кажется, готов простить и милитаризм, и кроважность, и индивидуалистическую аморальность, лишь бы они преподносились в нескучных эпизодах. Фильм Форда действительно имеет слабые стороны. Не потому, что вызывает скуку у снобов, а потому, что содержит некоторые неуместные элементы мелодрамы и идейной ограниченности. Но такие недостатки существуют в гораздо большей степени и в других восхваляемых буржуазной прессой произведениях режиссера. Истина в том, что, несмотря на недостатки, «Осень шайенов»

¹ Martin M. Les Cheyennes. — «Cinéma 64», № 91, décembre, 1964, p. 124—125.

остается узловым произведением как в творчестве Джона Форда, так и во всей истории вестерна.

Эволюция, о которой идет речь, проявляется и в ряде фильмов, посвященных другим жанровым темам. Она выражается в более реалистическом подходе к исследуемому материалу и в более углубленном отражении человеческой драмы. Герои прежнего вестерна окончательно похоронены втихомолку и без всякой торжественности — это образцовые рыцари в элегантных костюмах и широкополых шляпах, как будто только что вышедшие из магазина мужской моды, это мужественные и молодые красавцы, вызывающие благоговение молодежи обоих полов, это люди, преодолевающие любое препятствие одним броском лассо или выстрелом пистолета, чья окончательная победа в кадрах эпилога не вызывает никакого сомнения.

В развитии вестерна герой все больше теряет свою красоту манекена, свое совершенство и неуязвимость. Теперь он очень часто бывает усталым пожилым человеком, с изборозжденной годами физиономией Гарри Купера, Спенсера Тресси или Джеймса Стюарта. Его черный костюм побелел от пыли дальних дорог, его шляпа помята и поношенна, лицо небрито, а взгляд скорбный или угасший. Он долгие годы подвергал себя риску, едва уходил от смерти в поисках счастья, которое стало для него таким же призрачным, как и для человека, сидящего в зале. Он часто терпит поражения, а его победы горьки и лишены ценности. И если он все же продолжает следовать по опасному пути, то отнюдь не из-за какой-то жизнерадостной веры в конечный успех, а из-за фатальных поворотов судьбы, не зависящей от его воли. И наконец, как это ни невероятно, часто падает мертвым в эпилоге, наперекор всем традициям и принципам хэппи-энда в вестерне.

В последнем воплощении человек Дикого Запада часто по своей морали стоит на более высокой ступени, чем его элегантный и бездушный предшественник, и во всех случаях он намного живее и гуманнее. Он не герой, а жертва жестоких будней, лишенный, как правило, позитивной программы, он тверд и убедителен в своем отрицании лицемерных буржуазных норм, созданных только для того, чтобы сохранить имущество «сильных» и увековечить нищету «слабых».

Особенно вызывает симпатии и уважение этот очеловеченный герой в образе так называемого «мстителя». Это поистине странный образ, по нашему мнению, самый странный в жанре, а в известном отношении и самый многозначительный. Какой-то незнакомый мужчина, пришедший неизвестно откуда, появляется в разгар конфликта, чтобы вмешаться, воздать каждому по заслугам и снова отправиться неизвестно куда. Этот странник — человек ниоткуда и бескорыстный судья — как будто посланец возмездия, пришедший, чтобы защитить жертву и наказать палачей. Своеобразный рыцарь добра, суровый и неумолимый, но справедливый незнакомый мститель является олицетворением естественной человеческой мечты о победе правды. В этом отношении вестерн черпает свои жизненные соки из народных поверий, связан со сказками фольклора, в которых угнетенные слои выражали свою веру в торжество добра и правды. И не случайно этот странник приходит «ниоткуда» и исчезает «в никуда». Он не поддается бытовой реализации, не может иметь местожительства и удостоверения личности, потому что он порождение не прозаических будней, а сокровенной мечты.

Этот образ с разными нюансами и разным успехом был использован в десятках вестернов. Но вместо того, чтобы перечислять названия, мы позволим себе остановиться более подробно на одном из созданных в последнее время произведений: «Человек из высоких прерий» Клайпа Иствуда (1973).

Изгнанный в свое время из Голливуда как артист без перспективы, Иствуд уезжает в Европу. В 1964 году итальянский режиссер Серджо Леоне, одна из знаменитостей так называемого «спагетти-вестерна», предлагает ему главную роль в фильме «За одну горсть долларов». Фильм имел неожиданно большой успех, поэтому Леоне взял Иствуда в свой следующий фильм — «И еще за несколько долларов». С тех пор авторитет Иствуда непрерывно повышается, и сегодня он один из самых дорогостоящих исполнителей в Голливуде. Но одинаково недовольный, как американскими, так и итальянскими банальностями в эксплуатации жанра, он решает взять на себя бремя режиссуры. «Человек из высоких прерий» (или «Три гроба для Лаго-Сити») — это его второй опыт в режиссуре.

Действие развивается в Лаго-Сити, миниатюрном и стереотипном селении вестерна с единственной улицей, гостиницей, баром, парикмахерской, церковью и прочим. В этом городе-зародыше отразились функции государства и различия общественных слоев. Здесь есть и бедняки, и ремесленники, и купцы, и всевластные богачи, собственники близлежащей шахты. Здесь есть и пастор, и шериф, и даже трое бандитов, нанятых местной знатью, чтобы охранять городок от непрошенных пришельцев. Потому что в Лаго-Сити по причине какой-то тайны любой пришелец нежелателен.

Но вот однажды появляется незнакомый всадник, который медленно пересекает городок под недружелюбные взгляды его обитателей, заходит в салун, заказывает себе выпивку, не обращая внимания на вызывающие реплики появившихся здесь трех бандитов.

Потом все так же спокойно герой входит в парикмахерскую и устраивается перед зеркалом, чтобы побриться, хотя до конца фильма он так и останется небритым. Как раз когда чужеземец уже намылен и замотан в белую простыню, бандиты врываются в барак, решив воспользоваться его беззащитным положением и ликвидировать его. Схватка молниеносна, как и должно быть в вестерне. Трупы пристреленных убийц остаются лежать в неудобных позах на земле, а герой убирает пистолет, лениво стирает пену с лица и выходит на свежий воздух.

Смерть бандитов никого не трогает. Нанятые охранять поселок, они уже давно начали его терроризировать. Но жители именно в этот момент больше всего нуждаются в защите. Угроза исходит от трех других убийц, которые вот-вот должны выйти из тюрьмы соседнего города. Этот второй гангстерский триумvirат когда-то в свою очередь был на службе у богачей Лаго-Сити, но начал своевольничать, и хозяева передали его властям. И так как близится час возмездия, граждане решают нанять для своей защиты небритого чужеземца, который так наглядно доказал свое умение обращаться с пистолетом.

Несмотря на обещанное щедрое вознаграждение, герой встречает предложенную ему роль без энтузиазма. Он пытается объяснить жителям, что их достаточно много, чтобы самим справиться с бандитами, и даже убеждает их подготовиться заранее и занять с оружием

в руках ключевые посты по углам и крышам поселка. Но богатые граждане вовсе не собираются подвергать опасности собственную жизнь, и в конце концов им удается склонить к риску героя.

Тем временем трое бандитов покинули тюрьму, совершили свои первые жестокие налеты, чтобы раздобыть лошадей и оружие, и направились в Лаго-Сити.

В Лаго-Сити, однако, подготовка операции по обороне города не клеится. Незнакомец оказался слишком ограниченным и нескромным в своих претензиях. Более того, его присутствие в городке приводит к междоусобицам и проявлению антагонистических страстей. Все больше увеличивается число тех, кто желает избавиться от своего грубого защитника, надеясь, что трое бандитов не осмелятся появиться в этих краях. В результате однажды ночью в гостинице на незнакомца совершено нападение. Сальдо: на поле боя остаются еще четыре трупа, а герой, снова живой и невредимый, выходит на улицу, чтобы подышать свежим воздухом после порохового дыма.

Пока нам показывают изложенные события, мы мимолетно, из отдельных деталей картины и диалога узнаем предысторию: незнакомец на самом деле не незнакомец, а только стал неузнаваем. В свое время он был шерифом в Лаго-Сити и сумел установить, что богатая шахта, которую эксплуатируют местные богачи, им не принадлежит. Она, в сущности, находится на государственной территории, следовательно, добытое золото — собственность государства. Чтобы предотвратить раскрытие этой тайны, о которой центральная власть ничего не подозревала, власти города натравили на героя тех же самых трех бандитов, которых позже бросили в тюрьму. Кстати, эти же бандиты однажды на городской площади на виду у всех жителей избивали шерифа кнутами до тех пор, пока он не превратился в кучу окровавленного мяса, а потом в бездыханную массу. Все жители, даже самые чувствительные, безмолвно наблюдали эту зверскую сцену, и никто не позаботился о том, чтобы заступиться за несчастного.

Но Лаго-Сити не подозревает, что бездыханная масса выжила и снова появилась в этих местах в образе сурового бородатого чужеземца. Так что наряду с известной угрозой-мстью трех бандитов над городом нависла и

другая неожиданная опасность — возмездие бывшего шерифа.

Наступает роковое утро. По указанию чужеземца городок принял довольно странные меры предосторожности. Все дома окрашены в красный цвет, а на арке у въезда в городок написано: «Преисподняя». Когда наблюдатель с колокольни сообщает, что преступники направляются в Лаго-Сити, жители по приказу незнакомца занимают с оружием в руках свои посты. А сам незнакомец садится на лошадь и совершенно неожиданно лениво отправляется в обратном направлении, провожаемый отчаянными взглядами граждан.

Бандиты обрушиваются на «преисподнюю» под названием Лаго-Сити, как страшная лавина. Жители настолько малодушны, что не осмеливаются произвести ни единого выстрела; часть их истреблена, часть вынуждена скрываться. За короткое время селение превращается в хаос из пожаров и трупов. Но это только первая часть возмездия.

Вечером оставшихся в живых собирают в корчме для решения их судьбы. Бандиты у традиционной длинной стойки напиваются виски, подслащивая его грубыми издевательствами над своими жертвами. Одного убийцу посылают на улицу подготовить лошадей, прежде чем будет разыгран кровавый эпилог, содержание которого нетрудно предугадать.

Но вдруг снаружи доносится острый свист кнута, раздирающий ночную тишину. Услышав его, все — и бандиты, и их жертвы — оцепенели. А на площади незнакомец разрывает кнутом тело бандита тем же способом, которым когда-то избивали его. Когда бандиты наконец-то приходят в себя и появляются на площади, они находят там окровавленный труп. А позже наступает и их черед.

На утро незнакомец покидает город так же неожиданно, как и пришел. Мы видим его медленнодвигающимся с мрачным, замкнутым лицом мимо развалин и кучки уцелевших людей, мимо всего пепелища, мимо преисподней, в которую превратился преуспевающий недавно Лаго-Сити.

Этот богатый, образный фильм очень трудно пересказать. Трудность объясняется и тем, что в таких произведениях основное место занимает напряженное и

сложное действие, следовательно, невозможно получить точное представление о самом действии без очень подробного рассказа. Но творение Иствуда отличается не только своей многоплановой и безупречно построенной интригой, но и высоким уровнем режиссуры, операторской работы, актерского исполнения (особенно роли главного героя).

Положительной стороной фильма является и его определенное социальное звучание. Поселок Лаго-Сити обрисован авторами как поселок-зародыш, но зародыш, уже зараженный проказой капиталистической морали и порядка: беспринципности бизнесменов, чье состояние зиждется на беззаконии, жадности мещан, готовых ради денег забыть всякое достоинство, включая и супружеское, продажности представителей власти, преступных элементов, ставших инструментом насилия в руках богатей. Это облик общества коррупции, лицемерия, разврата и жестокости. Авторы дали свою оценку и свой приговор этому микрообществу. Они пустили в ход сложный механизм интриги, который действует как возмездие и превращает в развалины поселок торгашей и подлецов. Только что родившийся Лаго-Сити уже не имеет права на жизнь.

К сожалению, в этом фильме, как и в большинстве других серьезных произведений жанра, проявляются некоторые слабости, связанные с самой сущностью вестерна. Совершенная синхронность действия местами граничит с неправдоподобием. Персонажи здесь такие же или почти такие, как и во всех подобных фильмах, и это создает впечатление, что мы присутствуем на очередном акте уже знакомой пьесы, очень, очень долгой и хорошо знакомой, которую мы начали смотреть еще в юношеском возрасте и которая с тех пор беспрерывно повторяется. Повторяется — в который раз — и возмездие эпилога, призванное принести зрителю ожидаемое вознаграждение в форме эмоциональной разгрузки от озлобления, накопленного за долгие минуты, пока плохие герои мучили доброго. Таким образом, одно и то же садистское истязание — смертельное избиение кнутом — может прозвучать в прологе как адские мучения, а в эпилоге — как райское наслаждение.

Наконец, очевидна и индивидуалистическая, несущая определенный классовый подтекст иллюзия саморас-

правы как единственно эффективной формы расплаты. Нет надобности здесь останавливаться на неправдоподобной неуязвимости героя — одной из многих априори узаконенных условностей жанра. Важнее то, что косвенный вывод, хотя внешне и направленный против социального порядка, на самом деле ничем не угрожает этому порядку. Поскольку бунт против капиталистического общества — это изолированный, индивидуальный бунт, и Лаго-Сити — реальный, а не выдуманный — может быть совершенно спокоен за свое будущее.

Но «Человек из высоких прерий» в конечном счете всего только сказка, и его следует рассматривать в таком свете. Потому что как сказка о победе добра над злом он, несмотря на свои несовершенства, значительно чище и правдивее ряда внешне реалистических суррогатов жанра.

* *

*

Продукция фильмового вестерна настолько зависит от коммерческих интересов, что не многие из талантливых режиссеров могут удержаться на уровне серьезных художественных задач. Традиционные производственные стандарты, требования зрелищности, напряжения и дешевого драматизма, оказываются более стойкими, чем попытки оригинальных творческих решений. Примером может служить творчество Роберта Олдрича, одного из самых известных представителей вестерна в послевоенном поколении режиссеров.

Роберт Олдрич (р. 1918) создал свое первое произведение этого жанра в 1954 году («Апаш»). Фильм представляет собой смелый и убедительный ответ расистскому представлению об индейцах как жестоких и коварных противниках «мирных» белых поселенцев, данный радетелями цивилизации и прогресса. Главный персонаж — индеец Масай (Берт Ланкастер) — обрисован как мужественный и благородный человек, отстаивающий свою свободу от посягательств безжалостной и хищнической «цивилизации». Следующий фильм Олдрича, «Вера Крус», хотя и связан по своей тематике с бурными революционными событиями (борьба мексиканцев против власти Максимилиана Габсбургского), — это уже компромисс режиссера, уступка штампам жанра. Режиссер явно увлекается чисто зрелищ-

ными эффектами, а драматический конфликт строит на шаблонном столкновении добра (Гарри Купер) со злом (Берт Ланкастер).

Поклонники Олдрича утверждают, что недостатки упомянутых двух фильмов и особенно последующих, более слабых произведений вызваны грубым вмешательством продюсеров. Ничего удивительного. Так или иначе, «Последний закат» (1961) уже является частичной капитуляцией режиссера перед бездушным и неизменным механизмом производства. Литературная основа фильма сделана талантливым сценаристом Дальтоном Трумбо. В сценарии намечены острые психологические конфликты, но он не особенно оригинален по проблематике. Рок, преследующий героя О'Малея (Керк Дуглас), напоминает судьбу в античной трагедии. Он прибывает в Мексико, чтобы встретиться с любовью своей молодости Беллой (Дороти Мелон). Но Белла давно уже замужем за спившимся фермером и имеет 16-летнюю дочь. О'Малей соглашается помочь фермеру перегнать его огромное стадо скота в Техас. Фермер обещает ему за услугу отдать одну пятую своего стада, а герой в свою очередь обещает забрать заодно и супругу, что, кстати, не особенно тревожит пьяницу.

Тем временем на ранчо прибывает и шериф Страйблинг (Рок Хадсон), который преследует О'Малея еще с Техаса, потому что тот совершил убийство, а убитый — супруг сестры шерифа. Силой обстоятельств два противника вынуждены терпеть друг друга и жить рядом, пока стадо не перегонят через границу.

