

Критика современной буржуазной социологии искусства



ИЗДАТЕЛЬСТВО · НАУКА ·

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Критика современной буржуазной социологии искусства



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1978

Составитель

А. В. МИХАЙЛОВ

Ответственный редактор

А. А. ҚАРЯГИН

Критика современной буржуазной социологии искусства

Утверждено к печати Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания Министерства культуры СССР

Редактор *В. Р. Аронов*. Редактор издательства *О. К. Логинова*
Художник *И. Е. Сайко*. Художественный редактор *Т. П. Поленова*
Технический редактор *С. Г. Тихомирова*. Корректор *Н. Л. Татаева*

ИБ № 5202

Сдано в набор 10.05.78. Подписано к печати 10.08.78. Т-10755. Формат 84×108¹/₃₂.
Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая.
Усл. печ. л. 14,28. Уч.-изд. л. 14,8. Тираж 6300 экз. Тип. зак. 4151. Цена 90 коп.

Издательство «Наука», 117485, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94а.

2-я типография издательства «Наука», 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

К $\frac{80101-255}{042(02)-78}$ 486—78

© Издательство «Наука», 1978 г.

Предисловие

В идеологической борьбе, развертывающейся сегодня вокруг проблем художественной культуры, в центре внимания оказывается как само искусство, так и методология его изучения, принципы подхода к исследованию его современного состояния, тенденций и перспектив развития.

Естественно, что социологическая проблематика, имеющая своим предметом многообразные связи искусства с обществом — и прежде всего его социальную обусловленность и общественную роль, занимает здесь самое существенное место и имеет важный идеологический смысл. В этом свете критика буржуазной социологии искусства, ее наиболее влиятельных современных тенденций, является задачей, актуальность которой трудно переоценить.

Ее панорама представляет собой сумму теоретических концепций, эмпирических наблюдений различного уровня обобщения и направленности. Идеи, которые она разрабатывает сама или привлекает из смежных областей — общей социологии и эстетики — составляют пеструю и противоречивую картину иллюзий буржуазного сознания. И там, где они носят апологетический по отношению к буржуазному искусству характер или, напротив, выражают критический, а иногда и пессимистический взгляд на состояние и судьбы культуры в целом — в их основании лежит ряд общих методологических положений, в свою очередь обусловленных как гносеологическими, так и социальными причинами.

Все это требует серьезного и всестороннего анализа с позиций марксистской методологии. Тем более, что некоторые из направлений буржуазной социологии порой прибегают к марксистской терминологии, претендуя на «улучшение» или даже ревизию марксизма, будучи бесконечно далекими от него по существу.

Вместе с тем, следует иметь в виду, что одновременно на Западе развивается и прогрессивная социологическая мысль, имеющая несомненные достижения.

Настоящий сборник посвящен критическому рассмотрению современной буржуазной социологии искусства. Отнюдь не претендуя на сколько-нибудь полное и систематическое освещение предмета, он представляет собой попытку сосредоточить внимание лишь на некоторых актуальных сегодня явлениях и тенденциях в данной области. Анализируя соответствующие методологические предпосылки и теоретические концепции, авторы обращаются и к эстетической характеристике самого искусства, полагая, что такие сопоставления и связи помогают лучшему пониманию социологической проблематики.

Статья А. Карягина посвящена обзору и типологии основных тенденций буржуазной социологии искусства. Д. Дондурей рассматривает некоторые, характерные для нее теории потребления культуры и взаимодействия ее с личностью.

Критическим объектом части сборника (работы Ю. Давыдова, А. Михайлова) является так называемая «франкфуртская школа», сыгравшая важную роль в формировании современной социологии искусства и оказывающая свое влияние на многие ее течения, вплоть до теоретиков «контр-культуры».

Антропологическая теория кино Э. Морена, одного из представителей французской группы «фильмологии», проявлявшей особый интерес к проблематике функционирования этого массового искусства, анализируется в работе Н. Хренова. Вопросы социологического изучения другого массового искусства — популярной музыки в США составляет предмет статьи М. Сущеико.

Таким образом, сборник соединяет в себе общую и более частную проблематику, вопросы социологии искусства в целом и его отдельных видов.

Предлагая его вниманию читателей, Сектор социологии искусства ВНИИ искусствознания намерен продолжить свою работу в этом направлении, систематически обращаясь как к критике буржуазной социологии искусства в ее различных проявлениях, так и к освещению прогрессивной социологической теории на Западе.

О современной буржуазной социологии искусства

(К методологии изучения проблемы)

I

Этап, переживаемый сегодня буржуазной социологией искусства, представляется весьма знаменательным во многих отношениях. Прежде всего следует констатировать заметное повышение интереса к социологическому изучению художественной культуры в целом — факт, который достаточно очевиден даже для внешнего наблюдателя. О нем свидетельствует уже статистика исследований и публикаций, посвященных данному кругу проблем, количество которых увеличилось за последние годы и продолжает быстро расти.

Такое повышенное внимание к социологии искусства способствовало процессу ее «самоосознания», определению границ интенсивной дифференциации как в «вертикальной», так и в «горизонтальной» плоскостях; оно дало толчок развитию таких относительно самостоятельных ее ветвей, как социология художественного творчества и восприятия, социология художественного вкуса, социология массовых коммуникаций и т. д. и привело к разработке социологии различных видов искусства.

Все эти обстоятельства, разумеется, далеко не случайны. Они связаны с более общими тенденциями в духовной культуре Запада. Здесь, несомненно, сказывается и внутренняя логика развития науки об искусстве, углубление в изучаемый предмет, в его различные грани и аспекты, и овладение новыми методами исследований, а также происходящий сегодня общий процесс сближения общественных и естественных, «точных» наук.

Вместе с тем существуют и собственно социологические причины, и среди них прежде всего все более тесная связь самого искусства с социальными процессами современной действительности на фоне интенсивного общего повышения социальной роли культуры.

То, что выглядело прежде внешне замаскированным, не всегда достаточно отчетливым, теперь превращается во вполне явную, «грубую» реальность, которая оставляет все меньше места иллюзиям буржуазного сознания о «незаинтересованности» искусства и его независимости от общественной жизни. Идеологический островок теорий «чистого искусства» стремительно сокращается перед лицом явлений и фактов, обнажающих социальную природу современного художественного процесса и логики его развития. Они слишком очевидны, чтобы их можно было попросту не замечать или сознательно игнорировать.

Достаточно сослаться, например, на современное так называемое политическое искусство, непосредственно связанное с актуальными политическими проблемами сегодняшнего дня, на массовое искусство с его отчетливо заданной социальной функцией или контр-культуру, призванную, по мысли ее идеологов, сыграть роль важнейшего инструмента социальных преобразований.

Признание общественной детерминированности искусства и его возрастающей социальной роли в современном мире оказывается столь же несомненным, сколь и знаменательным.

Таковы метаморфозы, переживаемые буржуазным сознанием, и диапазон его социологических идей — от признания эзотеричности искусства, его общественной индифферентности и «бесполезности» до полярных (не менее односторонних) иллюзий, возлагающих на искусство неоправданные надежды вплоть до функции социальной революции. И даже возникающие порой на этом фоне пессимистические взгляды на будущее искусства в целом связаны с размышлениями о кризисе гуманизма, общественных отношений и положения личности в современном буржуазном обществе, т.е. прежде всего с реальными социальными тенденциями времени¹.

Под этим углом зрения данная проблема рассматривалась в секции «Смерть искусства?» на VII Международном эстетическом конгрессе в Бухаресте (1972 г.). Показательна также концепция известного американского социолога Д. Белла, прямо связывающего кризис культуры с общим социально-экономическим кризисом капитализма. См.: *Bell D. Culture and Consciousness. The Coming of Post-Industrial Society*. N. Y., 1973.

Социологическая мысль об искусстве проходит в целом достаточно сложный и противоречивый путь развития, испытывая на себе влияние то общей социологии, то тех или иных эстетических концепций — двух областей, между которыми она располагается по самой своей природе, склоняясь в различные периоды соответственно то в одну, то в другую сторону.

Подобный процесс сам по себе весьма интересен и поучителен: социальный (и гносеологический) анализ социологии искусства, ее становления как науки (продолжающегося еще и сегодня) может многое дать для понимания ее исторического развития и основных проблем.

Однако такая история социологии и «социология социологии» представляет собой особую тему. В рамках этой статьи представляется возможным лишь наметить в общих чертах схему основных направлений буржуазной социологии искусства и господствующих в ней сегодня тенденций. Это тем более сложно, что многое здесь пока еще недостаточно исследовано, рассматривается порознь, в рамках общей социологии или эстетики.

На первый взгляд перед нами открывается чрезвычайно пестрая панорама иногда параллельных, иногда пересекающихся на разных уровнях и в различных плоскостях идей и течений. И вместе с тем внутри нее все же можно попытаться выделить некоторые главные направления процесса, к которым тяготеют и примыкают промежуточные и противоречивые явления.

Прежде всего нельзя не отметить, что на одном полюсе буржуазной социологической науки оказывается поток конкретно-эмпирических исследований, посвященных изучению разнообразных, иногда весьма частных проблем и социально-культурных ситуаций, на другом — целый ряд теоретических концепций весьма высокого уровня абстракции, представляющих собой уже не столько социологию искусства или художественной культуры, сколько просто часть более общих социологических теорий общества.

Разрыв, существование «незаполненного пространства» между двумя полюсами составляет сегодня одно из главных противоречий буржуазной социологии, накладывая свою печать на весь ее облик как науки.

Практика американской социологии культуры в целом, с ее прагматически-прикладными традициями и устремлениями, с одной стороны, и, скажем, теоретические построения франкфуртской школы философии, в которых культура оказывается в центре внимания как важнейший феномен социальной жизни, с другой стороны, могут служить достаточно наглядными примерами. Напомним в этой связи весьма характерную дискуссию между К. Поппером, отстаивающим эмпирическую ориентацию социологии, и Т. Адорно, утверждавшим прежде всего ее теоретическую направленность.

Разумеется, речь идет об основных тенденциях, не более того, ибо и в США художественная культура нередко рассматривается в рамках общесоциологических теорий современного общества (например, у П. Сорокина или Д. Белла), «теории социальных ценностей» и т. д., а волна прикладных эмпирических исследований (кстати, не без влияния американской практики) характерна и для западногерманской социологии.

Но само по себе противоречие между разными уровнями науки, теоретической абстрактностью и узко практической ориентированностью сегодня налицо; более того, можно утверждать, что оно присуще не только социологии искусства, но и буржуазной социологии в целом.

В самом общем плане здесь сказываются столь характерные для буржуазного сознания трудности, возникающие на пути соединения его концептуальных идей (окрашенных теми или иными социальными иллюзиями) с конкретными эмпирическими данными, характеризующими реальную действительность, которая порой так или иначе проглядывает сквозь цифры и результаты исследований. Эти два ряда часто оказываются трудно сопоставимыми; для того чтобы привести их к общему знаменателю, над ними необходимо совершить некоторое насилие; в одном случае приходится прибегать к принципу «тем хуже для фактов»; в другом — к «свободе» их теоретической и идеологической интерпретации. Таковы крайние случаи, но в целом разделение на два параллельно текущих, не соединяющихся русла оказывается весьма типичным для современной буржуазной социологии как науки.

Этому в определенной степени способствует и сама практика функционирования художественной культуры на Западе, ее реальный социальный контекст: конкретные эмпирические исследования зачастую оказываются подчинены достаточно узким практическим задачам и диктуются отнюдь не глубокими научными интересами, а прагматическими — коммерческими или идеологическими — целями тех, кто влияет на сам ход культурного процесса. Практика значительного числа конкретно-социологических исследований, например, проводимых по заказам различных ведомств и корпораций (в области телевидения, радио, рекламы и т. п.), достаточно показательна.

Но дело, разумеется, не только во внешних обстоятельствах развития социологии искусства на Западе сегодня, сколь бы существенны они ни были сами по себе. Не меньшее, а порой более серьезное значение для ее противоречий, тенденций и исторических судеб имеют «внутренние» факторы, связанные с самим содержанием ее главных, основополагающих идей.

Как уже говорилось, они не отделены непроницаемой стеной ни от круга идей, в рамках которых развивается общая социология, ни от существующих эстетических концепций, в свою очередь по-своему отражающихся в искусстве. Более того, социология искусства испытывает их постоянное влияние, хотя внутри нее они трансформируются в соответствии с ее специфическими задачами и собственным предметом.

Рассматривая социологию искусства с этой точки зрения, в ней нетрудно увидеть, хотя и в своеобразно преломленной форме, идеи современной буржуазной философии и социологии, связанные с направлениями, обращающими особое внимание на сферу культуры.

Таковыми выступают прежде всего фрейдизм (и неопрейдизм), экзистенциализм, структурализм. В конкретных случаях, во взглядах тех или иных ученых, мы нередко встречаемся с различными вариантами и сочетаниями подобных идей, но в принципе всегда есть методологическая возможность установить их генезис и определить доминирующее в них значение.

Что касается наиболее существенных тенденций в самой художественной культуре, оказывающих непосред-

венное воздействие на развитие социологии искусства сегодня, то прежде всего необходимо иметь в виду все более интенсивный процесс поляризации искусства в его эстетическом и социальном аспектах. В первом случае — преимущественно в рамках отношения искусства к действительности и ее отражения, во втором — в плоскости воздействия искусства, его взаимоотношений с аудиторией, с «элитой» и «массой».

Именно последний аспект — потребления, воздействия искусства — особенно заметно выступает на передний план сегодня, составляя характерную черту современного этапа социологии искусства. На этом фоне другой комплекс ее проблем — социального генезиса искусства, детерминированности творчества художника социальной реальностью и духовной, идеологической атмосферой времени — как бы отступает на второй план. Подобное смещение акцента, разумеется, не случайно. Строго говоря, эта тенденция начинает обозначаться уже на рубеже XIX—XX вв. Она совпадает с процессом все убыстряющегося интенсивного развития культуры, происходящего в результате интенсификации общественной жизни, социальных связей и общения, вовлечения в их сферу все более широких масс, — процессом, который начинает настойчиво давать о себе знать в это же самое время.

Все это оказывается чрезвычайно существенным для функционирования и судеб художественной культуры в буржуазном обществе, равно как и для их теоретического осмысления. Бурное развитие средств распространения культуры, с одной стороны, и возможностей контакта с нею для различных социальных слоев — с другой (увеличение свободного времени, ослабление экономических, бытовых и других ограничений и т. д.), приводит ко многим весьма противоречивым и далеко не однозначным последствиям и «превращениям» (вообще столь характерным для буржуазного сознания) вплоть до таких крайних случаев, когда эстетические феномены порой начинают функционировать не как эстетические и, наоборот, неэстетические предметы претендуют на эстетическую роль.

Осмысление этого процесса вызывает к жизни целую особую область социологии культуры — теорию «массовой культуры», — истоки которой можно обнаружить уже

в критике буржуазной культуры у Ф. Ницше и О. Шпенглера. Она включает в себя сегодня огромный и все возрастающий поток сочинений самых различных авторов — от Ортеги-и-Гасета до М. Маклюэна, — придерживающихся самых разнообразных точек зрения. В нашей литературе круг вопросов, связанный с этими теориями, освещался неоднократно².

Однако не только парадоксы «массовой культуры», несовпадения оценок искусства «экспертами» и широкой публикой, но и обнаружившиеся в более широком плане заметные различия в уровне и характере восприятия искусства аудиторией, а также усложнение его реальной роли в социальной жизни направили внимание исследователей прежде всего на данный аспект функционирования искусства.

II

Обращаясь с этой точки зрения к общей панораме современной буржуазной социологии искусства, несмотря на отмеченную пестроту и разнообразие, мы можем зафиксировать несколько ее основных направлений, связанных с тем или иным пониманием социальных функций искусства и соответственно сущности самой художественной культуры.

Такой подход дает возможность построить, в первом приближении, типологию этих направлений по их наиболее существенным признакам.

Одна из наиболее традиционных и вместе с тем широко распространенных в современной буржуазной социологии искусства точек зрения на социальные функции искусства условно может быть названа *«нормативной» концепцией*.

Ее сущность заключается в том, что искусство интерпретируется как инструмент распространения и утверждения норм и ценностей, господствующих в обществе и поддерживающих социальное равновесие внутри

² Давыдов Ю. Искусство и элита. М., 1966; Кукаркин А. Буржуазное общество и культура. М., 1970; Ашин Г. Доктрина «массового» общества. М., 1971; Карцева Е. Идеино-эстетические основы буржуазной «массовой культуры». М., 1976; и др.

него. В центре внимания, таким образом, здесь оказывается не столько продуктивный, сколько репродуктивный аспект функционирования искусства. Оно служит своеобразным регулятором социальных отношений, и прежде всего отношений между человеком и обществом. Исходным принципом в данном случае оказывается принцип сохранения постоянства, социальной стабильности, поддержания «статус кво», или, если воспользоваться кибернетической терминологией (к которой, кстати, в данном случае охотно прибегают социологи), принцип «гомеостаза».

В основе такого подхода, соответственно, лежит взгляд на общество как на некую саморегулирующуюся систему, в механизме которой культуре принадлежит весьма важная роль гибкого и динамического посредника между различными социальными силами, слагаемыми, действующими внутри этой системы, роль посредника, позволяющего привести их к некоему общему знаменателю или по крайней мере к состоянию равновесия. В конечном счете в социально-историческом плане она выступает в данном случае только как средство, а не как одновременно и цель развития человеческой цивилизации³.

Позитивистский в философском плане и консервативный, охранительный в социальном смысле характер этой теории, исключающей всякую идею развития, прогресса и тем более революционного изменения действительности, достаточно очевиден.

Обратившись к истории и теоретическим традициям эстетической мысли, нетрудно заметить, что идея «нормативности» искусства в ее самом общем, абстрактном виде восходит еще к воззрениям классицистов, а отчасти и просветителей (не говоря уже о подобных мотивах в эстетике поздней античности и эпохи средневековья), затем оказывается тесно связанной с позитивистской эстетикой и эстетикой прагматизма в ее различных

³ Ограниченность подобного «техницистского» взгляда служит основанием для того разведения понятий «цивилизация» и «культура», которое составляет определенную традицию в рамках буржуазной культурологии.

модификациях (от О. Конта и И. Тэна до Д. Дьюи и Т. Манро) и, наконец, получает своеобразное преломление в некоторых современных семиотических теориях искусства (например, у А. Уайтхеда или А. Моля), интерпретирующих его прежде всего как способ передачи и распространения культурной [и эстетической] информации, содержащей нормы и правила поведения человека.

Однако здесь есть и принципиальные различия. Ибо если пафос классицизма или просветительская теория «разумного эгоизма» и «общественного договора» имели объективно, в конкретно-исторических обстоятельствах времени, прогрессивный социальный смысл, то в XX в., в эпоху кризиса буржуазных общественных отношений, истерпанности их исторической миссии, положение кардинально меняется.