Большая часть фильма посвящена движению этого огромного и странного каравана, состоящего из тысяч голов скота и нескольких человек, связанных сложными двойственными отношениями. Дальнейший путь каравана сопровождается рискованными приключениями. В пьяной драке туземцы убивают фермера, а герой в свою очередь убивает двоих из них. Позже путешественников начинает преследовать индейский патруль, и О'Малей, как всегда не долго думая, убивает одного из них. Чтобы спасти караван от неизбежного возмездия, шериф отдает индейцам в качестве возмещения за убитых ту пятую часть стада, которая причиталась О'Малею. Далее, трое бандитов, примкнувшие к экспедиции, пытаются похитить Беллу и ее дочь. Тем временем Страйблинг, попавший

с лошадью в болото, чуть не погибает. Прибежав на его выстрелы, О'Малей сперва отказывается ему помочь, но в конце концов все-таки бросает ему спасительную веревку. Потому что в течение всех этих приключений между двумя противниками создалось какое-то грубое подобие взаимного уважения. Но только старый конфликт начинает забываться, как возникает новый. Шерифу, который упорно ухаживает за Беллой, наконец удается ее очаровать. И это не остается незамеченным О'Малеем.

Усеянный опасностями маршрут близится к концу. Караван в последний раз останавливается на ночлег на мексиканской земле. Трое ковбоев-мексиканцев исполняют очередную трогательную песню. Шериф танцует с Беллой, а герой притворяется веселым. В это мгновение появляется Мелиса, дочь Беллы, одетая в изящное бледно-желтое платье матери. И может быть, потому, что это самое платье когда-то надевала Белла, чувства О'Малея к матери спонтанно переносятся на дочь, которая тоже небезразлична к этому одинокому, внешне суровому, а на самом деле такому чувствительному мужчине. Они оба в свою очередь начинают танцевать, а с лица счастливой до недавнего времени Беллы сходит улыбка.

На следующее утро караван пересекает пограничную реку и размещается в одном американском селении. Зрителю становится ясно, что финальный эпизод драмы разыграется именно здесь, около ветхого традиционного деревянного строения с громким названием «Гранд отель». Правда, шериф, против всех ожиданий, не арестовывает героя, но это потому, что судьба решила явиться не в образе шерифа, а в образе ревнивой женщины, снедаемой противоречивыми чувствами. О'Малей и Мелиса уже договорились уехать вместе, когда Белла раскрывает герою, что Мелиса его дочь. Первоначальная неожиданность быстро сменяется негодованием. Убежденный, что женщина его обманывает, он дает ей пощечину и отправляется искать свою молодую подругу.

Уединившись среди деревьев, О'Малей и Мелиса лежат в траве. Нежности перемежаются с планами на будущее, какие строят именно тогда, когда очевидно, что никакого будущего не будет. Потом герой отправляется в гостиницу. Навстречу ему направляется Страйблинг,

готовый к сведению счетов. Они идут спокойно и решительно, мы видим то одного, то другого, продолжающих идти, мы продолжаем смотреть, и они все идут и идут, как это происходит в вестернах во всех подобных моментах. Столкновение происходит, как мы уже предчувствовали, на площади перед жалким и ветхим «Гранд стелем». Оба вытаскивают пистолеты, но раздается только один выстрел, так как пистолет героя даже не был заряжен. Открытие, что оружие его противника даже не было заряжено, сделанное шерифом с опозданием, придает еще более трагическое звучание эпилогу. А чтобы еще больше усилить это звучание, с одного конца площади прибегает мать, с другого — появляется дочь. И пока мать, снедаемая противоречивыми чувствами, стоит рядом с убийцей, дочь, обезумевшая от скорби, бросается на бездыханное тело.

Сюжетная основа фильма имеет определенный смысл. Судьба, которая преследует и наконец губит героя, — это не древний мифический фатум, а насилие. О'Малей в одинаковой степени становится жертвой как насилия окружающих, так и собственного насилия. Потому что у насилия своя демоническая логика, любой акт насилия вызывает встречный, такой, на который тоже надо ответить насилием, и так, пока герои, один за другим, не выходят из строя. Однако эта тема, недостаточно подчеркнутая еще в сценарии Трумбо, остается совершенно неразвитой и в произведении Олдриджа. Вместо этого в фильме присутствует весь арсенал элементов, призванных взволновать и растрогать претенциозного зрителя: кулачные схватки, перестрелки, бешеные преследования, драматические бури, поэтические закаты, сентиментальные интермедии, дешевый юмор, песенные вопли и стон гитар.

Если жанр вестерна в области кино наряду с художественными полон элементов ремесленничества и торгашества, то в остальных областях его уровень еще более низок. Даже отдельные удачи типа тех, о которых мы упоминали раньше, в них отсутствуют. В сфере беллетристического вестерна действительно работают многие опытные профессионалы, чье мастерство, к несчастью, сводится к разработке хитрых ходов интриги с применением ограниченного количества трафаретных фигур, так же как в шахматах. Типичным представите-

лем этой гильдии можно назвать уже упоминавшегося Фрэнка Грубера.

Еще в 1935 году Грубер создал 57 приключенческих новелл, а к 1941 году их число возросло до 350. Он автор 41 книги, опубликованной общим тиражом в 24 миллиона экземпляров. Написал 54 сценария, многие из которых, по его словам, имели «сокрушительный успех». Пусть читатель не удивляется, что отчет о его творчестве исчерпывается цифровыми данными. У него просто нет других отличительных черт, кроме количественных. В одном посвященном ему альбоме, опубликованном им самим с чисто рекламной целью, Грубер действительно не скупится на самовосхваления: «Фрэнк Грубер. Один из самых плодовитых писателей в мире и один из самых печатаемых. Фрэнк Грубер — единственный большой писатель Америки, который пишет так много и в разных областях... В области вестерна Фрэнк Грубер неоспоримый вождь. Он продал больше книг для экрана, чем любой другой писатель... Фрэнк Грубер сегодня в лучшей форме, на вершине своего литературного могущества...»

Мы можем продолжить цитировать, но вряд ли это будет интересно. Писатель говорит охотно о своих произведениях, о их количестве, тиражах, торговом престиже, биржевом курсе, как будто хвалит товар — пылесосы, телевизоры или туалетное мыло, — но нигде нет ни слова об их художественных достоинствах. И это вполне естественно, если принять во внимание тот факт, что они полностью лишены подобных достоинств. Его продукция годится для съемок фильмов с потрясающим эффектом, она очень подходит для телевизионных серий, чего же еще? Кто из промышленников «массовой культуры» нуждается в художественности, чтобы ее производить?

В своем стремлении быть педантично добросовестными мы просмотрели ряд томов двух самых популярных серий вестернов во Франции: «Галоп» и «Вестерн». Разница между этими сериями только в подборе авторов. В остальном все опубликованные в двух сериях романы настолько знакомы по сюжетным построениям, так беспомощно схематичны в изобразительных средствах и так безличны по стилю, что человек начинает думать: а не скрывается ли за разными авторскими именами

какая-то бездушная машина, которая одинаково неумолима в соблюдении посредственного фабричного стандарта...

Еще более низкопробна продукция вестерна в области комикса. В США и Великобритании еженедельно выходит бесчисленное множество изданий вроде прославленного «Игл» («Eagle»), в ФРГ — «Бесси» («Bessey»), во Франции — «Текс билл» («Tex Bill») и прочие, которые в дилетантских графических изображениях и в скудных по форме и содержанию репликах излагают предельно кратко весь репертуар вестерновских историй. Оригинально в этой «литературе» лишь исключительное изобилие восклицаний, междометий и звукоподражаний: «Убью его!», «Стреляй!», «Не стреляйте!», «Держи его!», «Пусти меня!», «Проклятие!», «Боже мой!», «Черт возьми!» и прочее. Или: «Хм...» (колебание), «Ого!» (неожиданность), «Ох!» (боль), «Ай!» (неожиданность + боль), «Эй!» (призыв), «О-о-о!» (ужас) и другие. Или: «Бам!...», «Бум!...», «Крах!...», «Тра-та-та-та!» и тому подобные, призванные изобразить удары, выстрелы, взрывы бомб или канонаду.

Вопреки ничтожному содержанию, а часто и вопреки жалкому внешнему виду комиксы-вестерны издаются фантастическими тиражами во многих западных странах. И все-таки они представляют собой совсем небольшой бизнес по сравнению с производством и распространением вестерна в телевидении. Позволим себе процитировать одну небольшую справку, относящуюся к США: «Американское телевидение предлагает зрителям 20 000 часов разнообразной годовой программы. В студиях Нью-Йорка и Лос-Анджелеса $\frac{1}{4}$ этих программ (5000 часов) составляют фильмы. Апокрифические истории по тематике частных детективов и Дикого Запада образуют костяк американского телевидения. Различные серии вестернов составляют ежегодно 1000 фильмов, а со времени возникновения этой индустрии выпущено около 10 000 фильмов». Эти сведения относятся к 1962 году. Но на их основе, если иметь в виду, что индустрия вестерна не снизила своей производительности, легко подсчитать, что к сегодняшнему дню количество произведенных американским телевидением фильмов-вестернов давно превысило фантастическую цифру 20 000.

Телевизионные вестерны обычно выпускаются серия-

ми, каждая из которых составляет примерно 26—39 фильмов. О тематике их нетрудно судить даже только по заглавиям серий: «Томагавк», «Люди вне закона», «Шериф», «Человек с пистолетом», «Бандит», «Кольт-45», «Техасец», «Смелый Орел», «Граница» и так далее. Некоторые серии озаглавлены именами уже знакомых нам героев: «Уайт Йорп», «Бет Мастерсон», «Дикий Билл Хикок», «Буффало Билл». Что касается их качества, то сам факт, что на основе этой бедной тематики было произведено 20000 фильмов, уже говорит достаточно. По этому поводу можно процитировать слова Дельмара Дейвиса о фильмовых вестернах: «Современные вестерны должны быть лучше, чем когда бы то ни было, в противовес телевизионной продукции. Каждый день по телевидению один час уделяется вестернам, и производители их ищут сюжеты повсюду. Часто они берут, что попадетсЯ. Чтобы бороться с такими низкопробными вестернами, наши должны быть достаточно хорошо сделаны, поскольку плохие телевизионные вестерны причиняют зло... В длинных «сериях» актерские приемы истощаются в бесконечном повторении, актеры перестают улавливать характер своих персонажей. Я уважаю стремление людей получить удовлетворение от кино, их желание увидеть хороший фильм, который бы их обогатил»¹.

Когда мы говорим о полной деградации вестерна в результате индустриализации производства, необходимо сказать несколько слов и об упомянутом уже «спагетти-вестерне», странном и нелепом создании Чинечита. Кстати сказать, Италия, где были созданы фильмы, которые можно оценить как наивысшие удачи в послевоенном западном кино, в то же время является страной, где очень широко эксплуатируются низкие вкусы «жаждущей сильных ощущений» публики. В этом смысле показательны псевдоисторические или псевдомифологические фильмы, с кровопролитиями, гладиаторами, львами и античным развратом («пеплум»). Так же характерна массовая продукция фильмов ужасов, походов на вампиров и демонов. Об этих произведениях мы не упомянули в соответствующей главе из-за их подражатель-

¹ Интервью с Дельмаром Дейвисом в «Cinéma 61» № 53, 1961, р. 10—20.

ного характера и совсем низкого качества. В этой линии «параллельного кино», создаваемого для «простолюдинов» без каких бы то ни было претензий, кроме кассового сбора, и появились «спагетти-вестерны».

Этот феномен возник в начале 60-х годов как бы между прочим. Итальянский вестерн довольствовался «заимствованием» тем и сюжетов из американского вестерна, избегал дорогостоящих массовых батальных сцен и делал акцент на эпизодах кровавого насилия. Один из главных создателей этой продукции Серджо Корбуччи откровенно признает: «Единственная оригинальность наших фильмов — это то, что мы освободили жанр от его психологической, сентиментальной и патриотической надстройки». А Винченцони добавляет: «Мы убрали блондинку, влюбляющуюся в шерифа. Герой Дикого Запада должен остаться загадочным в эротическом и сентиментальном плане. Таким он еще больше нравится женской публике. Убрали мы и индейца, который издает боевой клич». По этому поводу Серджо Леоне, отец «макаронного вестерна», поясняет: «Персонажи, получающие с расстояния 10 метров пулю из «кольта-45» и кротко падающие, всегда вызывают у меня смех. Я их заставляю сделать прыжок назад длиной в целых 5 метров». Эти три высказывания достаточно ясно показывают своеобразие итальянской жанровой разновидности: эффектная потрясающая сцена заменяет излишнюю роскошь психологических «подробностей». Публика ищет не правдивые характеры, а кулачные побоища и перестрелки.

Оказалось, что по крайней мере для известного рода публики пророчества Чинечита подтвердились. Американские фильмы, снятые в Италии с невероятно скромными бюджетами, быстро затмили успех идентичных голливудских произведений, требовавших больших расходов. Это освободило итальянских режиссеров от необходимости прикрываться для большего авторитета американскими именами (Серджо Леоне, например, подписывался Боб Робертсон, Марио Бава — Джон М. Олд, Марио Донен — Мартин Донен и прочие). Только к 1968 году продукция «спагетти-вестерн» достигла 250 фильмов, и продюсеры так обогатились, что начали приглашать на ведущие роли настоящих американцев из Голливуда.

«Спагетти-вестерн», как правило, — это разновидность вестерна с ясно выраженной тенденцией к кровожадности и садизму. «За один год мы расстреляли больше патронов, чем Джон Форд за тридцать», — заявил Серджо Леоне. «В моем первом фильме, «Ринго», я убил 78 душ, а во втором истребил 90», — доверительно сообщает нам Дучо Тессари. «Бесспорно, что в семи фильмах, которые мы сняли за один год, мы устроили настоящую резню. Наши руки залиты кровью», — признается Серджо Корбуччи¹.

Некоторые итальянские режиссеры обеспечивают себе удобное алиби, утверждая, что делают, в сущности, пародию на вестерн, следовательно, пародию на фильмы насилия. Но эти оправдания в большинстве случаев не имеют значения, так как в «спагетти-вестерне» именно сцены насилия сняты с особым знанием дела, точностью и вниманием к натуралистическим подробностям. По поводу одного из фильмов Энцо Кастелари — «Иду, стреляю и возвращаюсь» — Клод Вейо утверждает, что это своеобразная пародия, но в то же время отмечает: «Самое тяжелое — как следует умереть. В «Иду, стреляю и возвращаюсь» люди умирают великолепно. Застигнутые на скаку пулями кольта, бандиты вылетают из седел, катятся и застывают на земле после заключительной потрясающей агонии. И мертвецы нагромождаются один за другим. Персонажи — все без исключения аморальные и циничные люди. Безучастие к побежденным таково, что служанка, занимающаяся обычной домашней работой, не обращает ни малейшего внимания на лежащих окровавленных бандитов. Это фильм, в котором добродетель поругана и разбойники получают в награду со-кровище»².

* *
*

В течение долгого периода вестерн считался второстепенным жанром, не претендующим на художественность. Буржуазная критика почти не отмечала много-

¹ Цитированные высказывания помещены в журнале «Arts et loisir», 6 juin, 1966.

² Veillot C. Les joyeux cadavres des spaghetti-westernes. — «L'Express», 15 juillet, 1968.

численные его формы. В первых трудах по истории кино он упомянут только как явление, ему отказано в более обстоятельном анализе.

А между тем во «второстепенном жанре» в различное время и с различным успехом практиковали многие известные режиссеры Голливуда.

Только в 50-е годы западная критика начала понимать, что второстепенный и незаметный в прошлом жанр постепенно превратился в обширную активную творческую область, суммирующую усилия десятков самых известных режиссеров, операторов и актеров. Сначала с известным недоверием, а впоследствии с переходящими в истерию восторгами, характерными для буржуазных модных психозов, рецензенты, критики и историки кино бросились исследовать и оценивать новооткрытое явление, существующее фактически уже несколько десятилетий. За короткое время литература исследований по киноискусству обогатилась целой серией монографий, посвященных вестерну. Кроме цитированных выше исследований, мы могли бы указать, например, без претензии на полноту списка такие произведения, как «Фильмовый вестерн» Антонио Чатоне, «От Дикого Запада до кино» Джима Джералда, «Вестерн, или Настоящее американское кино» Жан-Луи Рюперу, «Великая авантюра вестерна» того же автора, «История вестерна» Шарля Форда, двухтомная монография «Джон Форд» Жана Митри, а также и ряд специальных номеров журналов, таких, как «Презанс дю синема», «Этюд синематографик», «Синема», «Кайе дю синема», «Позитив», «Л'экран», «Сине-теле-ревю», «Синемонд», «Филмс энд филминг», посвященных этому жанру.

В течение последних десятилетий каждый выходящий на экраны вестерн наряду с «большими» фильмами пользуется привилегией быть обстоятельно отрецензированным и, как правило, горячо рекомендуется серьезной публике. Эта перемена отношения к «низшему» жанру находится в полном соответствии с аналогичными переменами в оценке произведений других массовых художественных форм: полицейских, шпионских, эротических, продукции ужаса и прочих. И как в оценке этих форм, так и в оценке вестерна восторженное отношение критики находит соответствующую идейную и эстетическую аргументацию.

Не случайно Жан-Луи Рюперу озаглавил свою монографию «Вестерн, или *Настоящее* американское кино» (курс автора). Некоторые авторы идут еще дальше, утверждая, что вестерн является образцом и квинтэссенцией кино вообще, что это самое чистое и самое подлинное кино, первообраз, основная схема, модель самого кино. Подобные мысли, сформулированные так или иначе, под защитой различной аргументации можно найти в коллективном труде «Вестерн — возникновение, мифология, авторы, актеры, фильмография». Если оставить в стороне элемент комизма в этих настолько же беспочвенных, насколько и восторженных обобщениях, мы не можем не видеть, что в них ясно выражается чисто формалистическая концепция кино, очень характерная для авангардистской кинокритики.

Мотивировка взглядов на вестерн как на самую чистую форму кино может быть сведена к следующему: в этом жанре больше, чем во всяком другом, на передний план выступает проблема не *что* сказать, а *как* сказать. Вестерн оперирует ограниченным числом историй, предварительно известных зрителю: конфликт между синими униформами и индейцами, нападение на поезд, дилижанс, угон скота, движение каравана, приключения бандита, действия мстителя — все это давно известно. Давно известны и герои истории: офицер, шериф, ковбой, человек «вне закона», индейский вождь. Не менее известны и места действий: пустыня, прерия, городок, ферма, пограничная область. Полная исчерпанность и крайняя банальность этого и без того бедного репертуара должны были бы действовать на авторов и исполнителей обескураживающим образом. Но формалистическая критика так не думает. Она совсем другого мнения.

Именно потому, что и интрига, и герой, и фон до предела амортизированы, вестерн, по мнению известных критиков, открывает широкий простор для остального: вариантов уже познанного, хитроумных решений в движении камеры, в точке зрения оператора, в режиме, в монтаже. История стара? Это только лучше, потому что она вообще не имеет никакого значения. Драма героя нам предварительно известна? Чудесно, это нас освободит от необходимости подробно на ней останавливаться. Характеры нам совершенно ясны еще с самого начала. Великолепно, значит, не нужно ими заниматься.

Свободные от необходимости рассказывать, волноваться, типизировать, мы имеем полную возможность целиком отдаться «чистому» кино. Достаточно прочесть некоторые отзывы о вестерне во французской авангардистской печати, чтобы увидеть, что приведенный выше тезис, как бы он ни выглядел абсурдно, лежит в основе подобных писаний.

Но конечно, продюсеры вестернов создают свои фильмы не для горстки критиков-снобов, а для широкой публики, которая только одна может вернуть им их капиталовложения, да еще с соответствующей прибылью. Именно поэтому вестерн все-таки все еще рассказывает, типизирует, вызывает чувства гнева, страха и облегчения. А так как этого можно достичь только при помощи многократно использованного материала, искусство вестерна все больше превращается в своеобразное состязание между виртуозами с одной-единственной целью — повторять до одурения одно и то же, но всегда немножко иначе; искать в самом избитом сюжете какой-нибудь хоть и ничтожный, но новый, неиспользованный вариант; умудриться произвести из семи знакомых напитков семьсот разных коктейлей при помощи простой смены дозирования.

Известно, что рок-н-ролл, а позже и твист узаконили в эстрадной музыке распространенную в наши дни моду на досадные, отупляющие и с ума сводящие повторения. Одна-единственная фраза или одно слово, «люблю тебя» или «приходи!», могут составить текст целой песни, если они будут повторены необходимое число раз. Практика вестерна очень напоминает эту музыкальную моду. Здесь все основывается на повторении и все извлекается из повторения, досадного, отупляющего и сводящего с ума.

Но если это так, то чему обязан в таком случае все еще значительный престиж жанра у широкой публики? На этот вопрос можно ответить с различных точек зрения. Тут действуют такие факторы, как невзыскательность массового западного зрителя, относящегося к кино как к забаве и заранее примирившегося с мыслью, что едва ли можно ожидать чего-то нового от очередного фильма; тут играет роль и смена поколений, каждое из которых в свою очередь открывает мир вестерна и проходит через банальные теории Дикого Запада; тут

следует принять во внимание и редкие обновляющие шоки, вызванные произведениями нескольких настоящих мастеров, работающих в жанре.

Но это не все. В такой век и в таком обществе, где отдельная человеческая единица не имеет никакой силы, никакого значения, притягательная сила вестерна вытекает в большой степени именно из роли отдельного индивида как двигателя событий. В такое время, когда обыкновенный человек мучительно чувствует, что участь его зависит всецело от анонимных и враждебных сил общественного механизма, вестерн становится еще более обаятелен галереей своих героев, которые являются господами своей судьбы. В современном сонном быту, когда вне механической и скучной профессиональной деятельности человек обречен на прозябание, магия вестерна излучается от его героев, людей дела, смелого решения и немедленного действия, которые вытаскивают пистолет так естественно, как гражданин пачку сигарет.

Самый яркий образец банальной романтической мечты, эвазионистского порыва, воображаемой компенсации, вестерн щедро предлагает жалкие свои сокровища крайне обедневшему в своей человеческой содержательности обществу.

Знакомство с большим западным городом — особенно если это такой город, как Париж, Лондон или Гамбург, — по традиции предполагает и посещение ночных кварталов. Туристы, чинно восседающие в автобусе или бредущие, как стадо, по тротуару, разглядывают сверкающие неонам фасады кабаре, витрины с фотографиями голых танцовщиц, дефилирующих по улице проституток, чтобы обрести ощущение, что они если и не потонули в бездне порока, то, во всяком случае, имели счастье взглянуть в него.

Но эротический быт Плас-Пигаль, Сохо, Сан-Паулу вызывает обычно скорее досаду, чем интерес у западного туриста. Город может быть неизвестен иностранцу, однако нравы города ему известны. Они даже абсолютно банальны, потому что атмосфера, в которой живет человек на Западе, мало чем отличается от атмосферы ночного квартала.

Эротика присутствует везде и всюду. Она встречает буржуа, как только он поднимается с постели, преследует его весь день и покидает лишь во сне — в том случае, если, конечно, не остается в его сновидениях. Она приходит с номером утренней газеты, в которой среди безрадостных политических новостей разбросаны для утешения описания курьезных случаев распутства и извращений. Конечно, не каждый день преподносит сенсации вроде любовной авантюры английского министра Профьюмо с красавицей Кристиной Килер, но кое-какая мелочишка все же попадает. Оргии миллионера на вилле в предместьях Вены. Любовные похождения стареющей киноактрисы с молодым боксером. Эротоман,

шантажирующий молодых девушек, чтобы фотографировать их голыми. Новая итальянская «Лолита», удивившая порядочные суммы у богатых сластолюбцев какого-то провинциального города. Последнее сексуальное преступление неуловимого лондонского садиста. Вербовка звезд кабаре для Лас-Вегаса. Цензурные купюры в каком-то фильме (с фотографиями выброшенных порнографических сцен). И прочее и прочее.

Когда гражданин закроет газету и отправится на работу, эротика встретит его на улице. Стены домов и тумбы для объявлений пестрят красочными плакатами, рекламирующими белье «Триумф», бюстгалтеры «Амур», чулки «Скандал», губную помаду, легковые автомобили или стиральные машины — и, что бы ни рекламировалось, все неизменно сопровождается обнаженными бюстами, бедрами, застывшими в экстазе губами и двусмысленно подмигивающими глазами. Витрины магазинов перенаселены теми же элементами эротического гипноза. Киоски увешаны десятками журналов с изображениями обнаженных или обнажающихся красавиц.

Если гражданин включит радио, он, вероятно, услышит беседу или дискуссию по проблемам секса. Если включит телевизор, будет иметь шанс увидеть какое-нибудь «умеренно» оголенное ревю — «умеренно», потому что программа предназначена для семьи. Зато уж если он надумает провести два часа в кино или мюзик-холле, он может насладиться сексуальной распушенностью без всяких ограничений. «Пройдите по улице, — пишет Клод Бонфуа, — откройте журнал, войдите в кино во время антракта, когда на экране демонстрирует свои прелести прекрасная нимфа, встающая из ванны в ореоле мыльной пены, — всюду ваш взгляд встретит обнаженные или полуобнаженные тела. Если вы захотите, чтобы ваши глаза получили большее удовольствие, на Монмартре есть заведения, где стриптиз демонстрируется непрерывно, заведения, вход в которые украшен выразительными снимками, давно уже не волнующими детей квартала, а вызывающими у них смех».

До недавнего времени гражданин Запада считал, что нет ничего нового под солнцем и что законодатели мод создают образцы одежды на следующий сезон, роясь в старых журналах. Но события опровергли эту легенду.

Всего лишь несколько лет назад, к великому ужасу блюстителей порядка, на улицах неожиданно появились девицы с декольте до пояса, а на пляжах можно было встретить девушек в купальных костюмах такого же фасона. Если мода на обнаженную грудь не смогла утвердиться, то не в результате мер, принятых полицией, а потому, что многие женщины поняли невыгодность для них чрезмерного декольте из-за особенностей фигур. Но зато, несмотря на первоначальные запреты (вплоть до арестов) и публичные скандалы, несколько лет тому назад начала свое триумфальное шествие почти по всему миру мода на обнаженные бедра.

Секс все более входит и в сферу деловой жизни, накладывает свой глубокий отпечаток и на семейную жизнь. Неверность давно уже не только не является причиной кровавых драм, но вообще не является поводом для драмы. Она не столько причина, сколько повод для разводов, число которых непрерывно растет. Для миллионов семейных пар нормальные брачные отношения связаны не с требованием верности, а с необходимостью соблюдения приличий.

Известно, что падение буржуазных нравов датируется не последними десятилетиями. Но последние десятилетия характеризуются не только невиданным распространением сексуального разгула, но и все более упорным стремлением *узаконить* именно наиболее отталкивающие его формы. В этом отношении западный быт изобилует курьезными случаями, которые кому-то могут показаться невероятными, но, по существу, несут в себе угрозу превратиться в недалеком будущем в банальную повседневность.

Сексуализация быта благотворно сказывается и на развитии ряда отраслей промышленности и торговли. Она приносит большие доходы многим издателям и редакциям, киностудиям и фотоателье, писателям, художникам и псевдонаучным популяризаторам, владельцам ночных клубов, кабаре, публичных домов и так далее.

Особенно ужасны и пагубны последствия процесса сексуализации в молодежной среде. «Свобода» сексуальных нравов среди молодежи находит свое выражение не только в чрезвычайно ранних половых связях, но и в их полной неупорядоченности. Как отмечают некоторые

социологи и педагоги, у большей части юношей наблюдается естественное или показное презрение к подлинному чувству любви как какой-то постыдной или старомодной сентиментальности, являющейся признаком «слабости» и «отсталости».

Родители и педагоги пытаются противодействовать разгулу поощрением ранних браков, что очень часто, однако, дает обратные результаты.

Распушенность среди молодежи нередко приобретает и гораздо более опасные формы: коллективный разврат, садистские и гомосексуалистские извращения, массовое употребление наркотиков.

Самым страшным проявлением такого разгула является все возрастающее число сексуальных преступлений, совершаемых в большинстве случаев молодыми людьми. В репортаже Эдди Флагана «Сексуальные преступления в США» на основе подробных исследований отмечается, что «за последние пять лет число изнасилований выросло на 52% и что нередко изнасилование сопровождается убийством, потому что преступник оказывается во власти слепого приступа садизма или просто хочет заставить навсегда замолчать жертву... 22 000 сексуальных маньяков в поисках жертвы свободно странствуют по Соединенным Штатам». Не лучше обстоит дело и в буржуазной Европе. В марте 1965 года судья Креспи сделал подробный доклад на тему «Социологический аспект коллективного изнасилования», отметив, что речь идет «о преступлении, очень редком до 1950 года, а в настоящее время получившем огромное распространение» во Франции.

Часть буржуазного общества в интересах собственной безопасности пытается ограничить тенденции роста извращений и насилия среди молодежи, предотвращая или по крайней мере наказывая наиболее резкие его проявления. Но именно эти попытки раскрывают и всю неразрешимость противоречия, корнями своими уходящего в самую сущность строя, пытающегося вести борьбу с явлениями, порожденными самим строем стихийно, неотвратимо и закономерно.

Давно прошли времена, когда затрагивать сексуальные проблемы считалось неприличным для буржуазии, когда эти проблемы были морально запрещенными, а труды Р. Крафта-Эбинга, М. Хиршфельда и Х. Элли-

са были известны лишь небольшому числу специалистов.

Сегодня все эти капитальные труды в области сексологии, не говоря уже о бесчисленном количестве псевдонаучных книжонок, стали общеизвестны, общедоступны, издаются и переиздаются огромными тиражами. Секс начинают все чаще рассматривать как первооснову не только биологической, но и общественной жизни. «Мы знаем, — пишет Ив де Сент-Агнес, — что есть две силы, которые движут человеческой судьбой, — война и любовь; первый раз в истории война уступила место любви... В этом мире, лишенном героизма, что остается? Любовь, все формы любви...»

Конечно, объявление сексуальности главной формой жизнедеятельности человека не единственный способ ее возвеличивания. Подобный результат достигается и в том случае, когда между социальными и биологическими функциями ставится знак равенства.

В чем же причины все убыстряющейся и все более открытой сексуализации современного буржуазного быта? Не мы первые задаем этот вопрос: ему уже посвящены сотни и сотни статей, анкет, обширных исследований. Эта литература так велика, что могла бы обескуражить своим объемом самого терпеливого исследователя, если он не учтет одного момента, упрощающего задачу, — все эти многочисленные труды представляют, в сущности, вариации нескольких неизменных решений.

Снятие всех сексуальных «табу» — естественный результат эволюции нравов в обществе, где свобода индивида является основным принципом, утверждают одни авторы.

Необратимый прогресс науки привел к демистификации явлений, считавшихся прежде сокровенной тайной бытия, а сегодня оказавшихся простой физиологией, вторят им другие теоретики.

Особенности эры технизации с ее все большей автоматизацией труда и быта заставляют современного человека придавать исключительное значение сексу как единственной области, не затронутой процессом механизации, делает заключение третья группа мыслителей.

Четвертные ищут причины в одиночестве индивида; пятые, наоборот, в концентрации многомиллионных людских масс; шестые обвиняют во всем средства массового гипноза: рекламу, кино, телевидение; седьмые

утверждают, что все эти средства — лишь отражение некоей реальной данности, а истинная причина в распухании новых поколений, предоставленных самим себе и порывающих связи с традиционной моралью.

Таковы в общих чертах варианты, соединенные часто в сложные комбинации, мотивируемые «неопровержимыми» доказательствами, одобренными обильной дозой сексологической терминологии и высоким стилем. Если исключить басни о «свободе индивида» и «изобилии благ и свободного времени», ловко сочетаемые с анализом нравственного упадка, нужно признать, что некоторые из вышеприведенных объяснений содержат долю истины. Но даже эти крохи истины оказываются соответственно деформированными и заботливо обработанными в силу откровенного стремления большей части социологов умалить и даже оправдать процесс, который все признают реальным и типичным.

Истина в данном вопросе по самой своей природе такова, что наивным было бы искать ее в ответах приверженцев буржуазного строя. Потому что эта истина свидетельствует о полном и необратимом загнивании строя. Всякий исторический закат класса, всякая эпоха декаданса, как правило, характеризуются крайним падением нравов, пароксизмом разврата. Разврат в период упадка Римской империи, разложение среди феодалов и монахов в позднее средневековье, развращенность аристократии в канун буржуазных революций — все это исторические факты, которые сегодня не нуждаются в доказательстве. Конечно, эксплуататорский класс, располагающий излишком свободного времени и материальными средствами, благоприятствующими разврату, никогда не лишал себя такого «удовольствия». Но когда это был класс восходящий, он сдерживался и прикрывал свои порочные страсти в интересах самосохранения и поддержания себя в добром здравии. Ведь полная свобода, предоставляемая пороку и извращениям, уже направлена против интересов эксплуататорского класса, а тот факт, что господствующий класс не в состоянии справиться с разлагающими его процессами, является именно одним из свидетельств его упадка.