Между общественным единством, которое достигается посредством «просвещения» и в том числе искусства, когда «каждый человек увидит свои преимущества или выгоды исполнять свои обязанности» (Гольбах), и тем «коллективным опытом», который формирует искусство, например, по Дьюи⁴, лежит огромная историческая и содержательная дистанция.

Ибо при всей иллюзорности представлений о «естественном человеке» и гармонии, достигаемой в отношениях людей друг к другу и обществу путем «просвещения», это единство основывалось на идее — правда, тоже иллюзорной — конечного торжества таких общечеловеческих гуманистических ценностей, как свобода, равенство, братство, что, впрочем, было вполне естественно в эпоху, когда буржуазия, по замечанию Ф. Энгельса, выступала от имени не только своего класса, но всего общества.

Однако, когда характер этих отношений приобретает одностороннюю, ярко индивидуалистическую окраску и идея социального совершенствования и воспитания сменяется пафосом предприимчивости и приспособ-

⁴ Согласно Дьюи, произведения искусства, не оторванные от реальной жизни, доставляющие наслаждение обществу, воспевают единство коллективной жизни. Вместе с тем они оказывают огромную помощь созданию единства.

ления, искусство оказывается уже не средством достижения внутренней гармонии, а скорее способом поддержания социального равновесия, внешней устойчивости общества.

От утверждения общезначимых, гуманистических норм и ценностей, объединяющих личность и общество, к культивированию конформизма и, наконец, к формам непосредственного регулирования поведения человека — таковы последовательные исторические фазы этой тенденции.

Разумеется, в реальной жизни искусства в буржуазном обществе мы встречаемся и с тем, и с другим, и с третьим; нам важно подчеркнуть здесь общую ситуацию, отчетливо зафиксированную в общесоциологическом плане Д. Рисменом (да и не только им) в типах «внутренне» и «внешне» ориентированной личности, исторически сменяющих друг друга. Если «внутренне ориентированная личность», характерная для XIX в., органически усваивает ценности культуры и претворяет их в своей практике, то «внешне ориентированная» личность руководствуется готовыми штампами и стереотипами, которые ей предлагаются «извне» или внушаются с помощью тех или иных психологических механизмов.

Одновременно здесь может быть проведена известная аналогия с общетеоретическим направлением *структурализма* — от функциональной социологии Т. Парсонса и Р. Мертон до философской теории М. Фуко и структурной антропологии К. Леви-Стросса — течения, сыгравшего важную роль прежде всего в теоретической мысли США и Франции. В своей философской и социологической основе он детерминирован в конечном счете реальностью буржуазных отношений, социальной стратификацией общества, его разделением в различных плоскостях на жесткие структуры, внутри которых живет и действует все более закрепощенный и утративший былую цельность и свободу человек, сведенный к сумме определенных выполняемых им социальных ролей.

Влияние этих идей продолжает сказываться по-разному (особенно в тех или иных частных разделах социологии), хотя в последнее время характерны одновременно поиски новых концепций, отражающих не только

устойчивость, но и динамику бурных социальных изменений в современном мире⁵

Отражающие ситуацию «отчуждения» или, точнее, абстрагированные из нее структуры становятся инструментом анализа различных социальных явлений, анализа, который ставит акцент на их функциональной стороне, обращает преимущественное внимание на синхронный подход и тяготеет к формализации и количественному анализу.

Несмотря на определенные достижения, которые в известных границах приносит такой подход, в тех случаях, когда он начинает претендовать на универсальность, возникает отнюдь не теоретическая, как показывает практика, опасность переоценки возможностей и абсолютизации этой формальной методологии.

Например, возникают тенденции, получающие социологически-вульгарный оттенок, рассматривать структуру художественного произведения как прямое, непосредственное отражение структуры общества. Именно так поступает, например, Л. Гольдман с «новым романом» или Т. Адорно с современной музыкой.

Соответственно меняется и взгляд на механизм функционирования искусства. На передний план выступает не столько процесс духовного воздействия, обогащения личности, сколько результат прямого, непосредственного влияния на нее.

Здесь опять-таки есть своя общесоциологическая параллель. Из интерпретации современной буржуазной социологией отношений личности и общества все более исчезают фундаментальные социальные универсалии.

⁵ Здесь необходима одна методологическая оговорка. Любые параллели между общей социологией и социологией искусства, которая обладает определенной самостоятельностью, весьма относительны. Это означает, что историческая логика их развития не совпадает с абсолютной точностью и не повторяет друг друга во всех своих деталях. Они требуют специального, отдельного анализа. Однако — как уже говорилось — это особая задача. Здесь достаточно указать на то, что если структурализм как общесоциологическое и отчасти философское течение переживает на протяжении последних нескольких десятилетий ряд различных этапов и даже метаморфоз, то в социологии искусства данное направление остается в целом более стабильным и постоянным.

Так это происходит, например, в теории «социального поведения» (Т. Парсонса, М. Вебера), которая сводит проблему к изучению «интеракций», т. е. конкретных отношений между данными индивидами в процессе осуществления ими своих конкретных целей, с точки зрения рациональности применяемых ими средств.

По аналогии критерием ценности искусства становится способность достижения определенного конечного эффекта, который порой рассматривается безотносительно к эстетической природе искусства и общественной природе человека.

В этой диалектике цели и средств, составляющей особую острую проблему современной социологии, специфика искусства оказывается вынесенной за скобки. Искусство при этом не *культивируется*, а всего лишь *используется*, также, впрочем, как человеческая личность — для достижения того, что лежит вне их самих, за их пределами. И то и другое — и искусство и человек — интерпретируются в чисто инструментальном плане.

Отсюда всего один шаг до логического завершения подобной тенденции — идей «идеологического насилия» и манипулирования личностью, сформулированных в свое время еще Ортега-и-Гасетом («идеи надо втискивать в людей под давлением извне, как смазочное масло в машину») и получающих свое реальное практическое воплощение в сфере современной массовой культуры.

Здесь искусству по существу отводится роль, вполне сравнимая с ролью хирургии или фармакологии в прямом управлении поведением человека.

Разумеется, манипулирование — это уже крайняя ситуация, которая, строго говоря, находится за пределами художественной культуры. Однако в ней особенно наглядно обнажается социальная природа данной тенденции и ее конечный идеологический смысл.

Другая, достаточно широко распространенная точка зрения на социальные функции искусства связана с тем, что может быть названо его «*компенсирующей способностью*». В широком смысле речь идет о компенсирующей роли искусства на различных уровнях — от биологического или чисто психологического до социально-психологического и социального.

Что касается первого уровня, то в данном случае искусство по существу рассматривается в чисто прикладном, утилитарном плане, как способ восстановления затраченной энергии и физических и духовных сил или некоторой психологической разрядки, снятия эмоциональных напряжений, духовной «релаксации».

Эта интерпретация искусства опирается на некоторые реальные функции искусства, однако совершенно явно и неправоммерно генерализует их, сводит к ним проблему (рассматривая ее к тому же преимущественно в рамках противопоставления труда как сферы принуждения досугу как области свободной деятельности).

Она имеет свои разновидности — от понимания искусства как «чистого развлечения» до трактовки его роли в духе так называемой концепции «человеческих отношений» — некоего инструмента, способствующего сглаживанию и смягчению конфликтов, возникающих в процессе общения людей друг с другом (в том числе в сфере производства), посредством внешней «эстетизации» этих отношений и окружающей среды.

Однако гораздо большее значение имеют те тенденции, которые связаны с социально-психологическим и социальным уровнем компенсации и, таким образом, с идеологической функцией искусства.

В соответствии с ней искусство призвано компенсировать то, чего человеку в реальной социальной жизни не хватает, — разумеется, в духовном, идеальном, психологическом плане. Эстетическое переживание становится не стимулом к реальной активности человека, а, напротив, тормозом, средством снятия напряжения. Все это принимает порой своеобразные формы и окрашивается различными мотивами, но центральная идея остается неизменной.

Может быть, наиболее показательные примеры связаны здесь с традициями фрейдизма в их разнообразных современных модификациях (Э. Фромм, К. Харни, Г. Салливан), хотя истоки этой концепции можно найти, например, и в некоторых теориях искусства как «игры» (Г. Спенсер, Й. Хойзинга).

Влияние фрейдизма здесь трудно переоценить, его следы (или по крайней мере признание заслуг) можно

найти в многочисленных эстетических и социологических концепциях, не сводимых даже к прямому, непосредственному продолжению традиций психоанализа. Не говоря уже о последователях К. Юнга, его взглядов, связанных с «целительной» функцией «коллективного бессознательного» и его архетипов (например, М. Бодкин), фрейдизму заплатили здесь дань такие разные ученые, как А. Хаузер и Т. Манро, Г Рид и Г Маркузе.

Объединяющим началом в данном случае становится не методология психоанализа в исследовании искусства и не конкретная роль тех или иных факторов, определяющих антагонизм культуры и «естественного» в человеке, а компенсирующая функция искусства по отношению к этому противоречию. Искусство как способ, суррогат удовлетворения с помощью фантазии и апелляции к подсознанию — вот что оказывается здесь общим.

Причем если сам Фрейд старался (хотя и не до конца последовательно) формально оставаться в границах собственно психологии и объяснения природы внутренних конфликтов личности и путей их преодоления, избегая чаще всего прямого вторжения социологических мотивов, то теперь социологический ракурс взгляда на компенсирующую роль искусства становится одним из главных.

Особенно ярко это проявляется, например, у Э. Фромма, который рассматривает — и в этом его известная заслуга — психологические конфликты и внутренние напряжения, их динамику и механизмы в контексте власти отчуждения и господства «вещной зависимости» личности в рамках ее социальных отношений. Все это прямо связано с критическим пафосом, направленным в адрес современного буржуазного общества и его культуры. Однако этим дело и исчерпывается. Ибо там, где Э. Фромм предпринимает попытку выдвинуть конструктивную программу спасения человека и культуры, которую он видит в освобождении их от власти техники и государства, он остается в пределах абстрактно-гуманистических иллюзий и деклараций.

А главное — в интересующем нас аспекте, — абсолютизируя практику современной буржуазной художествен-

ной культуры (по крайней мере определенную ее часть), он бесконечно обедняет социальную роль искусства, его потенциальные возможности в рамках социального прогресса, интерпретируя художественный образ как «стимул психической разрядки», чрезмерно преувеличивая роль эмоций и связывая функцию искусства в конечном счете с «компенсаторным эффектом».

К подобным, хотя и не всегда столь отчетливо формулируемым, выводам присоединяются сторонники так называемой «мифологической школы», базирующейся на идеях К. Юнга (И. Фрай, Р. Смит, Р. Чейз, представители американской и французской школ «новой критики» и др.).

Миф для них не только определенная конструкция, художественная структура, сюжетный мотив или «архетип», не просто универсальный, живущий по своим особым законам, мир, но часто и элемент культового сознания, момент ритуала и «обряд», сближающийся с религиозными формами и обладающий силой «духовной терапии», «социального утешения».

Современная эстетическая неомифология как определенный тип сознания имеет чрезвычайно многообразные и сложные, внутренне противоречивые формы проявления, окрашена различными — от техницизма до теологии — мотивами и заслуживает специального анализа.

Укажем лишь на ту ее область, которая оказывается связанной с массовой культурой, ее определенными формами, и которую справедливо называют, отнюдь не в метафорическом смысле, «фабрикой снов», «наркотизирующим средством» и т. д. Спекулируя на предрассудках сознания масс и ограниченности их социального (и художественного) опыта, она действительно играет подобную роль, утверждая различные мифы буржуазного сознания, в котором столь многие реальные вещи предстают в перевернутом виде, выполняя функцию примирения с действительностью.

Не останавливаясь на этом специально, отметим, что в современной буржуазной социологии ей уделяется значительное внимание, хотя и с разных, иногда противоположных позиций: радикально отрицающей (Д. Рисмен, Э. Фромм), либерально критической (Макдональд,

Э. Ван де Хааг, Б. Розенберг), апологетической (Д. Уайт, Д. Шизл).

Отметим, что само понятие современной массовой культуры, как известно, возникло в буржуазной и прежде всего американской социологии для обозначения духовного феномена, адекватного сознанию человека «массового общества». И как бы его ни называть: «человек организации» (Уайт), «внешне ориентированная личность» (Рисмен), «одномерный человек» (Маркузе), — при всех нюансах по существу речь идет об отчужденной личности в условиях господства буржуазных общественных отношений.

Отражая, с этой точки зрения вполне определенную социальную и культурную реальность, эта теория вместе с тем неправомерно генерализует ее. Она безосновательно расширяет ситуацию, абсолютизирует «предрассудки сознания масс» и игнорирует их «рассудок», отрицая их общественно-историческую роль и культурный потенциал.

Во всем этом, может быть, с особой ясностью выступает тот охранительный пафос подобных теорий массовой культуры и идеи компенсации, который сближает ее в конечном счете с нормативной концепцией культуры, как системой социальных табу, норм и правил, однозначно регламентирующих поведение человека в обществе.

Различие заключается лишь в том, что в данном случае разрешение конфликтов и противоречий, возникающих в отношениях личности к обществу, переносится в духовный мир самой личности, осуществляется внутри него, хотя оказывается на деле не менее иллюзорным.

Наконец, третья тенденция, которая характерна для современной социологии искусства на Западе, может быть условно названа концепцией *тотального творческого самовыражения*.

Наиболее четко воплощенная сегодня в экзистенциалистской теоретической традиции — от М. Хайдеггера до Ж.-П. Сартра, — она во многих отношениях полемически противоположна первым двум. Конечно, в самом широком плане и у нее есть свои более ранние предшественники (от романтиков до Ф. Ницше и А. Бергсона), но как вполне определенная, связанная с конкретной социальной ситуацией и получающая четкий социологический эквива-

лент позиция, она окончательно оформляется именно в рамках современного экзистенциализма. Ее основной тезис связан с идеей утверждения суверенного, свободного творческого самовыражения личности как способа ее реального существования, а социальный пафос объективно вырастает на почве протеста порабощения человека враждебными и чуждыми ему внешними, прежде всего социальными, силами.

Это бунт против отчуждения, но сугубо индивидуалистический, остающийся в рамках буржуазного сознания; это делает его глубоко противоречивым, иногда драматическим, но в конечном счете все же бесперспективным.

Попытка разрешить противоречие между существованием и сущностью посредством индивидуального действия, основанного на свободном выборе, — таков центральный пункт экзистенциалистской концепции — оказывается иллюзией. В лучшем случае это становится своеобразным способом «компенсировать» неудовлетворенность реальностью.

Ибо «свободный поступок» в трактовке экзистенциализма есть прежде всего способ не столько перестроить действительность, сколько продемонстрировать свободу, независимость от нее. Таким образом он становится актом самоутверждения: «ответственность», бремя которой постоянно несет на себе человек, означает лишь его личную ответственность перед самим собой, легко оборачиваясь социальной безответственностью.

Поэтому при всем своем — прямо полемическом по отношению к марксизму — пафосе выдвижения на первый план проблемы личности, эстетического смысла ее «верности самой себе», экзистенциализм оказывается неспособным эту проблему разрешить. Представляя отчуждение как нечто абсолютное и вечное, он сводит фактически социальное в личности к антропологическому в ней.

Вместе с тем не случайно искусству как области индивидуальной свободы экзистенциализмом отводится особое, специфическое место. Оно оказывается чрезвычайно подходящим способом практической реализации экзистенциалистского протеста (как «поступок»), а в известной мере и формой утверждения его идей (давно уже от-

мечено, что сам экзистенциализм есть не только теория, но более широкое понятие, определенное умонастроение, социально-психологический феномен).

Именно искусству принадлежит особая роль в формировании подобного отношения к миру — это и есть его главная социальная функция. Вместе с тем своеобразный парадокс заключается в том, что объективно, практически искусство остается едва ли не главным способом реализации этого протеста. В конечном счете оно выступает как универсальное средство преодоления отчуждения — еще одна индивидуалистическая иллюзия буржуазного сознания.

Отсюда и та постоянная двойственность, которая свойственна и самой теории экзистенциализма и искусству, проникнутому его мотивами, — оно ставит акценты то на моментах активности, протеста, то на признании его предопределенной безнадежности. Не случайно экзистенциализм оказывается связанным и с современной эстетической неомифологией, хотя по другому и с другой ее — элитарной, а не массовой — ветвью.

В этом пункте, правда уже в иной плоскости (или, иначе говоря, на другом уровне), к экзистенциализму примыкает «мифотворческая» концепция Р. Гароди. Общее здесь не столько в конкретном содержании мифа (Сартру действительно ближе миф об Оресте, Камю — о Сизифе, а Гароди — о Прометее, однако в данном случае это несущественно), сколько в понимании социальной функции искусства.

Миф для Гароди — прежде всего источник, импульс творчества. Отражая «не то, что есть», а создавая шифры того, чего еще нет, чего человеку не хватает, воплощая и «проектируя» его активность, он призван стимулировать творческую энергию, стремление к созиданию, которое должно преобразовать действительность, творить, и таким образом «превзойти природу».

Однако принципиально отказывая искусству в задаче художественного осознания этой реальности, он по своему воздвигает стену между творчеством и познанием. Идея «реализма без берегов» по существу санкционирует, более того — провоцирует превращение подлинного творчества в творческий субъективизм или, лучше сказать, про-

извол; причем это касается не только *художника*, но и его *аудитории*, тех, кому предназначено его искусство.

Превзойти, преодолеть природу в данном случае означает попросту порвать с действительностью, игнорировать ее.

Антигносеологический пафос и утверждение прежде всего *свободы* от реальности исключают подлинную *свободу* для творчества, которая, как известно, возникает лишь на почве овладения этой реальностью и есть не что иное, как «возможность принимать решения со знанием дела» (Ф. Энгельс).

Попытка «гуманизировать» и «дополнить» марксизм таким утверждением «суверенности» личности и приводит лишь в область крайних, субъективистских социологических конструкций. Мы не говорим уже о выводах и положениях ревизионистского толка, определяющих политическую и идеологическую позицию Гароди⁶.

Следующий этап на историческом пути разбираемой концепции искусства или, вернее сказать, метаморфозы, которую она переживает по законам отрицания, связан с теоретическими и идеологическими построениями «новых левых», резко полемическими по своему духу по отношению к экзистенциализму.

В этом есть своя логика, поскольку практика «новых левых», их социальный активизм представляет собой своеобразную попытку решить проблемы, перед которыми оказался столь явно бессильным экзистенциализм. Тут показательны даже некоторые биографические параллели (например, политическая эволюция Сартра и его участие в событиях 1968 г.). Правда, это решение начинает в известном смысле с конца; центр тяжести теперь переносится не на *свободный выбор*, а на само *свободное действие*. Если трудно или невозможно решить, если выбор практически не может быть подлинно свободным, нужно не рефлексировать, а действовать. «Сначала действие» — этот лозунг становится паролем, универсальной программой для всех

⁶ Нечто подобное происходило и с Э. Фишером; его идеи об искусстве как мифотворчестве близки идеям Р. Гароди, хотя менее последовательны и отчетливы (см.: Суровцев Ю. В лабиринте ревизионизма. М., 1972).