Решительное отрицание принципов буржуазной морали — лишь один из аспектов краха буржуазной идеологии, опровергнутой и развенчанной развитием самой

жизни. Неверие, неустойчивость, страх перед будущим, отчаяние, являющиеся очень часто субъективными причинами стремления найти «утешение» и «забвение» в разгуле сладострастия, — лишь отражение объективного процесса обесценивания буржуазных принципов в среде самой буржуазии.

Порой раздаются голоса трезвых реакционеров, клеймящих опасный для самого класса процесс загнивания. Но как ни странно, их голоса в наши дни — глас вопиющего в пустыне. Более того, в силу противоречия, отнюдь не абсурдного, а глубоко закономерного, большинство идеологических стратегов капитализма видят в процессе нравственного разложения не неизбежную опасность, а желательного союзника. Все отчетливее осознающие собственное бессилие, неспособность привлечь на свою сторону народ с помощью проповеди демагогических формул и угроз, эти стратеги стремятся помешать победному шествию марксистских идей путем деморализации масс самыми различными средствами, среди которых разврат и сексуальный гипноз занимают видное место.

Отсюда, в сущности, и вытекает основная социальная опасность процесса сексуализации, здесь коренится и значение этой проблемы для нас. Человеком, лишенным социальной перспективы, развращенным и погруженным в мир секса, всегда легче управлять, а если нужно, и завербовать его в солдаты.

Эту стратегию целенаправленной деморализации нельзя недооценивать, но не следует ее и абсолютизировать. Буржуазные идеологи используют процесс разложения для достижения своих целей, но не они сфабриковали этот процесс. Они, в сущности, используют заразу окружающей их чумы, которая разъедает их собственное тело.

* *

*

Сексуализация жизни на Западе сопровождается эротизацией буржуазного искусства. В печати часто появляются противоречивые мнения: является ли безнравственная художественная продукция результатом испорченности нравов или, наоборот, падение нравов — следствие воздействия массовой визуальной и словесной

порнографической продукции? Этот схоластический спор, подобный спору, что было раньше — курица или яйцо, совершенно бесплоден. Порожденное и обусловленное особенностями общественной действительности, искусство, как известно, в свою очередь воздействует на нее в том или ином направлении. Не являясь первопричиной и главными виновниками состояния нравов, художники не могут быть оправданы, а их роль не сводится к роли пассивных регистраторов происходящего.

В противовес этой элементарной истине в реакционной печати все отчетливее проявляется стремление защитить и оправдать создателей порнографической продукции. С этой целью пускаются в ход два основных аргумента: принцип «свободы творчества» и принцип «художественной специфики». Не будем останавливаться на первом из этих аргументов, поскольку мы уже во всех подробностях рассмотрели его несостоятельность. Что же касается второго аргумента, то он в конечном счете исчерпывается утверждением, что эротизм представляет сердцевину всякого подлинно художественного открытия, что он присутствовал, присутствует и всегда будет присутствовать в искусстве, потому что это одна из его существенных черт. Подобный аргумент приводится обычно со ссылкой на историю и учение Фрейда.

Стремление раскрыть эротическую сущность искусства вдохновило только в последнее десятилетие на создание внушительного числа монографий, справочников и энциклопедий, посвященных эротизму и порнографии, порой интересных, но чаще всего лишенных какой бы то ни было научной ценности. Опираясь обильным, веками накопленным материалом, используя многочисленные цитаты и иллюстрации из произведений разных эпох, эти исследования легко могут убедить неподготовленного читателя, что если не все мировое искусство, то, во всяком случае, огромная его часть представляет цепь вольностей и непристойностей. Известно, однако, что примерами из прошлого человек может доказать все, что угодно, потому что в прошлом, как и в настоящем, встречается немало пошлости. Бесспорно, что не все произведения, цитируемые в упомянутых исследованиях, непременно пошлы, не менее бесспорно и то, что некоторые из величайших произведений художественного гения отсутствуют в этих монографиях по очень простой

причине: они не могут быть представлены как эротические.

Что же касается учения Фрейда, то большинство защитников эротического искусства использует в этом учении моменты, имеющие отношение к сущности творческого процесса. Известно, что, проводя параллельное исследование и сравнение некоторых явлений в психологии первобытного человека и тех же явлений в психике невротика, Фрейд обнаружил определенное сходство между ними, объяснив его теорией, согласно которой невроз представляет собой воссоздание примитивных стадий духовного развития. Одним из элементов этого сходства, по Фрейду, является вера во «всемогущество мысли», — вера, с которой связаны особенности магии. Хотя эта вера и не присуща современному человеку, она продолжает существовать, по мнению Фрейда, в сфере искусства.

«Есть одна-единственная область, где всемогущество мысли сохранило свое воздействие до наших дней, — это область искусства. Только в искусстве бывает так, что человек, обуреваемый желанием, начинает создавать то, что напоминает удовлетворение желания, и эта игра благодаря художественной иллюзии вызывает чувственную реакцию, схожую с реальным удовлетворением. Мы с полным правом говорим о магии искусства и сравниваем художника с волшебником»¹.

Если оставить в стороне научную необоснованность аналогии между психологией примитивного человека и психологией невротика, нельзя не заметить: то, что Фрейд представляет как атавизм магического мышления, в сущности, просто одна из особенностей образного мышления. Эти возражения не отрицают того, что создание изображения, визуального или словесного, может быть осуществлено в результате указанных Фрейдом побуждений. Более того, очевидно, что именно подобные побуждения к иллюзорному «удовлетворению» лежат в основе большей части продукции, рассматриваемой нами в этой главе. Но создание изображения еще не есть творчество, так же как эротическая продукция — еще не искусство.

¹ Freud S. Totem et Tabou. Payot, 1923, p. 126.

И такое творчество, как своеобразная игра для удовлетворения желания, возможно; однако точно так же возможно, что некоторые художники не хотят играть в эту игру. Сам Фрейд говорил, что он имеет в виду отдельные случаи, а не общезначимое правило. Именно потому теоретики эротизма идут дальше, объявляя роль сексуального инстинкта в творческом процессе фатально неизбежной и первостепенной. В основе их мотивировки и на этот раз лежат принципы фрейдизма, и в частности утверждение о доминирующей функции сексуального инстинкта, или «либидо», в сфере психологии. Но именно в этот пункт Фрейд внес существенные уточнения в одном из своих поздних трудов.

«*Либидо* — термин, заимствованный из теории сенсуализма. Им обозначаются стремления, связанные с явлениями, которые мы обобщаем словом *любовь*. Сердцевину понятия, называемого любовью, составляет, естественно, то, что обыкновенно признается как любовь и что воспевается поэтами, то есть сексуальная любовь. Но мы не исключаем все другие разновидности любви, такие, как любовь к самому себе, любовь, которую человек испытывает к родителям и детям, любовь к людям вообще, как не исключаем и привязанности к отдельным предметам и к абстрактным идеям»¹.

Вышеприведенное уточнение многозначительно. Оно свидетельствует о том, что Фрейд затруднялся объяснить различные психические явления только посредством действия полового инстинкта. Отсюда и его попытка включить в понятие «либидо» такие далекие от сексуальности явления, как «любовь к людям вообще» или «привязанность к абстрактным идеям».

Вообще взгляды Фрейда на механизм человеческой психики и психологии, и в частности на психологию творца и потребителя эстетических ценностей, не столь элементарны и вульгарны, как их представляют некоторые современные защитники порнографической продукции. Фрейд никогда не рассматривал индивида только как субъект, движимый лишь своими инстинктивными желаниями получить удовольствие и стремящийся просто удовлетворить эти свои желания реально или в воображении... Более того, он категорически подчеркивал

¹ Freud S. Essais de Psychanalyse. Payot, 1927, p. 100.

наличие разного рода влечений у человека и существование «тесной связи, с одной стороны, между половым влечением и фантазией, а с другой — между влечением Я как личности и деятельностью сознания» и отмечал, что накопленная и вытесненная в сферу бессознательно-го энергия может находить отдушину не только в реальном или иллюзорном удовлетворении инстинктов, но и посредством так называемой «сублимации», то есть путем перевоплощения инстинктивных порывов в проявления совсем иного рода, в духовное, научное или художественное творчество.

Отрывая проблему человеческой психологии от проблем общественного бытия, чрезмерно преувеличивая роль бессознательного, детского периода в развитии индивида, либидо, эдипова комплекса и прочего, Фрейд рисует, может быть, и эффектную на первый взгляд, но по существу неверную картину духовного мира человека. Это, однако, отнюдь не является основанием приписывать ему глупости, которых он никогда не говорил и не намеревался говорить, как делают некоторые его «последователи» в области современного искусства. Как буржуазный ученый высокого ранга, придерживающийся при этом по ряду вопросов, хотя и не вполне последовательно, материалистических взглядов, Фрейд очень далек от того образа апостола «сексуальной революции», каким пытаются его представить некоторые авторы на Западе.

Эти авторы, заявляя, что в своей интерпретации художественных произведений они руководствуются эстетическими принципами анализа Фрейда, тенденциозно замалчивают тот факт, что именно Фрейд в свое время осознал бессилие психоаналитического метода для проникновения в целостную сущность произведения. И не раз делал оговорку, что рассматривает художественное явление не как искусствовед, а как психолог.

Но современные защитники эротизма не считаются с такими мелкими подробностями биографии своего «учителя». Сегодня все объявляется отражением сексуального порыва, только в одних случаях это отражение прямое, а в других — сублимированное и проявленное посредством сексуальных «символов». Психоаналитическая эстетика и критика достигли сегодня такой степени виртуозности в исследовании и расшифровке этой сексуальной символики, что без особого труда

могут дать эротическое истолкование любому предмету и жесту, каким бы далеким от сексуальности он ни был. В творчестве даже целомудреннейших писателей и художников обнаруживаются эдипов комплекс, фактические символы, завуалированные садо-мазохистские фантазмы.

Для многочисленных современных определений эротизма независимо от отдельных нюансов характерна одна особенность — стремление возвысить эротику, поставив ее в один ряд с самыми чистыми человеческими чувствами, и отделить ее от вульгарных форм порнографии. Если же попытаться ответить на вопрос: в чем, по существу, выражается духовное своеобразие эротизма и чем принципиально он отличается от порнографии, — то окажется, что все дело в способе подачи материала: порнография дает нам в завершенном виде картину, которую эротика внушает посредством намека, служащего отправной точкой для работы воображения. Хотя известно, что «намеки» или «внушение» могут выглядеть гораздо непристойнее, чем что-то поданное открыто.

Характерное для большинства буржуазных авторов стремление утвердить эротику как нечто принципиально отличное от порнографии является результатом как идейных, так и чисто практических соображений. Порнография объявляется чем-то «низменным» не потому, что она аморальна, а потому, что она — карикатурное или «нетворческое», грубо-механическое отражение сексуальности. В то же время стремление эстетизировать и возвысить эротизм является попыткой создать заградительный барьер, защищающий эротику от общественного порицания и покушений цензуры. Для нас подобные соображения — наукообразные или практические — не могут иметь значения при определении содержания понятий «эротизм» и «порнография». Поэтому попытаемся дать более правильное и более простое истолкование этих двух понятий.

Когда мы говорим об эротических представлениях, чувствах, вкусах, снах, видениях, мы, очевидно, имеем в виду явления, в той или иной степени связанные с сексуальностью, но относящиеся к области не физиологии, а психологии. Поэтому если попытаться дать наиболее общую формулировку, то надо, мне кажется, определить эротизм как *отражение сексуальных порывов в сфере*

психологии. В соответствии с этим определением и в противовес дефинициям буржуазных авторов мы будем понимать под эротизмом в области искусства все образы, идеи и эмоции, связанные прямо или косвенно с сексуальным влечением.

Определенный таким образом, эротизм не может быть противопоставлен порнографии по той простой причине, что сама порнография включается в понятие эротизма. Но если всякая порнография есть проявление эротизма, то не всякий элемент эротизма — непременно порнография. Для нас содержание первого термина не предполагает автоматически и неизбежно отрицательной оценки, в то время как второй, безусловно, вызывает ее. Другими словами, проявления эротизма в искусстве могут быть различными не только по своей форме, но и по содержанию. И если мы объединяем эти разнообразные проявления в рамках одного понятия, это вовсе не означает, что мы ставим их на одну доску. Область сексуального включает в себя самые различные явления — от нормальных инстинктов до ужаснейших извращений, но это не означает, что такие явления равноценны. Эротизм как психологическое отражение сексуальности, очевидно, в свою очередь может быть проекцией всех этих проявлений — от здоровых до самых болезненных. Элемент эротики в каждом конкретном произведении может быть оценен и с эстетической, и с нравственной точек зрения, только если рассматривать его как часть целостной структуры произведения, то есть в его сложной взаимозависимости со всеми остальными элементами содержания и формы.

Мы, в противоположность апологетам фрейдизма, не рассматриваем творческий процесс ни как «автоматический акт под диктовку бессознательного», ни как своеобразную игру, целью которой является удовлетворение сексуального влечения в воображении при невозможности удовлетворить его реально. Не отрицая очевидных проявлений эротических моментов в ряде художественных произведений, мы не считаем их основными и решающими в творческом акте. Для нас совершенно ясно, что не эротические влечения и вкусы определяют концепцию и стиль художника, а, наоборот, эти влечения и вкусы зависят от более существенных и доминирующих особенностей мировоззрения и мироощущения.

При этом не следует забывать, что в то время, как психологическая сущность эротизма очевидна и несомненна, его связь с сексуальным инстинктом может быть опосредованной и во многих случаях даже слабо уловимой. Здесь, конечно, речь идет не о фрейдистском «деспотическом влиянии разума» на инстинктивные порывы, а о специфически человеческой осознанности инстинктов, об их социальном осмыслении, об их переплавке в сплав тех взглядов, социальных критериев и субъективных привычек, которые и представляют собой целостный характер индивида.

Именно в силу этих причин эротический момент в искусстве может быть правильно проанализирован и оценен только при рассмотрении его в связи со всеми особенностями произведения. В силу тех же причин и амплитуда эротизма в искусстве очень широка — от целомудреннейших образов, рожденных вдохновенным чувством любви, до самой разнузданной порнографии, являющейся прямым отражением видений эротома-на.

Искусство прошлого изобилует произведениями, в которых нашел свое выражение лишь поверхностный, художественно стерильный эротизм (примером могут служить посвященные так называемым «галантным» сюжетам литографии французских художников-романтиков прошлого века, таких, как Бомон, Буше, Девериа, Морен, Тасер, Вильнев, Буланже, Жигу, и других).

В истории искусства существуют и сотни произведений, эротизм которых сочетается с неизмеримо более высокой художественностью, хотя женская нагота передана в них не с большей сдержанностью и не с меньшей смелостью, чем в литографиях Девериа. «Мария Магдалина» Тициана, несмотря на распушенные по плечам волосы и молитвенно воздетые горе глаза, не выглядит более целомудренной, чем «Венера перед зеркалом» того же Тициана. Более того, эти волосы, в сущности не прикрывающие цветущую плоть, и этот взгляд, исполненный не набожности, а чувственного экстаза, излучают больше эротики, чем образ спокойной Венеры, созерцающей себя, а не видение некоего божественного любовника. Тициановские полотна в гораздо большей степени передают опьяняющий восторг перед женской красотой, чем вышеупомянутые романтические литографии. Но они

в то же время гораздо сильнее в художественном отношении — и по форме, и по силе созданных в них образов. Это торжественное восхваление человека и вызов веками копившимся обидам и унижениям, которым подвергало человека католическое мракобесие. Христианская церковная догма, которая некоторым невеждам все еще представляется гуманистическим учением, клеймит как греховную и плотскую любовь, и любовь вообще, и наиболее сокровенное проявление женской сущности — материнство. И вот эта самая женщина, представляемая церковью как грешница, искусительница и орудие сатаны, является в произведении мастера Возрождения во всем блеске своей земной красоты, во всем богатстве своей человеческой чувственности. Художник открыто демонстрирует свое восхищенное отношение и свое влечение к ней как к живому существу, чья физическая красота представляет собой материализацию прекрасной души.

В истории искусства существует и другая категория произведений, совершенно наглядно показывающих, сколь условной и нечеткой может быть граница между «приличным» и «неприличным», если не учитывается историчность этических норм. Многочисленные древнегреческие барельефы и терракоты, изображения на вазах и монетах, римские изделия из бронзы и стенопись, не говоря уже о скульптурных украшениях индийских храмов, представляют такие сексуальные действия, которые не поддаются описанию, да в этом и нет необходимости. Предавать анафеме эти произведения означало бы идти рука об руку со средневековыми мракобесами и всевозможными католическими миссионерами, чьи «заслуги» в варварском уничтожении подобных памятников хорошо известны. Народные художники запечатлели в этих изображениях все богатство своего мифологического и художественного видения мира, не подозревая (да это и не интересовало их), что позже они кому-то могут показаться безнравственными. Совершенно произвольно и ошибочно было бы, однако, использовать вышеназванные произведения в качестве аргумента для уничтожения всех моральных барьеров в искусстве, как поступают часто некоторые современные порнографы на Западе. Древний скульптор и живописец создавал свои «неприличные», с нашей точки зрения, произведения,

соблюдая нравственные нормы тогдашнего общества. Наш долг блюсти нравственность современного общества.

Конечно, и в новейшие времена существуют художники, которые сознательно или неосознанно грешат против этого правила. Творчество этих художников также требует конкретного подхода. Начиная с сотен карикатур, созданных в период Французской революции 1789 года, не исключая творчества таких талантливых графиков, как Генрих Цилле, Георг Грос, Франс Мазерель, Отто Дикс, искусство периода буржуазного общества изобилует произведениями, которые, если рассматривать их чисто формально, граничат с порнографией, а по существу представляют собой суровую сатиру, направленную против господствующего класса. Обвинять, скажем, Гроса или подобных ему художников в порнографии — все равно что обвинять Диккенса и Достоевского в преступности, поскольку в некоторых своих книгах они писали об убийствах.

Естественно, можно было бы возразить, и вполне обоснованно, что прямое изображение разврата не единственно возможный способ заклеить его. Можно было бы с не меньшим основанием возразить, что известное ограничение в изображении натуралистических «подробностей» едва ли повредило бы целостности образа. Все это так, но это не является аргументом, позволяющим недооценивать значение произведений, которые правящая буржуазия в свое время восприняла как пощечину по своей ожиревшей физиономии.

Наконец, существует и целая группа произведений, являющихся порнографией в точном смысле этого слова. Их в истории искусства гораздо больше, чем можно было бы предположить. Эти произведения, в сущности, причисляются к искусству лишь по своей жанровой принадлежности, поскольку эстетические качества их невысоки, случайны, а чаще всего просто отсутствуют, подмененные в лучшем случае профессионализмом исполнения. И все же даже эти произведения не представляют собой гомогенную массу. Среди них есть такие, которые, хотя и стремятся оказать воздействие на сексуальные инстинкты, а не на эстетический вкус, все же отражают человечески нормальное в плотских отношениях. И наряду с этой продукцией, выходящей за рамки эстетического и нравственного, но не человеческого нормального,

существует еще один разряд произведений, преступающих эту последнюю границу. Это порнография в ее наиболее уродливой форме — в форме извращений, фетишистских, гомосексуалистских и садо-мазохистских навязчивых идей, которыми одержимы душевно больные люди. Именно наиболее отталкивающий вид порнографии и является самым характерным в современной эротической продукции Запада.

Большая часть этой продукции, однако, остается за пределами понятия «искусство». И в силу парадокса, содержащегося в самой теме настоящей главы, мы должны заниматься именно этой категорией произведений, выходящих за рамки искусства. Ведь наша задача — проследить процесс не художественного развития, а загнивания художественности. И если такие термины, как эстетическое, художественное, литература, искусство, в ряде мест текста мы будем употреблять без кавычек, то лишь потому, что не хотим злоупотреблять пунктуацией.



Процесс сексуализации буржуазной литературы, подобно другим процессам загнивания, происходящим в ней, обязан своими «успехами» отчуждению писателя от интересов народа и нормальных нужд общества, неверию, скептицизму и пессимизму, порожденным осознанным или неосознанным влиянием упомянутых уже концепций, наконец, нередко и чисто коммерческому отношению к писательской работе. Сведение жизненных проблем к частной проблеме секса является обычно результатом индивидуалистического пренебрежения к многообразию окружающего мира и сосредоточения внимания лишь на узком мирке своего собственного «я», причем беда состоит не только в том, что все сводится к теме собственного «я», но и в том, что это «я» крайне бедно по своему духовному, психологическому содержанию, односторонне в своем отношении к жизни, а нередко и непоправимо извращено по своей сущности.

Такая литература, если она не является продуктом корыстного ремесленничества, сводится к иллюстрации элементарнейших принципов фрейдизма.

Прошлые эпохи оставили нам огромное количество

эротических произведений известных и анонимных авторов, от которых современные порнографы пытаются вести свою родословную. По нашему мнению, это совершенно не нужное занятие, поскольку вся эта продукция оттеснена временем на задворки литературы и известна лишь незначительному числу специалистов. В самом этом факте уже содержится достаточно мрачная аллюзия относительно будущей судьбы современной порнографической литературы. И еще: сколь бы старомодными по своим отдельным бытовым деталям, по своему сюжету и стилю ни были беллетристические непристойности прошлого, по существу они совершенно не отличаются от подобных изделий нынешнего времени и тем самым недвусмысленно доказывают, что современные новаторы «сексуальной революции» не более как бескрылые эпигоны. Все, что можно было бы сказать о сексуальных отношениях и переживаниях, в сущности, давно уже сказано и много раз повторено, так что современные порнографы не только не делают, но и не могут сделать никаких открытий в этой давно уже разработанной области. Человеческие переживания, в том числе и любовь, могут оказаться неисчерпаемо богатыми и непрестанно обновляющимися, только если они воспринимаются не с биологической стороны, а во всей сложности их социального смысла, как часть целостного, богатого и противоречивого духовного мира субъекта и как функция определенной социально-классовой и исторической действительности. Но это уже аспекты, выходящие за пределы узких рамок порнографии.

Современную буржуазную литературу, связанную с темой секса, можно было бы разделить на три категории (причем сюда мы не включаем серьезные произведения, в которых эротический момент представлен лишь эпизодически или обусловлен требованиями психологической и художественной характеристики):

1) Эротические романы и пьесы с претензией, хотя и ничем не подкрепленной, на высокие литературные качества.

2) Произведения, в которых психологическая, социальная и прочая проблематика является лишь элементом алиби для автора, основная цель которого состоит, в сущности, в том, чтобы дать выход своим эротическим видениям и фантазиям.

3) Колоссальное массовое производство порнографических романов, не претендующих на проблемность, художественность, психологизм.

Типичным примером произведений первой категории может служить нашумевшая книга Владимира Набокова «Лолита». Сюжет, избранный автором, достаточно беден для романа в 500 страниц, но это не единственная его неудача. Повествование ведется от имени героя романа Хемберта, который в ожидании суда за совершенное им убийство пишет в тюрьме историю своей жизни. Вся жизнь Хемберта прошла под знаком пагубной страсти-извращения: он испытывал неудержимое влечение к малолетним девочкам. После тягостного брака и соответственно развода герой оказывается в доме уже немолодой женщины, у которой он снимает квартиру, влюбляется в ее двенадцатилетнюю дочь, отныне именуемую Лолитой, хотя ее настоящее имя Долорес. Хемберт приносит жертву: женится на матери с единственной целью заполучить Лолиту, а позже в результате во время происшедшей автомобильной катастрофы становится счастливым вдовцом. Герой покидает Штаты, отправляется с Лолитой в путешествие, и она становится его любовницей. С этого времени начинаются бесконечные опасения Хемберта, что он может потерять свое сокровище. Однако, несмотря на все принятые им меры, его сокровище в конце концов все же ускользает, убегая с каким-то писателем. Впоследствии герой убивает человека, «ограбившего» его, оказывается задержанным, пишет в тюрьме свои воспоминания и умирает от сердечного удара. Шумный успех романа свидетельствует лишь о том, что сотни тысяч людей на Западе все еще обращаются к книге ради содержащейся в ней пикантной истории, не предъявляя никаких требований к ее художественности. История, однако, не просто пикантная, а безнравственная, основанная на извращении, поскольку автор отождествляется с сексуальным маньяком, выбранным в качестве главного героя. В послесловии к одному из более поздних изданий Набоков защищался от подобного рода обвинений, наивно ссылаясь на непорочность своего собственного жизненного уклада. Для писателя тем не менее порядочность воображения важна так же, как и порядочность в личной жизни.

Еще в 1939 году по поводу одного из ранних романов Набокова («Презрение») молодой тогда Жан-Поль Сартр писал: «Мы видим одну общую черту у автора и его героя: оба — жертвы войны и своей собственной фантазии... В настоящее время существует странная литература эмигрантов, русских и других, являющихся *людьми без корней*. Набоков, как и его герой, абсолютно изолирован. Оба не интересуются никаким обществом, потому что не принадлежат ни к какому обществу...» Эта оценка, мне кажется, может быть полностью применена и к «Лолите» — книге без всякой существенной проблематики, вне времени и вне человеческих интересов, если не считать интересами нездоровое любопытство и сексуальную озабоченность.

Не более удачны, но не столь претенциозны некоторые из первых произведений француза Клода Каригеля, и в частности его роман «Голливуд» (1956). В этой книге начинающий автор попытался показать состояние бесперспективности и неуверенности, характерное для мелкобуржуазной молодежи его поколения, юношей и девушек, только что закончивших школу и брошенных в беспощадный водоворот жизни, где они пытаются отыскать хоть какую-нибудь опору. Опора эта сводится к мимолетным прозаическим сексуальным связям без всяких иллюзий. Ненадежность и непрочность такой опоры осознает и сам автор, что еще больше усиливает гнетущее чувство неуверенности и абсурдности бытия.

Значительно более интересным в литературном отношении был дебют другого автора этого же периода — писательницы Кристиан Рошфор, роман которой «Отдых война» имел почти такой же успех, как и пресловутая «Лолита». В романе Рошфор, в сущности, нет никакого война и менее всего может идти речь об отдыхе. Любовная связь между героем и героиней — одно непрерывное страдание, по крайней мере это касается героини. Юноша Рено — человек без профессии и без своего места в жизни, с неопределенными и необоснованными претензиями стать писателем, но исчерпывающий свою страсть к литературе в пьяной болтовне во время запойных оргий. Женестьева — молодая девушка из буржуазной среды. Ее бессознательное увлечение героем быстро перерастает в испепеляющее и всепоглощающее чувство, превращающее ее в рабыню Рено. Спивающийся в грязных барах

герой то выгоняет ее, то сам бежит за нею, осыпает ее бранью, бьет, заставляет раздеваться перед другими пьяницами или участвовать в любовных утехах вместе с проституткой Минной, доводит почти до смертного одра, но все равно Женевьева готова вытерпеть все, только бы остаться возле своего Рено. Герой в свою очередь, хотя он окончательно пал, вовсе не бесчувственный грубиян. Мучая Женевьеву, он и сам страдает. Безответственность и цинизм сочетаются в нем с мучительным ощущением, что он мог бы быть художником, и это сознание бессилия, в сущности, лежит в основе всей его ярости по отношению и к миру, и к Женевьеве. Роман завершается гипотетическим и невеселым счастливым концом: ожидающая ребенка Женевьева уговаривает Рено лечь в психиатрическую больницу, где он должен излечиться от алкоголизма.

Несмотря на обилие непристойностей в диалогах, «Отдых война», по существу, не порнографический роман. У писательницы нет вкуса к смакованию сексуальных подробностей, ее внимание в значительно большей степени обращено к душевным переживаниям героини, а не к проблемам секса. Написанная искренне, с бесспорным — хотя и неотшлифованным — дарованием, исполненная какого-то своеобразного грустного юмора и несущая на себе печать лично пережитого, эта книга — произведение талантливое.

Но именно подобные произведения, впрочем редкие среди огромного количества эротической продукции, порождают вопрос: имеет ли смысл растрачивать дарование на создание любовной драмы, которая, в сущности, является не любовной драмой, а клиническим случаем? И подобный вопрос возникает не просто из-за болезненного характера драмы, а из-за того, что эта драма крайне бедна по содержанию как человеческий конфликт. В произведениях таких писателей, как Достоевский, тоже немало болезненного, но эта болезненность говорит нам о болезненном состоянии всего общества в целом, и носители этой болезни страдают в поисках истины и выхода, далеко превосходящих по своему значению проблемы, связанные с личными чувствами и переживаниями. Мир Кристиан Рошфор, мир большинства авторов подобного ранга — это замкнутый мир, в котором современность проступает лишь как смутно

и фрагментарно угадываемый фон. После своего первого скандального успеха писательница создала новые, более благопристойные, но и более банальные по своему звучанию произведения. И исчезла в толпе литературной безликости.

Ничего подобного нельзя сказать, конечно, о таком писателе, как Альберто Моравиа, который обрел авторитет как серьезный прозаик, а позже обратился к непристойностям. Надо отметить, что разработка эротической проблематики ничем не обогатила литературный актив Моравиа, а, напротив, знаменовала творческую деградацию. Примером такого рода обращения к эротической проблематике может служить его роман «Досада». Если оставить в стороне бесконечные повторы натуралистических описаний взаимоотношений героя и героини, то окажется, что основная мысль романа давно истерта от употребления в многочисленных литературных интерпретациях личных драм. Это все столь же банальная, сколь и неверная концепция о невозможности человека приобщиться к внутреннему миру другого человека, поскольку, согласно катехизису индивидуализма, человек рождается на свет одиноким, и умирает одиноким, и обречен, подобно древнему Танталу, стремиться к чему-то, что кажется близким и достижимым, а в сущности является недоступным.

Самым непристойным по своему жаргону, но и самым противоречивым по своим тенденциям среди создателей эротической литературы является американец Генри Миллер. Его романы («Тропик Рака» «Тропик Козерога», «Сексус», «Плексус», «Нексус») — перепевы одной и той же истории, истории самого Миллера, если, конечно, вообще можно говорить об «истории» в этих произведениях, лишенных какой бы то ни было стройной фабулы. Это скорее пустая импровизированная болтовня на тему «моя жизнь», обрывочные воспоминания и обстоятельные описания того, что не имеет никакого значения: бытовых мелочей, пирушек или споров с приятелями, семейных распрей и прозаических сексуальных переживаний. Это даже не биография в точном смысле слова, а набор смутных и совершенно разрозненных воспоминаний, перемежающихся многочисленными рассуждениями на «вечные темы» о человеке, любви, смерти и жизни вообще. Подобно Моравиа,

Миллер даже не отдает себе отчета в том, что мысли, которые он преподносит, совсем не его мысли, что все это давно уже сказано другими, и сказано много лучше. Эклектик и дилетант в своей индивидуалистической философии, банальный и небрежный в своих беллетристических описаниях, этот писатель, как и следовало ожидать, обязан своим успехом в первую очередь сексуальным эпизодам, включенным в качестве интермедий в скучные рассуждения общего характера.

И все же, если исключить порнографические интермедии, романы Миллера и особенно его репортажи в отличие от кабинетных сочинений Моравиа ценны по крайней мере тем, что это человеческий документ. Документ, свидетельствующий о мизантропической сущности буржуазной цивилизации, о ее неблагожелательном и враждебном отношении ко всему человеческому. Хотя и с позиций индивидуализма и нигилизма, Миллер остро критикует мир эксплуатации, где все сводится к купле-продаже и где гуманист и человек, жаждущий духовных благ, третируется как психопат и пария. С особой яростью набрасывается автор на свою родную Америку, показывая ледяной эгоизм как основную движущую силу в развитии страны и предрекая скорую гибель ее цивилизации. Сам того не подозревая, этот писатель, становящийся в позу человека, способного доверительно сообщить нам глубокие истины жизни, интересен, в сущности, именно своей невеселой одиссеей отвергнутого обществом типа, напрасно ищущего истины и своего места под солнцем, напрасно ждущего какого-то выхода из окружающего враждебного ему мира.

Книги Миллера носят автобиографический характер, но не претендуют на мемуарную достоверность. В последнее время, однако, особый интерес и у публики, и у писателей вызывают именно мемуары. Этот интерес к «документалистике» в сфере секса легко объясним. Когда серия непристойностей преподносится с уверенением в их аутентичности, они приобретают особую привлекательность в глазах пристрастной к возбуждающему чтиву публики, для которой действительные случаи всегда предпочтительнее вымышленных историй.

Когда-то мемуары осмеливался обнародовать лишь тот, кто считал, что ему есть о чем рассказать людям, — политик или военачальник, ученый или артист, револю-

ционер или изобретатель. В силу некоего неписаного закона мемуары были привилегией человека, который что-то дал человечеству. Опубликование автобиографической книги преступника Жана Жане вызвало подлинный общественный скандал в 40-е годы именно потому, что Жане осмелился нарушить этот неписаный закон. Сегодня, однако, издание массовым тиражом подобных грязных откровений стало банальной традицией. Гангстеры, проститутки и сутенеры взапуски стремятся раскрыть перед падкой на цинизм публикой безобразные подробности своей жизненной карьеры.