областей нового движения. Стихийное самоценное действие представляется тем инструментом, который позволяет совершить желанный скачок из мира необходимости в царство свободы.

В политической сфере, в практике социальной борьбы это самодовлеющее, спонтанное и поэтому истинно творческое действие, имея антибуржуазную направленность, практически очень часто означало призыв к анархизму и экстремизму леворадикального толка с его культом насилия, стихийности и произвола.

В идеологической сфере это привело к различным тенденциям: с одной стороны, к «тотальной» критике буржуазной культуры (а заодно нередко и культуры в целом), как воплощению рефлектирующего, парализующего и расслабляющего начала и орудия порабощения, зависимости, несвободы человека⁷, с другой стороны,— к попыткам создания контркультуры, принципиально противопоставленной прежней, традиционной, ее духовным ценностям. Само нигилистическое отрицание культуры (внешне чем-то напоминающее подобные тенденции в 20-е годы) весьма парадоксальным образом смыкается с теорией (и практикой) контркультуры, конструируемой по принципу «абсолютной негативности» по отношению к традиционной культуре.

Практика контркультуры, как это нередко бывает в искусстве, порой оказывается шире теории, и объективно ряд ее явлений приобретает антибуржуазную направленность.

Однако чаще всего логика негативности одерживает верх над позитивными мотивами, в результате чего крайние ее проявления уже трудно связать с понятием культуры вообще. Контркультура в конце концов оказывается антикультурой⁸

⁷ В работе с весьма знаменательным заглавием «Удушающая культура» Дюбуффе, например, объявляет культуру главным виновником современного кризисного состояния общества, сопоставляя ее охранительную функцию с функцией религии. Нечто подобное утверждают и другие идеологи «новых левых» (Ж. Ласко).

⁸ Заметим, что поскольку традиционное определение искусства оказывается порой неприменимо к ряду явлений современного авангарда и контркультуры, появляются попытки расширить его критерии и границы, связать искусство не с эстетической сущно-

Реально эта платформа нередко служит теоретической базой «неоавангарда» (а иногда и своеобразного симбиоза с «массовой» культурой), таких его проявлений, которые связаны с крайними формами поп-арта, «нового рока», «граффити», антиромана и т. д.

В конце этого пути, по-своему вполне логично, возникает стремление (также в чем-то перекликающееся с тенденциями 20-х годов, хотя уже совсем в ином контексте и на другой почве) попросту стереть грань между искусством и жизнью. Включение реальных предметов в композиции «изобразительного искусства» (поп-арт), хэппенинги, вовлекающие в свое действие зрителей, с одной стороны, и «артизация» самой реальности, призыв сделать (а точнее, признать) искусством практическую деятельность человека (например, революцию!) — с другой, символизирует этот процесс. (Различные варианты эстетизма вообще становятся одним из существенных мотивов буржуазного сознания в его поисках выхода из осознаваемых им социальных противоречий реальной действительности.)

Однако функция «освобождения» человека, раскрепощения его творческого «я», которую должны выполнить подобные попытки, на деле оборачивается своей противоположностью, всего лишь иной формой его закрепощения. Например, и так называемые «психеделические» эффекты и пафос «коллективного» или, точнее, «массового» начала, гедонизма и секса, культивируемые этим искусством, означают реально лишь власть биологического или в лучшем случае чисто психологического в человеке над социально-культурным. Этот, последний, уровень подавляется, исключается, ибо оказывается попросту ненужным, мешающим, лишним, объявляется регрессивным.

Надо признать, что в появлении подобных социологических концепций существенную роль сыграла

стью, а с социальным статутом, «ролью» его «произведений, их функционированием в рамках соответствующих социальных институтов и потреблением аудиторией в качестве таковых, т. е. на основе определений социологической «конвенции» (см.: *Dickie G. Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis. London, 1974*).

франкфуртская школа социологии, и прежде всего такие ее представители, как М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Г. Маркузе, а также уже упомянутый в другой связи Э. Фромм. Ее влияние и сегодня весьма велико (гораздо значительнее, чем леворадикальных эпигонов, которые довели ее некоторые идеи до крайних пределов) и вовсе еще не исчерпано. Эта школа, связанная с традициями и мотивами целого ряда направлений буржуазной философии и социологии (и прежде всего экзистенциализма), во многих аспектах полемически противопоставляющая себя марксизму, пережила определенную эволюцию. В самом общем виде она заключала в себе движение от критической теории общества, от «диалектики просвещения» к «негативной диалектике» (таково название работ Т. Адорно), по-своему предвещавшей «тотальное отрицание» ценностей всего предшествовавшего исторического развития.

Исходным пунктом теоретических построений ее представителей является глубокая неудовлетворенность состоянием современного буржуазного общества. Это касается характера социальных отношений, положения личности, состояния науки, техники, культуры в целом и искусства (одна из особенностей этой школы заключается как раз в стремлении к целостному рассмотрению функционирования общества).

Сам по себе критический пафос, в том числе в отношении буржуазного искусства и условий его социального бытия, содержит в себе немало верных, порой проницательных и даже отдельных тонких теоретических соображений и наблюдений, особенно в ряде конкретных областей (например, у того же Т. Адорно в сфере музыки).

Однако теоретические и методологические позиции, с которых ведется эта критика, во многом обесценивают ее выводы, закрывают или, вернее, искажают реальную перспективу развития искусства и путей разрешения его противоречий в современном обществе. На этом фоне относительно оптимистический прогноз Г. Маркузе и более пессимистический у Т. Адорно выглядят нюансами — в конечном счете оба они по-своему одинаково иллюзорны.

Критика Г. Маркузе буржуазного общества, его «рациональности» (понимаемой в духе М. Вебера), власти техники и господства бюрократии и управления в сущности лишена подлинной конкретной социальной почвы, она ведется в абстрактно-гуманистическом плане с точки зрения теории «индустриального общества».

В результате силы, которые манипулируют массами, идентифицируют индивида с репрессивным по отношению к нему обществом, превращают его в «одномерного» человека, претворяя «рациональность» в ее противоположность — «иррациональность», остаются социально анонимными.

«Великий отказ», т. е. протест против любого «статус-кво», всякой социальной нормативности во имя эмансипации личности, — эта программа может быть осуществлена, по Г. Маркузе, путем радикальной трансформации общества, которая включает в себя союз новой чувственности и новой рациональности — неких внеисторических и внеэмоциональных факторов, воплощающих истинную свободу, раскрепощение от порабожающих снов. Иначе говоря, теоретически проблема переносится на психобиологический уровень.

В формировании этой новой чувственности искусству может принадлежать немаловажная роль. Но какому искусству? Прежде всего тому, которое есть «отрицание существующего» и максимально свободно и от его подавляющей власти. Наиболее адекватной моделью его, как считает Г. Маркузе, является, например, сюрреализм, ибо он основан на абсолютно свободном полете фантазии, наименее репрессированной духовной сферы человека.

Идеальная форма искусства должна быть протестом против всех социальных, нравственных табу. Более того, чтобы изменить реальность, «искусство должно стать ее частью» — лозунг, под которым подпишется уже любой «леворадикал», тезис, который символизирует конечный пункт одной из тенденций современной буржуазной социологии искусства. В ее рамках тотальное отрицание культуры прошлого оказывается полярной, но не менее односторонней альтернативой оправдания существующей художественной практики.

III

Итак, возвращаясь к рассмотренным выше концепциям функционирования искусства, следует сделать некоторые оговорки. Прежде всего это деление не более чем схема, абстракция (или, если угодно, структура). Хотя бы уже потому, что в идеально чистом виде, как известно, вещей в природе не бывает. В реальности (если иметь в виду конкретных ученых и явления искусства) они порой сосуществуют в различных, даже противоречивых сочетаниях и выступают лишь в виде преобладающих тенденций. Действительно, решить эту проблему однозначно по отношению к таким, например, принципиальным эклектикам, как Г. Рид и Т. Манро, или столь противоречивым фигурам, как Э. Фромм и Г. Маркузе, в высшей степени затруднительно, так же как, скажем, определить стиль Пикассо или Стравинского в самом современном искусстве.

В конечном счете искусство всегда шире объясняющих его теоретических концепций, и в реальном художественном процессе функции искусства не отделены друг от друга абсолютно — так миф с его нормативной функцией в рамках структурализма (например, у Леви-Стросса) может стать формой своеобразной эстетической иллюзии и «духовной терапии», принцип «самовыражения» может быть связан не только с экзистенциалистской идеей самоутверждения личности, но и с компенсацией ее неудовлетворенности реальностью в духе фрейдизма.

Данная схема имеет прежде всего методологический смысл как инструмент, предпосылка дальнейших конкретных исследований. Подобная опора на некоторую систему «констант» необходима, особенно если нас интересует не только история имен, но и история идей.

Дело в том, что схема эта представляет собой отражение структуры самого искусства, системы его действительных функций, которые находятся в единстве, дополняя, обогащая и проникая друг в друга.

Действительно, и нормативность, и компенсация, и самовыражение в сущности обозначают вполне реаль-

ные и продуктивные функции искусства, если они опираются друг на друга, и внутренне связаны между собой — творчество с познанием, нормативность с компенсацией, то и другое с творческим моментом.