Хотя бессюжетные книги-однодневки и мемуары становятся в наши дни все более модными, большая часть беллетризованной эротической продукции Запада продолжает следовать традиции классического романа-интриги. Но все эти интриги неинтересны, пошлы и даже банальны, если отвлечься от некоторых бесстыдных «новинок», преподносимых автором по ходу развития фабулы. Робер Маржері в романе «Мон-Драгон» описывает связь женщины из высшего общества с учителем верховой езды. Книга эта представляет собой вариант романа «Любовник леди Чаттерлей» Лоренса минус социальный смысл прообраза, но с добавлением большей дозы аморализма.

Более необычна, но не более привлекательна по материалу книга Жана Дуасо «Гана». О «новаторстве» Дуасо свидетельствует тот факт, что даже один из французских критиков, все видевших и все прочитавших, писал по поводу его произведения следующее: «В точном смысле слова «Гана» Дуасо — эпопея клозета и клинического секса... это чудовищно. Чудовищно по ужасу, по безумному воображению и также, нужно сказать, чудовищно по силе». Книга — в двух словах — представляет собой описание быта семейства бедняков, ютящегося в каком-то отвратительном подвале, пропитанном запахом человеческих испражнений и заполненном огромными крысами. Но отвратительна не только обстановка. Персонажи, которых нам представляет автор, — чудовищное сборище физически и душевно больных людей, пьяниц и извращенных типов, предающихся омерзительным оргиям. Роман Дуасо, бесспорно, сильный роман. Даже гораздо сильнее допустимого в искусстве. Книга напоминает попытку усилить мощь звучащего

оркестра взрывами динамита. Делириум душевнобольных всегда силен отвратительной фантастикой своих видений, но было бы абсурдно оценивать его как свидетельство мощи творческого воображения.

Среди произведений рассматриваемой категории есть и такие, в которых предприняты попытки дать оценку порочной действительности, но это до такой степени поверхностно и неубедительно, что звучит скорее как мелкая спекуляция социальными интересами читателей. Например, роман Гастона Криэля «Крупная мелочь». Существуют, правда, и более серьезные авторы, такие, как Норман Мейлер, Бернард Маламуд, Мэри Маккарти и другие, в произведениях которых грубые сексуальные эпизоды сочетаются с яростной критикой буржуазных нравов и взглядов. Остается сожалеть, что такие писатели считают поток непристойностей естественным выражением бунта против прогнившего порядка, вместо того чтобы всецело обратить свой гнев против истинных виновников разложения. Но это писатели, творчество которых, как мы уже говорили, выходит за пределы нашей темы, поскольку их произведения не могут быть названы порнографическими.

Вторая категория произведений, хотя их авторами нередко являются буржуазные писатели, пользующиеся доброй славой, представляет собой словесную объективацию эротических видений. Претензии на художественность являются здесь просто формальным оправданием, предлогом для того, чтобы преподнести читателю описание безнравственных историй и ситуаций. А предлог во многих случаях действительно необходим, потому что большинство этих авторов проповедуют не просто разгул обычных половых страстей, а разгул всевозможных половых извращений.

Здесь мы подходим к одному из характернейших симптомов загнивания, находящему выражение в художественной продукции буржуазного Запада: апология естественного сексуального влечения и даже похотливости в рамках человечески нормального все больше уступает место описанию сексуальных отклонений, патологии, опозитизированию и возвеличиванию их как единственного смысла существования. И что интересно, западная критика объявляет эти описания новым вкладом в исследование «глубин» человеческой души.

В сущности, подобные произведения действительно раскрывают глубины, но глубины особого рода. Это скорее бездны — бездны умопомешательства. Вполне логично, что коль уж есть фанатичные апологеты садизма и мазохизма, то существуют и типы, откровенно воспевающие наслаждения, которые нас ожидают, если мы только согласимся рухнуть в эту пропасть безумия. Типичным представителем такого рода трубадуров психопатии является американец Уильям Берроуз, в последние годы доставляющий радость все большему числу своих литературных учеников из среды зараженной наркоманией молодой «бунтующей» интеллигенции. Наркоман с пятнадцатилетним «стажем», много раз лечившийся в психиатрической больнице, Берроуз еще в первой книге, «Голый праздник», обрушивает на читателя весь кошмар своего больного воображения. Это не поддающаяся описанию смесь эротических, садистских, извращенческих видений, нецензурных ругательств в адрес всего живого, сквернословия и абсурдных ассоциаций. Некоторые критики-снобы сразу же обнаружили в произведениях Берроуза революционное новаторство, призванное якобы оказать воздействие на всю последующую литературу века. Они принялись искать и формулировать принципы использованного американским наркоманом творческого метода, открывать в его композиционных приемах сходство с монтажом в кинематографе и коллажем в живописи кубизма и абстракционизма, говорить о «многослойности» изложения и так далее. А в действительности за всей необычностью этой книги, за ее хаотичностью, лишенной всякого удержу бессвязной и бесстыдной болтовней кроется не новая методология, а механизм глубокого психического расстройства. Но всякое глубокое психическое расстройство сопровождается рождением и действием определенных навязчивых идей. Навязчивые идеи Берроуза, смутно выявившиеся в «Голом празднике», оформляются и кристаллизуются гораздо отчетливее в его следующей книге — «Нова экспресс». В этом произведении — также совершенно бессвязном, но уже с каким-то подобием сюжета — автор рассказывает о жизни на некоей планете Нова и о ее гибели, прозрачно намекая, в сущности, на недалекое будущее нашей собственной планеты, каким он себе его представляет. На этой фантастической пла-

нете сталкиваются две силы: с одной стороны, полицейская власть, лишаящая человека возможности отравлять самого себя, или, если хотите, блаженствовать с помощью наркотиков, а с другой — нигилисты-наркоманы, отвергающие все моральные нормы. В конце концов планета Нова взрывается и исчезает в небытии, что является для автора логическим и даже желательным завершением конфликта.

В книге Берроуза мы видим совершенно отчетливо и резко выраженное стремление к разрушению и саморазрушению. Или, как с радостью констатирует Жак Кабо, писатель-наркоман «стремится ликвидировать Живое Существо в пользу Ничто со всеми философскими, моральными, политическими последствиями, вытекающими отсюда». Эти книги на первый взгляд как будто бы реально подтверждают фрейдистскую теорию об инстинкте разрушения и смерти. В сущности же, расшифрованные глубже, они раскрывают истину об этом фиктивном инстинкте. Наркоман на данном этапе деградации действительно испытывает все более властный порыв к самоуничтожению, к поглощению все более чудовищных доз отравы. Но этот губительный порыв является вовсе не результатом того, что инстинкт разрушения — обратная сторона инстинкта самосохранения, как утверждают фрейдисты. Наоборот, влечение к самоуничтожению — результат именно распада нормальной человеческой психики, которая в этом процессе разложения утрачивает свои сущностные — витальные и человеческие — черты. Другими словами, так называемый «инстинкт смерти» не естественное проявление человека как биологического вида, а симптом предсмертного состояния, при котором человеческое парализовано, угнетено или непоправимо разрушено.

Книги, подобные только что названным, не имели бы особого значения, если бы их авторы не представлялись людьми высшего порядка, а их критики не считали бы всех этих извращенцев лучшим образцом для подражания. Здесь нет и в помине чувства подавленности индивида, который, хотя и смутно, ощущает, что он болен и, следовательно, неполноценен как человек. Наоборот, чем глубже расстройство психики того или иного «художника», тем больше высокомерия в его писаниях. Вся эта литература не столько констатация, сколько призыв,

не только исповедь, а и проповедь, наглое и настойчивое подстрекательство к извращению и крайней деградации. И в этом коренится ее главный вред.

Возникает вопрос: как реагирует общественность Запада на эту серию постоянных покушений против установившейся нравственности? В общей форме следует отметить, что реагирует без злобы. Отзывы большей части рецензентов почти всегда положительные. Причина такого сочувственного отношения кроется нередко в простом факте: многие критики принадлежат к тому же кругу интеллигентных эротоманов и «вольнодумцев», что и писатели. Не менее важен и факт, что снобистская и авангардистская критика испытывает непреодолимую симпатию ко всему необычному и новому безотносительно к тому, является ли это новое положительным или отрицательным. А известно, что авторы порнографической литературы козыряют именно «новаторством», хотя их новаторство обычно сводится к принципу: «Говори то, что не принято говорить, описывай то, что другие стесняются описывать, произноси слова, которые воспитанные люди не произносят». Наконец, положительным отношением к непристойным книгам часть левой критики порой просто пытается раздражить буржуазную цензуру и лицемерную мораль. Плохо, что делается это за счет легковверного читателя.

Что касается позиции официальных органов, следует признать, что время от времени цензура позволяет себе удовольствие посягнуть на какую-нибудь особенно непристойную книгу. Но подобные мелкие скандалы лишь увеличивают интерес к запрещенному произведению, которое через год или два выходит вновь, на этот раз массовым тиражом. В ряде случаев санкции ограничиваются запрещением выставлять ту или иную книгу открыто на прилавках книжного магазина. А это такое платоническое наказание, которое едва ли удовлетворило бы полицию, если бы речь шла не о вредном для нравственности, а об опасном для властей политическом произведении.

Реакцию же публики нетрудно угадать, если иметь в виду, что 86% совершеннолетних граждан постоянно и сознательно нарушают нравственный закон, который они для виду принимают и которому даже требуют следовать. В сущности, именно этот разрыв буржуазии на практике с моралью своего класса получает у буржуаз-

ного художника форму эстетической позиции, выдается за своеобразный бунт индивида против лицемерных норм общества. Но если в прошлом бунт писателей, испытывавших отвращение к пошлой мещанской действительности, находил свое выражение в отказе идти проторенным, общепринятым для данного класса путем, современные «бунтари» идут именно по уже проторенному пути аморализма, но только они поднимают чрезмерный шум вокруг того, что обыкновенный гражданин делает незаметно.

Конечно, не следует считать, что «разрыв с нравственным законом» непременно предполагает самые ужасные сексуальные извращения. Именно потому большая часть публики все еще если не враждебна, то по крайней мере безучастна к литературным иступлениям всевозможных гомосексуалистов, садистов и вообще сексуальных психопатов. Дополнительная причина отсутствия интереса лежит в том обстоятельстве, что некоторые из книг второй категории сексуально-порнографической литературы написаны неудобоваримым языком и вообще могут вызвать лишь досаду у непосвященных.

Сегодня роль массовой, повседневной и легко усваиваемой продукции эротизма исполняет третий вид произведений, о котором мы упоминали еще в начале, — популярные порнографические романы, написанные без всяких претензий на проблемность, художественность, психологизм и обычно даже не подписанные автором или публикуемые под псевдонимом.

Мы не будем здесь заниматься анализом серийно фабрикуемых книжонок в пестрых обложках с такого рода названиями, как «Невинная развратница», «Серия русоволосых», «Добрый вечер, страсть!», «Доставь мне удовольствие!» и прочие. Это некая промежуточная категория между безвкусицей бульварного эскейпизма и порнографией в точном смысле слова. Ведь авторы этих книжонок, стремясь в одно и то же время удовлетворить и не шокировать читателя, все еще вводят повествование в рамки условной благопристойности и заменяют многоточием именно те эпизоды, которые являются центральными в изображении порнографа. Есть среди этих книжиц и такие, в которых автор развлекается тем, что описывает наиделикатнейшие ситуации и интимнейшие детали в нарочито утонченном и подчеркнуто велеречи-

вом стиле литературы старого времени. Конечно, это лишь утонченная издевка, а циничные намеки настолько очевидны, что звучат даже бесстыднее откровенных уличных выражений.

Зато уж большая часть порнографической продукции характеризуется именно широким употреблением уличных выражений, а поскольку набор этих выражений не столь велик и многообразен, «творения» писателей-порнографов представляют собой не что иное, как тягостно-монотонный поток цинизма, повторяемого страница за страницей с тупым упорством, присущим лишь сумасшедшим, маньякам, сексуальным психопатам.

Но во всех случаях это псевдохудожественные произведения, потому что стремление придать вульгарным помыслам облик художественной образности не в состоянии превратить их в подлинное искусство. Они остаются тем, что они есть, — болезненными видениями искаленной или вырождающейся психики, утратившей способность по-человечески реагировать на окружающий мир.



В театральных постановках Запада, хотя и медленнее, с большей робостью, чем в литературе, нашли свое выражение и развитие те же тенденции эротизации, о которых мы уже говорили. Причины этой относительной замедленности легко угадать. В то время как в беллетристике порнография оперирует словесными образами, на сцене все это приобретает видимую, осязаемую материальность, при которой эротическое действие шокировало бы если не зрителя, то, во всяком случае, находящуюся в зале полицию.

В прошлом, в эпохи упадка, и в частности в период абсолютизма и Второй империи, во Франции существовал так называемый «эротический театр», доступный лишь небольшому числу «посвященных» избранных. Жалкие и пародийные подобию этого вида театра существуют и сегодня в Париже, Лондоне и Копенгагене, но, поскольку они не имеют ничего общего с искусством и даже не выдвигают таких претензий, они непосредственно не связаны с интересующей нас темой.

В силу невозможности чисто технически объективировать эротические видения безнравственные сюжеты в театре преподносились вначале в первую очередь в форме намеков.

В послевоенный период некоторые драматурги постепенно переходили от намеков к откровенным словоизлияниям. Словесная разнузданность в театре достигает своего крайнего предела в пьесах некоторых авангардистов, и среди них первое место, бесспорно, принадлежит Жану Жаку. Его произведения «Служанки», «Балкон», «Ширма» должны были ждать более десятилетия, пока не нашелся достаточно «смелый» режиссер, который поставил их на сцене. Но в 60-е годы это «чудо» свершилось, и со сцены парижских театров, где звучали изысканные стихи Корнеля и Расина, блестящие острооты Мольера, элегантные реплики роستانовского Сирано, раздалось уличное сквернословие растленных типов, погрязших в истерии и скотстве публичных домов и отхожих мест.

А потом уже нетрудно было от нецензурных слов перейти к бесстыдным телодвижениям и действиям. Одним из наиболее на шумевших в последнее десятилетие вдохновителей театральной аморальности является драматург-сюрреалист Арабал. Ославленный в начале своей карьеры добропорядочной критикой как «скандальный автор», «провокатор», «порнограф», «поэт каннибализма», Арабал постепенно завоевывает титул первостепенной величины в современном западном театре, но не благодаря своему таланту, которого у него вообще нет, а благодаря смелости, с которой он материализует в образы свои сексуальные навязчивые идеи. Причем его навязчивые идеи достаточно далеки от эротических вожделений нормального индивида. А эта подробность ставит под вопрос психическую уравновешенность части публики, объявившей Арабала своим любимым писателем. В пьесах Арабала нет стройной сюжетной линии, нередко они перенасыщены историческими и мифологическими реминисценциями, не связанными между собой и хаотичными, как всякий кошмар. Перед зрителем проходят герой и героиня, которые истязают друг друга не только словами, но и физически и оголяются друг перед другом не только словесно, но и фактически.

Интересно отметить, что либерализация или, точнее,

разгул эротики на сцене захватил прежде всего театры США — страны, известной крайним пуризмом цензуры. Но если когда-то американская цензура действительно зорко следила за характером и степенью непристойности в литературе и кино, запрещая все выходящее за рамки «допустимого», то в области сценического искусства существовала известная традиционная свобода, унаследованная от эстрадных представлений прошлого века. В сущности, стриптиз, или, как его называют французы, «эфояж», (effeuillage) — чисто американское изобретение, известное на своей родине под названием «бурлеск». Когда несколько лет назад газета «Дейли уоркер» позволила себе критически отозваться по поводу безнравственности некоторых сцен стриптиза, один американский сенатор публично заявил: «Это чисто американское искусство и вполне благопристойный институт».

Стриптиз на Западе сегодня повсеместное явление, имеющее не только тысячи поклонников и огромное число исполнителей, но и своих теоретиков и историков. Эти последние и дали нам возможность узнать, что вышеупомянутое «чисто американское искусство» берет свое начало в 1847 году, когда некая Адель начала раздеваться при соответствующем музыкальном сопровождении в Нью-йоркском американском театре. Быстро перекочевавшее из Штатов в Европу, «искусство тела», или, как определяют его специалисты, «искусство раздеваться, дразня зрителя», расцвело в Париже. Именно здесь была создана и получившая мировую известность «академия стриптиза», на практике представляющая собой не что иное, как небольшое ночное заведение с американским названием «Crazy horse Salon» («Кабачок дикой лошади»). Но миниатюрный по размеру «Кабачок дикой лошади» скоро превратился в своеобразную академию раздевания, потому что здесь начали свою карьеру некоторые из известнейших чемпионов стриптиза, носящие звучные имена: Лолла Стромболи, Рита Кадиллак, Додо Там-Там, Бэби Скоч и даже Дина Спутник.

Конечно, Париж явился лишь перевалочным пунктом, и «бурлеск» за короткое время заполнил все сцены ночных увеселительных заведений Европы.

Стремление к обновлению и дальнейшей сексуализации сценического действия привело в последнее десяти-

тилетие к созданию еще одного жанра — так называемого хеппенинга, использующего одновременно средства театра, мюзик-холла, кино и цирка и вовлекающего публику как участника действия наравне с актерами. Этот вид представления или, точнее, хаотического собрания появился прежде всего в Японии, быстро стал модой в США и Западной Европе и так же, как и стриптиз, приобрел своих эрудированных теоретиков. Жан-Жак Лебел отмечает, что характерной особенностью такого спектакля является активное участие зрителя в драме, которая происходит на сцене и которая должна постепенно завладеть всем залом. Лебел мотивирует появление хеппенинга огромной потребностью отбросить барьеры, еще разделяющие театр, кино, поэзию, танец, живопись, потребностью в общении *всякой сцены* с публикой...

Как отмечает западная пресса, хеппенинги на практике превращаются в обычное цирковое представление, очень шумное и глупое, с отчетливым преобладанием элементов секса и непристойности.

Мы могли бы упомянуть и попытку объединить стриптиз с изобразительным искусством. В парижском ночном клубе «Секси» несколько лет назад был поставлен спектакль «Духовный стриптиз Сальваторе Дали». Так отец сюрреализма неожиданно оказался и отцом кафешантанного аттракциона, в котором выступили прославленные чемпионки стриптиза Николь Бланш, Хедди Шенуа, Одиль Любек и другие. Манера Дали уже была известна публике, так же как и прелести вышеназванных чемпионок. Так что спектакль прошел и затерялся среди других «голых» программ, не став выдающимся событием в истории жанра.

По данным печати, значительно удачнее оказался другой эксперимент, вдохновленный благородной целью внедрить искусство в быт. Американская «царица стриптиза» и борец за женское равноправие Лайби Джонс пришла к выводу, что семейные пары в США живут очень скучной жизнью, что молодые женщины прилагают недостаточно усилий, чтобы стать искусительницами своих супругов, и что в результате этого число разводов устрашающе возрастает. И Лайби Джонс издает... специальное руководство по стриптизу, предназначенное для замужних женщин и помогающее им устраивать

маленький домашний спектакль, освежающий и стимулирующий брачные отношения. Коммерческий успех книги Лайби Джонс свидетельствовал о том, что сбываются — хотя и в своеобразной форме — мечты великих утопистов: театр входит в повседневную жизнь.



По ряду причин технического и иного характера число зрителей в театре ограничено, а следовательно, ограничено и влияние рассматриваемого нами явления. Этого нельзя сказать о кино. Достаточно вспомнить, что лишь в США через кинозалы еженедельно проходит около 50 миллионов посетителей.

Именно поэтому буржуазия в период относительной стабилизации капитализма ввела строгие ограничения для продюсеров и кинорежиссеров, занимающихся образной интерпретацией отношений между полами. Известно, что американская цензура выработала точно установленные нормы, определяющие метраж и время демонстрации поцелуя, части тела, которые разрешалось показывать, и ситуации, в которых этот показ допускался.

Конечно, подобные формальные ограничения не могли гарантировать целомудренности произведения, поскольку нравственность и безнравственность киноленты не определяются лишь продолжительностью интимной сцены и размерами оголенной плоти. Начиная с первых любительских непристойных фильмиков (хранящихся сегодня как реликвии в соответствующих музеях) и кончая современной датской и шведской открыто порнографической продукцией, вся история западного кино свидетельствует о наличии постоянной тенденции эротизации, проявляющейся в различной форме и степени, но всегда устойчивой и упорной по своему характеру.

Мы не ставим здесь перед собой задачи хотя бы бегло рассмотреть развитие этой тенденции не потому, что не располагаем материалом, а потому, что имеющийся у нас материал не заслуживает серьезного рассмотрения.

Исследование проблемы эротизма в кино в более ши-

роком плане привело бы нас к анализу некоторых серьезных по проблематике и значительных в художественном отношении произведений, таких, как, например, «Сатирикон» Феллини, «На последнем дыхании» Годара, «Любовники» Луи Малля, «Молчание» Бергмана, и других. Но подобные произведения выходят за пределы темы настоящей главы, потому что имеющийся в них элемент эротизма не подается как самоцельный, а представляет собой деталь целостно изображенной человеческой драмы.

Знаменателен в данном случае тот факт, что именно подобные фильмы, в которых наличие интимных сцен мотивировано серьезными творческими задачами, а эротические моменты переданы обычно с соблюдением чувства художественной меры, нередко попадают под удары «нравственной цензуры» или вызывают «негодование» официальных моралистов в печати, в то время как масса грубо сексуальных псевдохудожественных произведений безнаказанно демонстрируется в кинотеатрах Запада и для них даже существуют специальные киносалоны в больших городах.

Сексуализация современного западного фильма в большой степени связана с механикой кинопроизводства, основанного исключительно на так называемой «стар-системе»¹. В силу самой «стар-системы» работа сценариста, режиссера, оператора отступает на задний план и центром произведения и единственным критерием его ценности объявляется персона кинозвезды. Эта персона уже не просто актриса, обязанная сообразовываться с характером и стилистическими особенностями фильма, — это тиран, которому должны быть подчинены и литературная основа, и раскадровка, и монтаж, и визуальная интерпретация. И поскольку кинозвезда в буржуазном кино, как правило, является синонимом эротического идеала мещанской публики, постольку «стар-система» представляет собой и систему сексуализации киноискусства. По мере «эволюции» нравов кинозвезда все более превращается в секс-бомбу, а экран — в окно, через которое зритель может созерцать телесные прелести и вызывающие телодвижения своего сексуального идола.

¹ Star — звезда (англ.).

Одним из совершенно внешних на первый взгляд симптомов сексуализации западного фильма является то обстоятельство, что основным элементом, вокруг которого происходит действие, все больше становится постель. Создается впечатление, что в жизни все, кроме этого предмета мебелировки, второстепенно, что здесь — главный центр человеческих интересов, что здесь разыгрывается самый существенный эпизод человеческой драмы. Чтобы избежать неурядиц с цензурой, создатели такого рода фильмов заменяют нецензурные сцены получившим уже «право гражданства» номером — стриптизом. В США давно создан специальный жанр — фильм-бурлеск. Один из таких фильмов носит сугубо деловое название «Чемпионки по раздеванию». Оператор, чтобы не тратить лишней пленки, не показывает ни публику, ни оркестр, ничего, кроме единственно «существенного» — телодвижений оголяющейся женщины. И во всех фильмах этого жанра, независимо от их названий, вы не увидите ни больше, ни меньше того, что предлагают зрителю «Чемпионки по раздеванию». Наряду с фильмом-бурлеском широким успехом и у продюсеров, и у зрителей пользуются снятые с претензией на документальность полнометражные фильмы-«репортажи», носящие такие названия, как «Ночи Европы», «Ночи Токио», «Кабаре мира». Успех подобных фильмов основан на прочной экономической основе: они почти ничего не стоят их создателям и экономят деньги зрителю, которому нужно было бы растратиться на какое-нибудь дорогостоящее заведение, чтобы насладиться тем же самым артистическим исполнением, которое фильм дает ему по вполне «доступной цене».

Не менее выгодными являются и фильмы, посвященные проституции и нудизму, в последнее время выделяющиеся в специальный жанр «голого» фильма — так называемые «нудис».

«Смелость» «нудисов» тщательно сообразована со степенью терпимости, проявляемой в данный момент цензурой. Но наряду с производством «нудисов» некоторые продюсеры склонны к большему риску. Эта «линия» в кинематографе получила название «синема-шокинг» («скандальное кино»).

Заслуживает внимания и тот факт, что к мутному потоку нравственных нечистот нередко примешиваются

элементы политического мракобесия. «Созданные главным образом в США, эти фильмы, чтобы вызвать снисхождение властей, завершаются обычно нравоучительным выводом и призваны внушить зрителю, что сутенер, женщина-мучительница или убийца-садист подозреваются в симпатии к коммунистам, если просто не являются агентами Кастро»¹.

У европейских вариантов порнографического фильма есть по крайней мере то преимущество, что они не сочетают сексуальное бесстыдство с политической клеветой и не прикрывают свой аморализм «моральными» выводами. Было время, когда даже в городах, славящихся ночной жизнью, подобного рода фильмы можно было видеть лишь в тайных миниатюрных салончиках с двумя-тремя дюжинами мест; сюда в любой момент могла нагрянуть полиция и причинить неприятности как содержателю, так и посетителям. Подобные салоны существуют и сегодня. Но теперь их гораздо больше, они стали комфортабельнее и вполне безопасны как форма развлечения. Неприятный, но и интригующий элемент консерватизма исчез. Над входами блещут зазывающие неоновые вывески «Порнофильм», «Сексфильм», «Сексшок!».

В последние годы интимные киносалоны, где демонстрируются порнографические фильмы, оказываются тесными для безнравственного жанра, все более обуреваемого амбицией сравняться с фильмами большого экрана. И нужно сказать, что в некоторых западных странах эта амбиция уже полностью удовлетворена. Известные продюсеры и режиссеры без тени стеснения обращаются к созданию полнометражных произведений, по своему духу соответствующих лозунгам, выдвинутой сексуальной революцией. Еще в 1966 году во время фестиваля в Каннах, правда вне конкурса, демонстрировался и был награжден каким-то второстепенным жюри фильм «Убийство для оргии» Жан-Люка Годара, выступившего в данном фильме под псевдонимом. И эта линия, направленная на создание эротических фильмов, преследующих и художественные задачи, становится все отчетливее. Число таких фильмов в последнее время

¹ Саен М. L'Enfer du «cinéma shocking». — «Arts loisirs», 1966, № 44.

быстро растет, и некоторые критики даже предсказывают, что в недалеком будущем порнографические сцены станут такими же обычными, как и сцены объятий и поцелуев в современном кинематографе.

Среди фильмов последней из рассматриваемых категории (то есть ставящих и художественные задачи) назовем две ленты: «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи (1973) и «Великое пиршество», или, если перевести точнее, «Великое обжорство» Марко Ферари. Мы не будем заниматься разбором этих фильмов, отметим лишь одну их интересную особенность: грубо эротические и вообще непристойные сцены (кстати, многие из них — сцены в клозете, сцены «жратвы» — вовсе не являются порнографическими) могут быть совершенно безболезненно для содержания вырезаны из фильма. Но вряд ли нужно объяснять, что подобная операция будет тут же истолкована автором и его единомышленниками как позорное вмешательство цензуры. Спрашивается, зачем нужны авторам все эти «излишества»? По той причине, по которой некоторые люди без нужды «украшают» свою речь непристойными словами. Это считается признаком непринужденности. Считается, что это модно...



Целостное рассмотрение тенденции эротизации в буржуазной «массовой культуре» предполагает и исследование ряда других областей, таких, как эстрада, живопись, периодика, торговая реклама, издание комиксов и так далее.

Мы отнюдь не претендуем на исчерпывающее раскрытие затронутой нами темы. И поскольку жанры, оставшиеся не рассмотренными, не вносят ничего существенно нового в уже установленные нами закономерности развития западной «массовой культуры», позволим себе остановиться лишь на одном последнем вопросе, логически вытекающем из всего предшествующего изложения.

Каковы «плоды просвещения»?

Как и в какой степени массовая продукция влияет на формирование аморальных типов, сексуальных пре-

ступников и преступников вообще — вот вопрос, по которому можно спорить. Но когда мы говорим о плодах этой продукции, мы не имеем в виду лишь самые очевидные результаты, и для нас они не являются единственно важным.

Мы вовсе не понимаем последствия воздействия в том смысле, что рядовой потребитель эротической продукции в какой-то день совершит сексуальное убийство или начнет устраивать у себя дома групповые оргии. Такое, конечно, тоже случается, и не так уж редко, но наряду с этим необходимо рассмотреть и на первый взгляд более невинные, но вовсе не безобидные результаты потребления порнографической продукции. А чтобы установить размеры этих внешне незаметных результатов, необходимо прежде установить точные масштабы самой продукции. Причем здесь одних лишь цифровых данных недостаточно, потому что количественный рост массовой продукции достиг сегодня размеров, которые привели к качественным изменениям в характере самого явления. Перед нами уже не просто более или менее разнообразные продукты культуры, которые публика по своей воле могла бы выбирать или отвергать. Мы имеем дело с беспардонным и неустранимым давлением на публику со всех сторон и во всевозможных формах, с непрестанной обработкой общественного и индивидуального сознания.

Именно с учетом данной стороны явления «массовой культуры» американский социолог Маршалл Маклюэн исследует вопрос о влиянии этой культуры в своих книгах «Рассмотрим средства массовой коммуникации» и «Информация и интенсификация». Эти книги вызвали на Западе острые споры из-за неожиданности, а нередко и парадоксальности выводов, к которым приходит автор.

Маклюэн основывает свои концепции на столь же эффектной, сколь и произвольной трактовке человеческой истории. Согласно Маклюэну, человечество проходит в своем развитии три стадии: *орально-осязательную* стадию первобытного общества, когда человек познавал мир посредством слуха и осязания; стадию *письма*, а позже и печатного слова, когда человек получал информацию об окружающем его мире прежде всего посредством письменной информации, и, наконец, *электронную* стадию — имеется в виду современная эпоха,

когда благодаря слову и изображению, распространяющимся по эфиру, человек получает исключительную по богатству и скорости распространения информацию, превращающую нашу планету, по образному выражению Маклюэна, во «всемирную деревню», то есть в единую, целостную общность.

Самое важное в данном случае, однако, не сама периодизация, а концепция социолога, согласно которой глубокие изменения в средствах информации приводят и к принципиальным изменениям в самой сущности человека и именно эволюция средств информации является двигателем всей человеческой эволюции. Значение средств информации, по мнению американского социолога, определяется тем обстоятельством, что, прежде чем действовать на наше сознание, они действуют на наши чувства и тем самым постепенно изменяют наш сенсорно-воспринимающий аппарат, а вместе с тем и своеобразие нашей человеческой природы.

Этот вывод, нам кажется, содержит долю истины, которую, к сожалению, Маклюэн по своему обыкновению доводит до абсурда, преувеличивая значение биологического воздействия «электронной информации» за счет воздействия идейного. Человеческая природа, конечно, не переделывается и не изменяется чисто техническим путем, указанным Маклюэном, но средства массовой информации, безусловно, являются активным фактором, развивающим и до известной степени моделирующим наш сенсорно-воспринимающий аппарат и отсюда — наши реакции на окружающую действительность. А это особенно важно для впечатлений и восприятия в такой области, как сексуальная, органически связанная с самой биологической природой индивида.

У нас некоторые люди, незнакомые с характером эротической продукции Запада, нередко считают, что речь идет о чем-то невинном или даже приятном, как средство, «очищающее глаз». Мы, однако, уже выяснили, что река порнографии очень грязна, чтобы служить для очищения. В той или иной степени «искушающие» ю — лишь незначительная струйка в том потоке, где преобладают произведения, вызывающие отвращение. И нетрудно себе представить, каким образом подобная визуальная и словесная информация «моделирует» психику индивида, попавшего под ее обстрел.

В своей книге «О пороке» английская писательница Памела Джонсон рассматривает такую проблему: является ли порнография причиной преступления? Отвечая на этот вопрос, писательница анализирует нашумевший в Англии процесс, получивший название «Трясина». Подсудимые Ян Брейди и Майра Хиндли обвинялись в том, что они замучили до смерти двух маленьких мальчиков и десятилетнюю девочку. Тела детей были найдены в трясине. Преступники принуждали детей позировать для мерзких снимков и записывали на магнитофон крики, плач и мольбы о пощаде. Суд приговорил обоих к тяжкой мере наказания — пожизненному заключению.