Это вытекает из марксистской диалектики познания и оценки, эстетической и социологической теории о формировании искусством фантазии, продуктивного воображения, универсальной способности человека творить по законам красоты на основе осознания реальности, умения подойти к ней, сообразуясь не только «со своей», но и с ее «мерой»; о преобразовании искусством содержащегося в нем собственного опыта, его нравственных и эстетических ценностей и норм в собственный опыт личности, органическую часть ее духовного мира, способности включить личность в социальное целое, сохраняя индивидуальность, минуя «духовное насилие» над ней.

Само «расщепление» указанных функций — познания реальности, утверждения определенных социальных ценностей и норм, развития творческих способностей — есть продукт социальной истории и чаще всего симптом кризиса культуры.

В некотором смысле история буржуазного искусства в целом может быть рассмотрена под углом зрения дифференциации, обособления его функций, а история его социологического осмысления — как история их соответствующей интерпретации. Напомним методологическое замечание В. И. Ленина о том, что гносеологической предпосылкой теоретических заблуждений очень часто становится превращение частного во всеобщее⁹.

Поучительность этой истории, рассмотренной в таком ракурсе, заключается, в частности, в том, что она обнаруживает внутренние социологические связи, существующие между различными функциональными концепциями искусства.

⁹ «...Философский идеализм есть *одностороннее*, преувеличенное... развитие (раздувание, распухание) одной из черточек, сторон, граней познания в абсолют...» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 322).

Мы уже говорили об известном единстве, объединяющем на определенном уровне теории нормативности и компенсации. С другой стороны, при всей внешней противоположности идей жесткой нормативности и самовыражения они символизируют некий общий источник кризиса социологической мысли, ее попыток разрешить проблему отношений личности и общества путем их абсолютной регламентации или, напротив, утверждения тотальной свободы, эксплуатируя при этом соответствующие специфические возможности и качества искусства¹⁰

Так концепции нормативности и компенсации в своем классическом современном варианте оказываются связанными с соответствующими теориями массовой культуры, образуя социологический стержень этих теорий.

Трактовка сущности функций искусства оказывается важнейшим исходным пунктом и для следующих более конкретных уровней исследования в современной социологии, например для социально-психологического уровня. Так, идеи компенсации и нормативности, наиболее отчетливо проявляясь в сфере массовых форм культуры, дают толчок к изучению и разработке социально-психологических механизмов воздействия искусства.

В этой связи должна быть упомянута французская школа «фильмологии» (Э. Морен, Ж. Коен-Сеза, А. Валлон, Э. Сурьо и др.) и ее широкие и разнообразные исследования процесса восприятия искусства, и прежде всего кино и телевидения, развернувшиеся в 50-е годы.

Хотя журнал «Фильмология», вокруг которого они объединились, просуществовал сравнительно недолго, и несмотря на определенные различия в их теоретических симпатиях и интересах, они положили начало целому направлению в социально-психологическом изучении восприятия кино (и зрелищных искусств вообще) и его языка. Не чуждые и общетеоретических выводов, они

¹⁰ Закономерно, что, по мере того, как эти концепции приближаются к максимальной односторонности, «чистоте» и категоричности выражения своих идей, понижается «уровень» социальной (и художественной) ценности соответствующего им искусства, а там, где они достигают предела, как мы видели, речь начинает идти, строго говоря, уже не об искусстве, а о чем-то другом (об ином духовном феномене).

обращались и к конкретным, даже экспериментальным методам, которые позволили им сделать целый ряд значительных и интересных выводов и наблюдений (например, в области типологии и уровней восприятия).

Так, известной заслугой Э. Морена (вместе с рядом других исследователей) является разработка концепции «идентификации-проекции» как своеобразного механизма воздействия искусства.

Он действительно соответствует двум типам отношения к произведению искусства — в первом случае зритель идентифицирует себя с героем произведения или актером, растворяясь в нем, во втором, напротив, переносит, проецирует свои душевные переживания на действующее лицо как на некий нейтральный объект, «экран» своей духовной жизни.

Реальность подобных моделей восприятия, связанных с определенными психологическими особенностями личности, несомненна, однако лишь во вполне четких границах. В наиболее чистом виде они характерны прежде всего для массового искусства, где идентификация и проекция действительно соответствуют двум формам его регулирующего влияния — суггестии и неомифологии, спекулируя, с одной стороны, на возможности для искусства быть инструментом непосредственного психофизиологического воздействия, с другой — на его способности погрузить человека в особый целостный, универсальный мир, часто внешне как две капли воды похожий на реальность, но на самом деле живущий по совсем иным законам. В результате и то и другое служит цели прямого или косвенного внешнего регулирования поведения человека, парализуя критическую способность его «я» посредством психологического насилия или эстетического обмана, выступающего под маской «псевдорелизма» и спекулирующего на предрассудках сознания у части масс.

Восприятие искусства на высшем эстетическом уровне заключается как раз в преодолении «проекции-идентификации», оно содержит их в снятом виде, как моменты диалектики взаимоотношений актера и роли, исполнителя и зрителя и т. п. — процессов творчества и восприятия. Проблема еще более усложняется, если иметь в

виду необходимость дифференциации процессов, протекающих в «коммуникативной» и «посткоммуникативной» фазах воздействия искусства.

Однако Э. Морен генерализует этот механизм, связывая его с особенностями человеческой психологии вообще. Он апеллирует к «родовому» в человеке, к ранним этапам развития человечества, интерпретируя это понятие в духе социальной антропологии Леви-Брюля.

Следуя подобной логике, Э. Морен (как и Коен-Сеа, например) приходит к оправданию массового искусства в целом, которое представляет для него современный культурный феномен, независимый от социальных условий его существования и призванный, в конце концов, спасти «всеобщего среднего антропоса»¹¹.

Здесь Морен по-своему перекликается с теми теоретиками массовой культуры, которые считают, что она «не является культурой класса или группы, а является культурой сегодняшнего дня» (Д. Белл).

Наконец, спустившись на уровень еще большей конкретности и вступив в обширную область конкретно-эмпирических исследований тех или иных реальных объектов, мы увидим, что и здесь указанная классификация функций в целом сохраняет свое значение. Она выступает как методологическая схема, определяющая некоторые гипотезы, положенные прямо или косвенно, осознанно или подспудно в основу исследования и интерпретации его результатов.

Правда, так бывает не всегда. Одной из характерных черт современной социологической науки на Западе, как мы уже говорили, является определенный разрыв между уровнями исследований, который связан и с отсутствием единой разработанной теории «среднего ряда» и с теми прагматическими задачами конкретных исследований, которые часто служат узко утилитарным целям, независимым от подлинной специфики и функций искусства (пропаганда, реклама и т. п.). Сам объект и поставленная задача начинают тогда диктовать свою методоло-

¹¹ К кругу идей фильмологов примыкают работы Ж. Митри и К. Метца, посвященные языку кино и законам его восприятия; несколько особняком стоит А. Валлон, исследования которого по своей методологии близки марксизму.

гию, а иногда и теоретические концепции. Все это дает себя знать в той стихии эмпирии, которая предстает перед нами в данной социологической сфере, особенно в области изучения массовой культуры.

Указанный разрыв становится особенно очевидным на фоне двух главных концепций, господствующих в области исследования задач развития культуры. Одна из них основана на том, что цель исчерпывается удовлетворением стихийно сложившихся культурных потребностей аудитории. Соответственно проблема в этом случае сводится к их изучению как таковых¹². Подобная точка зрения содержит не только элементарный коммерческий смысл извлечения прибыли, но объективно (а порой и субъективно) имеет определенный идеологический аспект — «культурной консервации» широких масс.

Другая, противоположная концепция исходит из задачи достижения определенных социальных, идеологических целей, независимых ни от реальных интересов масс, ни от природы используемых средств. Тогда центр тяжести переносится на изучение различных социальных и психологических механизмов воздействия и способов, позволяющих добиться требуемого эффекта. Здесь перед нами снова как бы возникает антитеза принципов жесткой регламентации, «насилия» и абсолютной «свободы» в отношении общества и личности, перенесенная в данном случае в область культурной политики и стратегии.

В результате практически и в том и в другом случае отсутствует единый целостный подход, соотнесение уровня потребностей, социальных целей (включающих в себя развитие этих потребностей) и специфики искусства как особой формы духовной культуры.

В необходимости и вместе с тем в невозможности создания подобных целостных теоретических концепций — одна из ее главных методологических антиномий современной буржуазной социологии искусства.

Однако если говорить не о методологии, а о методике и технике исследований и некоторых конкретных, част-

¹² Именно на этом, как правило, построена методология и практика службы изучения аудитории и массовых коммуникаций, например широко известной компании Нильсона в США, социологических служб Би-Би-Си в Англии или Эн-Эч-Кей в Японии и др.

ных результатах, то здесь у нее есть свои достижения (например, в области построения математических моделей, разработки ряда тестов, теории экспертных оценок), которые имеют общенаучное значение. Их игнорировать было бы неверно, важно лишь постоянно помнить о границах и методологическом контексте их применения.

Наконец, необходимо иметь в виду то чрезвычайно существенное обстоятельство, что рядом и в полемике с собственно буржуазной социологической мыслью на Западе развивается и прогрессивная социологическая теория. Иначе картина, нарисованная здесь, выглядела бы слишком односторонней и не соответствующей действительности. Более того. Знаменательно, что марксизм, как философская теория, оказывает несомненное и все более заметное влияние на развитие буржуазной социологии, в том числе на социологию культуры. Если прежде она игнорировалась или рассматривалась исключительно как объект безусловной критики, то теперь положение меняется.

Разумеется, диапазон отношений к марксистской теории и сегодня чрезвычайно различен, даже полярен — от прямого, тотального отрицания априори до попыток заимствования, освоения и приспособления ряда идей (в собственном контексте, конечно) и претензий на ее улучшение или очищения от искажений у ревизионистов «левого» и правого (Э. Фишер, Р. Гароди) толка.

Таким образом, в рамках различных социологических концепций мы нередко встречаемся со ссылками на К. Маркса и его идеи, хотя это отнюдь не должно вводить нас в заблуждение.

Однако, выступая в трудах буржуазных исследователей в том или ином качестве, марксизм объективно фигурирует как единственно серьезная альтернатива буржуазным теориям общества и его культуры¹³.

Все это заслуживает самого серьезного изучения. Но это уже тема других специальных исследований.

¹³ Такой взгляд был, например, характерен и для большинства буржуазных ученых на VIII Всемирном социологическом конгрессе (1974 г., Торонто, Канада).

Кино

как антропологический феномен

I

Теория кино, как и всякая теория, обнаруживает в своем развитии определенную последовательность. Уже в начале века в теории кино ставились вопросы, ответы на которые теоретики пытались давать значительно позже. Такой солидный театральный журнал, как «Театр и искусство», издававшийся под редакцией А. Р. Кугеля, заметил существование кино лишь в 1908 г. В этом же году в нем появилась первая статья о кино, принадлежащая перу К. Чуковского. Описывая киносказку в духе Мельеса, где раковина на дне моря превращается в розу, а роза в женщину, К. Чуковский задал вопрос, на который приблизительно полвека спустя постараются ответить два крупных западных теоретика кино социологического направления З. Кракауэр¹ и Э. Морен², в свое время сотрудничавшие в рамках одного и того же института фильмологии.

К. Чуковский писал: «Почему человечество, создавшее столько религий и утопий, древнее человечество и средневековое, все обвеянное мифами и переполненное легендами, вдруг дошло до того, что растеряло по какой-то дороге все свои утопии, легенды и мифы, а когда захотело построить их вновь,—ничего, кроме матчиша на дне океана, обрести в душе не могло?»³

Обостренную потребность в изображении, в языке жестов, в физической реальности вообще, проявляющуюся как в фотографии, так и в кино, З. Кракауэр

¹ Кракауэр З. Природа фильма. М., 1974.

² Morin E. Le cinéma ou l'homme imaginaire. Paris, 1956.

³ Чуковский К. Кинематограф.— Театр и искусство, 1908, № 49, с. 869.

пытался связать, с одной стороны, с «ослаблением власти общих верований над человеческим разумом»⁴, а с другой — с интенсификацией абстрактного мышления.

Особое толкование магии кино Э. Морен дал в исследовании «Кино или воображаемый человек», на котором мы остановимся подробно. Данное исследование Э. Морена, первый раз вышедшее в 1956 г.⁵ и переизданное в 1958 г.⁶, в нашей стране, в отличие от исследования З. Кракауэра, еще недостаточно известно, хотя в зарубежной литературе оно пользуется популярностью.

Мнение о Э. Морене как о теоретике массовой культуры сложилось лишь после выхода в свет его более поздней книги «Дух времени»⁷, где он пользуется термином «массовая культура», выносит его в подзаголовок и дает эволюцию этого явления. Исследование, о котором будем говорить мы и которое посвящено антропологии кино, тоже следует отнести к попытке антропологического подхода к массовой культуре, хотя, как показывают последующие исследования автора, свой объект во всех его масштабах и определениях он представит позднее. Книга Э. Морена написана сравнительно давно, но сегодня в связи с общей тенденцией искусствознания и эстетики к антропологизации⁸ становится очевидно, что она занимает далеко не последнее место в этой тенденции, но в момент ее выхода в свет это место не было еще ясно. Сегодня можно утверждать, что это исследование является образцом (сравнительно ранним) подобного подхода к искусству.

В недавно вышедшем сборнике, посвященном массовой культуре, Э. Соловьев справедливо писал о том, что в силу пока еще недостаточно разработанной марксистской психологии культуры мы не всегда готовы к осмыслению и анализу психологических и антропологических концепций массовой культуры. «Сколь бы конкретным и

⁴ Кракауэр З. Природа фильма, с. 373.

⁵ С тезисами этой книги Э. Морена мы впервые знакомимся в журнале «Revue internationale de filmologie», 1955, V-VI, 20-24, p. 134.

⁷ Morin E. L'esprit du temps. Paris, 1962.

⁷ Morin E. L'esprit du temps. Paris, 1962.

⁸ Шредер В. Антропологизация эстетики.— В кн.: Борьба идей в эстетике. М., 1974, с. 194.

систематичным ни было объяснение массовой культуры из социальных и экономических отношений буржуазного общества, оно далеко не исчерпывает задач критического анализа ее современных западных интерпретаций. Последние, помимо всего прочего, суть психологические и антропологические концепции и должны быть подвергнуты критике именно в качестве таковых. Полемика по вопросам массовой культуры остро ставит задачу марксистской разработки особого направления психологического исследования, а именно психологии культуры, широко использующей методы историко-генетического объяснения и критически заостренной против наиболее влиятельной на Западе фрейдистской концепции»⁹

Соглашаясь в целом с Э. Соловьевым, мы вместе с тем обращаем внимание читателя на то, что отдельная сфера психологии культуры — психология «кинокультуры», если выражаться термином Б. Балаша, оказывается в нашей науке все же наиболее разработанной. В частности, С. Эйзенштейн, работая с такими психологами, как Л. Выготский и А. Лурия, ставил многие вопросы из тех, которые позднее заинтересуют Э. Морена. Поэтому, говоря об исследовании, в котором, действительно, поставлены многие существенные вопросы кино, мы будем обращаться как к С. Эйзенштейну, так и к советским психологам и социальным психологам, работы которых могут быть полезны при освещении проблемы психологии, социологии и антропологии кино.

II

Прежде всего несколько слов о том подходе Э. Морена к кино, который он в подзаголовке книги называет антропологическим. Предлагая такой подход, Э. Морен тем самым затрагивает проблему комплексного изучения кино, которое давно обсуждается в нашей литературе об искусстве. Но дело, разумеется, не только в комплексном подходе или в междисциплинарном сотрудничестве при изучении кино, но и в том, что считать в этом сотрудничестве, по выражению

⁹ Массовая культура — иллюзии и действительность. М., 1975, с. 24.

Ж. Лакана, «наукой-лоцманом». Такой наукой при изучении кино Э. Морен предлагает считать антропологию.

По мнению Э. Морена, изучение *homo cinematographicus*, по сути дела, переходит в изучение *homo sapiens*. «Искусство кино, индустрия фильма,— пишет он,— лишь видимые элементы в нашем осознании феномена, который нам следует рассмотреть в его целостности. Подводная же часть, эта туманная очевидность, слилась с нашим собственно человеческим существованием, она так же очевидна и в то же время туманна, как биение нашего сердца, страсти нашей души»¹⁰

Таким образом, по убеждению Э. Морена, наука о кино сливается с наукой о человеке и такой наукой, охватывающей весь комплекс проблем о человеке, является антропология. Только последняя может гарантировать полный успех. Метод антропологии, по мнению Э. Морена, как раз заключается в том, что «изучаемый феномен рассматривается в его единстве и многообразии»¹¹.

Марксистская методология, разумеется, никогда не отрицала существование антропологии, как и антропологического подхода к искусству¹². Однако в основу комплексного изучения человека она ставит именно общество, а следовательно, науку об обществе — социологию. Как справедливо пишут Б. Ананьев и В. Ельмеев, «сложнейшая целостная структура человека раскрывается лишь на социальном уровне его развития как личности»¹³. Что же касается природных свойств индивида, то «для характеристики личности природные свойства человека почти не имеют значения, поскольку любые из них могут быть включены в любые формы социальных связей»¹⁴.

Однако, заблуждаясь в методологии изучения кино, предлагая в качестве «головной» науки при изучении

¹⁰ *Morin E. Le cinéma...*, p. 7.

¹¹ *Morin E. Le cinéma...*, p. 7.

¹² См.: *Смольянинов И.* Проблема человека в марксистско-ленинской философии и эстетике. Л., 1974.

¹³ *Ананьев, Б. Ельмеев В.* Методологические основы комплексного исследования человека.— В кн.: *Социология и идеология.* М., «Наука», 1969, с. 231.

¹⁴ Там же.

кино антропологию, Э. Морен не всегда оказывается последовательным в проведении своего метода при анализе конкретного материала и бессознательно для себя ставит вопросы, которые уже оказываются в компетенции социолога, социального психолога и психолога. Впрочем, и сам Э. Морен все время вынужден повторять, что антропология — вовсе не замкнутая научная система. «Антропология, история, социология, — пишет он, — содержатся друг в друге, переходят друг в друга в том же тотальном видении или генетической антропологии»¹⁵

Чтобы придать цельность своим размышлениям, Морен вынужден все время «перевоплощаться» то в социального психолога, то в семиотика, то в психолога, то в психоаналитика. Интересно проанализированный им социально-психологический механизм «проекция-идентификация» в кино, пожалуй, можно отнести к лучшим страницам книги, которым мог бы позавидовать социальный психолог-специалист.

Создать иллюзию теоретической цельности и методологического совершенства Морену удастся, может быть, в большей степени еще и потому, что, во-первых, это исследование относится к жанру эссе, а во-вторых, не следует забывать, что в кино он пришел со стороны. Переключение с других проблем на кино позволило ему увидеть кино как бы в целом, не останавливаясь на деталях.

Тем не менее при всех изъянах и иллюзиях в исследовании Морена есть смелые гипотезы и параллели, пусть даже они и носят подчас метафорический и эссеистический характер. Морену при всех его методологических просчетах все-таки удастся наметить важные аспекты изучения кино, в том числе и антропологический подход к кино, в определенной мере допустимые, если, как мы уже договорились, не превращать антропологию в «науку-лоцмана».