Из анализа, которому подвергает Памела Джонсон вышеназванное преступление, становится ясно, что у этого преступления была своя предыстория. Брейди имел библиотеку, составленную почти исключительно из книг сексуального содержания. Были у него и произведения маркиза де Сада, последователем философии которого Брейди себя считал. Разделяя мнение защиты, что Брейди и Хиндли ни в коем случае нельзя рассматривать как психически больных, Джонсон делает логический вывод, что влияние порнографического и садистского чтения является непосредственной причиной совершенного преступления. И хотя нам этот вывод кажется простой констатацией очевидного, существует немало буржуазных социологов и сексологов, готовых его оспаривать и отрицать. Но какую бы позицию ни занимали по данному вопросу буржуазные исследователи, все они не касаются основной стороны проблемы, обходят ее социальную и политическую сущность. Грязный поток эротической продукции не мог бы достичь сегодняшних чудовищных размеров, если бы производство этой продукции не пользовалось чьим-то благословением и чьим-то молчаливым согласием. И то обстоятельство, что часть этой продукции (об этом будет идти речь несколько ниже) используется непосредственно в системе официальной пропаганды, является дополнительным свидетельством того, что сексуализация выгодна и необходима прежде всего правящей верхушке.

В современных эротических произведениях независимо от степени их безнравственности или особенностей их тематики всегда можно обнаружить очевидную гипертрофию одной жизненной проблемы за счет остальных,

превращение ее в первоосновную. Отсюда вытекает формулируемый или неформулируемый вывод, что все неблагополучие в личной жизни, в психике, в самочувствии связано с неблагополучием в сфере секса, представляет собой его последствия. Едва ли нужно убеждать, что этот тезис выгоден тем, кто, по-существу, несет главную ответственность за неблагополучие в жизни простых людей.

Не менее выгодно буржуазной элите и то, что, чем больше развивается эротомания у данного индивида, тем уже становится круг его жизненных интересов. Главное и почти единственное, чего подобный индивид ожидает и требует от жизни, — это реальное или воображаемое удовлетворение доминирующей в его сознании страсти.

Но чрезмерное внимание к сфере сексуальных отношений в конечном счете губительно отражается и на самой сексуальности. Регулярное потребление эротической продукции, вызывающей и поддерживающей возбуждение воображения, неизбежно приводит к преждевременному износу и извращению половой чувственности. Возникающая необходимость в ее обновлении и стимулировании в свою очередь открывает дорогу все новым извращениям, от довольно невинных до самых тяжких. Но извращенный человек, по крайней мере пока он не до конца потерял человеческий облик, — это человек с комплексом неполноценности, с сознанием виновности, человек, которого можно легко использовать и как жертву, и как орудие. А это тоже выгодно господствующему классу.

Эротомания представляет собой, по существу, освобождение человеческой страсти — даже сексуальной — от всего человеческого. «Другой человек», то есть женщина, для эротомана сводится к предмету, с помощью которого можно удовлетворить свою похоть. А это является основой и ряда других, более тяжких извращений, так как зверства садиста возможны именно потому, что для садиста другой человек — не более чем вещь, инструмент, точка прицела и почва для насилия.

Этот процесс потери интереса к объекту как человеческому существу диалектически связан с процессом исчезновения человеческих черт в самом субъекте. Происходит не только обеднение, но и непоправимая потеря всего человеческого в психике до такой степени, что индивид становится податлив влиянию психозов аван-

тюризма, насилия, человеконенавистничества. И именно здесь внешне аполитичная обработка с помощью порнографии нередко сливается с проповедью грубой силы, потому что две эти стороны направлены к одной общей цели. Не случайно военная авантюра характеризуется казарменной пропагандой как что-то равнозначное сексуальному пиру. Статьи и репортажи, призванные вербовать легковверных молодых людей в качестве добровольцев, с упоением описывали бары и публичные дома Сайгона, развлечения американских солдат в борделях всех частей света — от Гамбурга до Токио. Эта пропаганда, конечно, нагло приукрашивает факты, но она не выдумывает их полностью. Сексуальные бесчинства и распутство американских солдат хорошо известны во всем западном мире. Другой вопрос, насколько это скотство может реально считаться наслаждением и очаровательной житейской перспективой.

Итак, ясно, почему в воинских казармах буржуазных стран с высочайшего благоволения постоянно распространяются порнографические фотографии и журналы, почему в армии показывают эротические спектакли для солдат с участием знаменитых секс-бомб, почему именно в порнографических журналах между сериями, бесстыдных фотографий неожиданно вклинивается какой-нибудь очерк о прелестях американской армии и о полной приключений жизни «наших славных ребят» в далеких гарнизонах ФРГ или Окинавы.

Наслаждение эротикой — это иллюзорное наслаждение, как и наслаждения, доставляемые алкоголем и наркотиками. Богач забавляется с голыми девицами в своем клубе или в кабаре, в то время как бедняк довольствуется их изображениями в журналах. За один доллар можно приобрести серию из 80 или 100 красавиц, но... на фотографиях. На экранах или на страницах иллюстрированных еженедельников разворачиваются любовные приключения, но не зритель является в них героем. Короче говоря, эротомания — не более чем своеобразное перевоплощение эвaziонизма. И так же, как при эвaziонизме, осуществленная мечта оказывается не реальностью, а бледной тенью реальности. Иллюзией, которая, рассеиваясь, заставляет бедного и одинокого человека почувствовать себя еще более бедным и более одиноким.

Чтобы быть точнее, нужно сказать, что, в сущности, во многих странах порнографическая продукция уже не в состоянии вызвать психологический шок даже у юношей по той простой причине, что она распространена повсюду, превратилась в привычную и даже вызывающую досаду часть повседневной обстановки. Но это привыкание к эротическому, превращение его в нечто банальное и шаблонное представляет собой, по существу, уничтожение интимного, опошление интригующего, лишение сознания того естественного трепета, который должен вызывать в нас противоположный пол.

Речь идет о развращающей обработке вкусов и эмоций, — об обработке, которая лишает человека неповторимо индивидуального, сводит самые сокровенные чувства и влечения к стандартным клише, к машинальным актам, являющимся отражением первообразов сексуальных идеалов фабричного производства. Это явление настолько отчетливо выражено, что даже некоторые буржуазные теоретики и художники вынуждены обратиться на него внимание и отметить его возможные последствия. Журналист Клод Бонфуа, например, пишет: «Атакованный со всех сторон, сексуально бомбардируемый изображениями, ритмами, литературой, фотографиями, намеками или контактами, современный молодой человек уже не создает в мечтах свой тип женщины: он получает его готовым из рекламы, он подчиняется мечте, которая не является его мечтой». А режиссер Жан-Люк Годар сказал в связи со своим фильмом «Замужняя женщина» следующее: «Если я указал место, которое занимает печатная реклама в жизни этой женщины, то потому, что некоторые формы рекламы уже превратились в собственные мысли людей... Даже, их сексуальная жизнь не является личной, она уже перекочевала в рекламы, развешанные по стенам. Их существование — лишь отражение того, что они видят, их свобода — в сущности, серийно сфабрикованная мысль».

Так эротизм постепенно перестает быть наслаждением. Он превращается в обычную и навязанную извне форму поведения. Он перерастает в механическое подражание и не вызывает ничего, кроме досады. «К несчастью, — пишет Виолетт Морен, — есть опасность превращения Эроса в технического бога, и разочарование, досада, которые овладевают любящими в романах

Моравиа и Роб-Грийе, — один из признаков в этом отношении».

Но капиталист получает прибыль не только от идеологической и политической выгоды дрессировки. Он наживается и самым простым способом — залезая в карман эротомана. В статье газеты «Таймс» «Волна оголенности» приводятся конкретные цифровые данные доходов тех, кто фабрикует дешевые и «невероятно бездарные» фильмы «нудис». А американский двухнедельник «Мэнс», сам пропитанный порнографией, поместил очерк «Американская столица фильмов для мужчин», в котором мы читаем следующее:

«Торговля порнографическими фотографиями, фильмами «для мужчин» и другие порнографические материалы сегодня один из самых доходных из незаконных способов заработка в США. По официальным данным, ежегодно торговцы порнографией получают чистой прибыли свыше 500 миллиардов долларов. Считается, что около 65% ее поступает в карманы порнографов Лос-Анджелеса. Около 25 000 американцев принимают участие в этом бизнесе: они производят товар, позируют, снимают, продают оптом и в розницу».

Если это лишь часть данных о прибылях в одной стране, можно себе представить, какова сумма доходов от всей порнографической продукции в мировом масштабе. Ведь производство эротики сегодня на Западе — одна из важнейших отраслей капиталистической индустрии, пожинающей плоды за счет интересов нормального человека, спекулирующей на естественных человеческих влечениях и бессовестно переделывающей эти влечения в эротоманию. «Эротическое возбуждение, — пишет профессор из Сорбонны Владимир Янкелевич, — в сущности, искусственное возбуждение, постоянно подогреваемое и искусственно поддерживаемое индустрией порока. Ведь эротизм — это такая же отрасль индустрии, как туризм, производство граммофонных пластинок или модной одежды. Он вовлекает в свою орбиту огромные капиталы, предполагает более или менее нелегальные связи с аферистами, затрагивает самые разнообразные интересы, перекачивает деньги из одних карманов в другие. Легко с марксистских позиций проанализировать эротизм в нашем меркантильном обществе». Эти слова знаменательны как вывод именно потому, что они при-

надлежат буржуазному философу. Действительно, лишь марксистский анализ, вскрывающий экономические закономерности, а отсюда и социально-политические тенденции, в состоянии выявить глубокую сущность процесса сексуализации в западном мире, — сущность, которая искусственно вуалируется и лицемерно прикрывается многочисленными теориями и всевозможной фразеологией, начиная с бонвиванского либерализма «Плейбоя» и кончая экстремистскими воплями о «сексуальной революции».

Поборники «сексуальной революции» ссылаются на происходящую якобы естественную эволюцию нравов, освобождение человека от многовековых запретов, от сковывающих и уродующих индивида аскетических норм христианской морали, мещанской морали и морали вообще. Но ведь проблема не исчерпывается тем, против чего ведется борьба, а включает в себя и такую «маленькую» подробность: во имя чего она ведется. И если задача состоит в том, чтобы разгромить церковно-христианский антигуманизм, дабы утвердить кредо столь же антигуманного сексуального разгула, мы не можем испытывать симпатии к подобного рода идее. Когда тягостные ограничения заменяются произволом, когда на место излишней стыдливости приходит наглое бесстыдство, когда тайна интимной жизни превращается в нахально разложенный и предлагаемый на каждом углу товар, когда естественная необходимость перерастает в разврат, в противоестественные бесчинства, уместно спросить: какова в конечном счете ценность такого освобождения и не является ли это освобождение освобождением человека от всего человеческого?

* *
*

Позиция художника-реалиста по отношению к проблеме интимных отношений между мужчиной и женщиной всегда определялась не только желанием воссоздать их такими, как они реально существуют, но и стремлением помочь их дальнейшему развитию к более совершенным формам общения. Идеал действительно человеческого и гармонического общественного устройства включает в себя и нравственный критерий в этом самом

элементарном и первоосновном проявлении социальности — соединении двух существ в человеческую пару, играющем важную роль в их дальнейшей жизни и призванном превратить их в творцов и продолжателей жизни. Конечно, вполне нормально, что в основе этих отношений лежит определенное физическое влечение. Но если физическое влечение является единственным мотивом, у них есть все основания оказаться кратковременными и обязательно быть с самого начала примитивными и неполноценными.

Художники-реалисты — от классиков XIX века до мастеров социалистической литературы и искусства, — не обходя эпизодов физических взаимоотношений, всегда сосредоточивали основное внимание на моментах их социально-психологической природы именно потому, что не биологизировали отношения человеческой пары как отношения между двумя животными. Одновременно с этим и в соответствии со своими гуманистическими взглядами на общество и общественное развитие художники-реалисты обращались к изображению порока с единственной целью разоблачить его и всегда при этом сохраняли чувство правды и меры, без которых картина порока легко может превратиться из момента отрицания в элемент соблазна. Подобными побуждениями, а не требованиями лицемерного буржуазного пуризма определяется и сдержанность, которую проявляет реалист при изображении сексуально нормальных взаимоотношений. Преувеличенный интерес эротомана к этой материи является вовсе не выражением действительного интереса к человеку, а лишь уродливым вариантом подобного интереса, точно так же, как обжорство — уродливый вариант естественной потребности в еде.

Известно, что реакционные теоретики Запада не упускают возможности представить нашу сдержанность и тактичность в отражении сексуальных отношений как пренебрежение к интимной жизни человека, а отсюда и как пренебрежение к самому человеку или как выражение догматического аскетизма. Чтобы избежать ненужной полемики и не уделять подобным обвинениям большего внимания, чем они действительно заслуживают, мы могли бы просто напомнить некоторые эпизоды из «Человеческой комедии» Бальзака, из «Красного и черного» Стендаля, из «Мадам Бовари» Флобера, «Милого

друга» Мопассана, «Анны Карениной» Толстого и из произведений таких советских писателей, как Михаил Шолохов, Алексей Толстой и многие другие. Все эти большие художники прямо и без фальшивой стыдливости анализировали интимные отношения мужчины и женщины, но ни один из них не прибегал в этом анализе к услугам порнографии. И кто, в сущности, является подлинным исследователем и первооткрывателем в этой столь деликатной и столь сложной материи — плеяда великих художников, которых мы назвали выше, или жалкая толпа сквернословов и эротоманов?

Но это вопрос, точный ответ на который мы напрасно будем ожидать от эротоманов. Ответ нам даст время, которое, как известно, не ошибается. Порнография во все эпохи декаданса появлялась как нечто мимолетное, чтобы зафиксировать закат данного исторического периода и безвозвратно исчезнуть в неизбежно наступающем мраке. Сохранялось и оставалось лишь то, другое, что не было ни выродившимся потомком Эроса, ни беззащитной жертвой Танатоса, а рождено подлинно человеческой мечтой о любви и счастье.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительная статья.

Г. Чернейко

5

Предисловие автора.

Перевод *Л. Лихачевой*

24

Искусство для «элиты» и искусство для «толпы».

Перевод *Л. Лихачевой*

29

Культура, полукультура и лжекультура.

Перевод *Л. Лихачевой*

97

Триумф изображения.

Перевод *Е. Андреевой*

143

Старая сказка на новый лад.

Перевод *З. Карцевой*

227

Эрос и Танатос.

Перевод *З. Карцевой*

274

Торговцы страхом.

Перевод *Л. Дымовой*

319

Легенда о «Диком Западе».

Перевод *А. Леви*

372

Плоды сексуальной революции.

Перевод *И. Масуренковой*

439

Богомил Райнов
МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

ИБ № 3788

Художник
В. В. Еремин
Художественный редактор
В. А. Пузанков
Технический редактор
И. А. Юдина
Корректор Н. И. Мороз

Сдано в набор 10.04.79. Подписано в печать 26.07.79. Формат 84×108¹/₃₂.
Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Услов.
печ. л. 25,62. Уч.-изд. л. 26,23. Тираж 36 000 экз. Заказ № 1445. Цена 1 р. 50 к.
Изд. № 27585.

Издательство «Прогресс» Государственного комитета СССР по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 119021, Зубовский
бульвар, 17

Московская типография № 11 Союзполиграфпрома при Государственном коми-
тете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли. Москва, 113105, Нагатинская ул., 1.

СПИСОК ОПЕЧАТОК

Стр. 46. 1 строка снизу

Напечатано: ми»? Для Шопенгауэра этот вопрос решен
заранее, при-

Следует читать: зию. Для Шопенгауэра и обыватели и
грудящиеся, вме-

Стр. 67. 6 строка снизу

Напечатано: нет! ...Если им хочется просто залу~~т~~ать
людей, то ведь

Следует читать: нов») выпадала у меня из рук. Инде~~ш~~
развлечения, от-

Стр. 342. 22 строка сверху

Напечатано: Кертища

Следует читать: Кертица

Стр. 374. 11 строка снизу

Напечатано: поверы

Следует читать: поверии

Стр. 386. 21 строка сверху

Напечатано: оставили

Следует читать: оставил

Стр. 399. 11 строка снизу

Напечатано: Николасом Реем

Следует читать: Никласом Реем

Стр. 411. 9 строка снизу

Напечатано: Коркьюра

Следует читать: Кьюкора

Стр. 411. 7 строка снизу

Напечатано: «Кека

Следует читать: «Река

Стр. 426. 14 строка снизу

Напечатано: («Апаш»)

Следует читать: («Апач»)

Стр. 429. 17—18 строка снизу

Напечатано: Олдриджа

Следует читать: Олдрича

Стр. 443. 4 строка снизу

Напечатано: Четвертные

Следует читать: Четвертые

Мәсетов
Кулышұра

БОГОМИП
РАЙНОВ



Издательство «Прогресс»

Массовая культура

БОГОМИЛ
РАЙНОВ