Казалось бы, что общего может быть между современным кино и, скажем, племенем навахо или чиппева, которыми занимаются антропологи? А между тем, как

¹⁵ *Morin E. Le cinéma... p. 178.*

это ни парадоксально, параллель между ними, действительно, можно провести, и Морен почувствовал это. Впрочем, не один Морен.

Пытаясь объяснить, почему монтажное изображение глаза оказывается «вдвое больше человека в полный рост», Эйзенштейн в одной из своих статей приводит пример с детским рисунком, показанным ему психологом А. Лурия. На этом рисунке «в сносных взаимоотношениях и с большой добросовестностью» были изображены дрова, печка, труба. Но посреди площади комнаты оказался «громадный испещренный зигзагами прямоугольник». Оказывается, так ребенок изобразил спички. «Учитывая осевое значение для изображаемого процесса именно спичек, ребенок по заслугам отводит им и масштаб»¹⁶. Этот принцип психологического смыслового выделения, подчеркивания, укрупнения предмета лежит в основе крупного плана в кино. Понять психологическую сущность приема позволяет именно детский рисунок.

Приведем еще пример из другой работы Эйзенштейна, взятый им из Вундта. Одна и та же мысль излагается с помощью правил современной грамматики и так, как она могла быть изложена в ранних формах речевого строя. Фраза «бушмен был сначала дружески принят белым, чтобы он пас его овцу; затем белый избил бушмена, и тот убежал от него» на бушменском языке получает такую форму: «бушмен—там—идти; здесь — бежать — к белому; белый — давать — табак; бушмен — идти — курить; идти — наполнять — табак — мешок; белый — давать — мясо — бушмен; бушмен — идти — есть — мясо; встать — идти — домой...» и т. д. «Нас поражает этот длинный ряд наглядных единичных образов, близких к асинтаксическому ряду,— пишет Эйзенштейн.— Но если только мы вздумаем представить в действии на сцене или на экране те две строчки ситуации, которую заключила исходная мысль, мы, к своему удивлению, увидим, что мы начнем строчить нечто очень близкое к тому, что дано как образец бушменского построения. И это нечто, столь же асинтаксическое, но лишь снаб-

¹⁶ Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах, т. 2. М., 1964, с. 288.

женное... порядковыми номерами, окажется всем нам хорошо известным... монтажным листом»¹⁷.

Как мы уже заметили, проблемы, волновавшие Морена, ставились Эйзенштейном гораздо раньше. Более того, судя по прилагаемой к книге библиографии, Морену был известен доклад Эйзенштейна, сделанный им на режиссерском совещании 1935 г., в котором он затрагивал проблемы, относимые Мореном к антропологическим¹⁸. Не исключено, что аналогичные идеи Эйзенштейна могли оказать на Морена какое-то влияние, сам он делает сноски на высказывания советского режиссера, касающиеся, правда, других вопросов. Более того, одно из высказываний Эйзенштейна, будучи изъятым из контекста статьи, казалось, даже исчерпывает всю суть исследования Морена. «Обращаясь к необъятному запасу фольклора и пережиточных и посейчас норм и форм поведения, встречающихся у обществ, находящихся на заре развития, мы обнаруживаем, что то, что для них являлось или является еще нормой поведения и бытового благоразумия, является как раз всем тем, что мы используем как «художественные приемы» и «мастерство оформления» в наших произведениях»¹⁹. Однако, как мы ниже покажем, Морену не удалось сделать того диалектического вывода, который был сделан Эйзенштейном, занимавшимся той же проблемой и опиравшимся в решении этого вопроса на психологическую теорию Л. Выготского.

На работы каких же исследователей в изучении этого вопроса чаще всего опирается Морен? Как свидетельствует текст его книги, на труды французского исследователя Л. Леви-Брюля (с которым, кстати, был знаком и Эйзенштейн), метафизически разделившего деятельность сознания на две формы — пралогическую и логическую. Совершенно очевидно, что Э. Морен отталкивается от этой схемы, может быть, еще и потому, что она

¹⁷ Там же, с. 115.

¹⁸ В книгу «Film Form, Essay on Film Theory» (London, 1949) вошел также и доклад, сделанный Эйзенштейном на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии. См.: За большое киноискусство. М., 1935, с. 22.

¹⁹ Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 110.

позволяет избежать социального детерминизма, не существенного, видимо, для мореновского понимания антропологии. Пралогическая форма мышления отождествляется им с *pensée sauvage* вообще. Но, как доказано новейшими исследованиями в этой области, «первобытного сознания» как чего-то неизменного не существует и необходимо учитывать как предопределяемую социальным опытом эволюцию сознания, так и структуру наслаивающихся друг над другом в результате этого социального опыта знаковых коммуникационных систем — от элементарных до самых сложных. Морен принимает дихотомию Л. Леви-Брюля с оговорками, он отдает себе отчет в том, что пралогические элементы сознания могут находиться в сложном взаимодействии с логическими. Тем не менее в своем исследовании Морен все же слишком увлекается «пралогическим» элементом мышления, нередко абсолютизирует его, а с этим согласиться трудно. Если бы язык кино действительно можно было отождествить с пралогическими элементами сознания, то кино не могло бы выполнять той активной, исследовательской и воспитательной функции, которую оно выполняет в современной борьбе идей. Сколь бы поэтической ни казалась гипотеза Морена, мы не можем закрывать глаза на ее явную уязвимость.

III

Пожалуй, наиболее употребляемым понятием книги Морена оказывается «превращение». В какой-то степени оно характеризует и стиль размышлений самого автора. Рассуждения Морена представляют из себя серию «превращений» автора то в социолога, то в антрополога, то в психолога.

Начнем изложение его теории с «превращения» Морена в историка кино. Очевидно, такое «превращение» для Морена не составило особых трудностей, ведь по специальности Морен — историк. Это «превращение» Морена, однако, совершенно неизбежно, коль скоро он должен интерпретировать на своем языке все известные факты. В этом плане интересно сравнить размышления Морена с изложением сходного материала Ж. Садулем.

Для Садуля история возникновения кино — это непрерывная цепь технических, физических, оптических экспериментов и открытий, начиная с 1832 г., когда бельгийским ученым Ж. Плато был открыт закон сохранения изображения на сетчатке глаза, включая научные эксперименты французского физиолога Ж. Маррея по разложению движения человека и кончая открытием фотографии, как и первыми сюжетными роликами Эдисона, Люмьера и Мельеса.

Чтобы уяснить зрелищную природу кино, Садуль проводит параллель между кино, театром теней и волшебным фонарем. Морен тоже утверждает, что предшественниками Люмьеров были изобретатели магического фонаря Атаназиус Кирхер¹ (1601—1662) и Робертсон (1763—1837). Но если Садуль этим и кончает, то Морен с этого собственно только и начинается. Для Морена отец Кирхер и Робертсон, кроме всего прочего, — наследники архаических форм магии, тайных культов и обрядов, совершавшихся еще в Древней Греции или в пещере Вайянг на Яве.

В театре теней и волшебном фонаре Морену важно обнаружить не их зрелищность, а прежде всего их психологический смысл. В этих превращениях теней для предков и в самом деле были заключены магические тайны, колдовство, иррационализм. Но если кино и можно сопоставить с театром теней, то, очевидно, все же не в этом смысле. Приблизительно так рассуждает и сам Морен. «Появившись в 1895 г. и продемонстрировав химический способ репродукции, механическую проекцию, высшие достижения оптики и абсолютную верность реальным предметам, — пишет Морен, — кинематограф, казалось бы, должен был бы навсегда развеять магию Вайянга, фантазии отца Кирхера и ребяческие трюки Рейно»²⁰ Своей книгой Морен отвечает, что с этой задачей кинематографу, к счастью, справиться не удалось. Психологический смысл, заложенный в возникновении кино, остается тем же, что и в магическом фонаре отца Кирхера.

По убеждению Морена, новое явление оказалось

²⁰ Morin E. Le cinéma..., p. 14.

таким же ответом на важные потребности человека, как, например, самолет. Не случайно эти два открытия, ознаменовавшие конец XIX в., Мореном приравняются друг к другу. Морену важно обнаружить в кино то, мимо чего проходят историки кино. Поэтому работы по истории кино ему мало в чем помогают, разве что дают факты, которые он в своей книге обильно использует. И исследователь отправляется в подлинную экспедицию за «тайной» кино, за разгадкой психологического смысла кино, превращаясь в подлинного археолога. Разгадывая эту тайну, он будет пользоваться гипотезами и самонаблюдениями практиков кино, в том числе и советских, особенно Пудовкина, Кулешова, Эйзенштейна.

Но, задавшись целью обнаружить психологический смысл кино, Морен незаметно переводит свое внимание с кино как такового, захватывая в поле своего внимания психологию его потребителя, и тогда оказывается уже на территории психологии и социологии. Морен стремится показать и доказать, что хотя кино, в отличие от авиации, практически бесполезно, но эта его бесполезность лишь кажущаяся. Кино оказалось способным заменять реальность, продолжать реальность и соперничать с ней. Из этого положения Морен пытается сделать далеко идущие выводы. Он одержим идеей доказать, что кино удовлетворяет такую же насущную потребность современного человека, как и самолет, и без него он также не мог бы обойтись. Если техника раздвигает масштабы природной среды, если человек беспредельно расширяет рамки искусственной среды, то это касается и кино. Раньше человек просто фантазировал, сегодня он фантазирует с помощью искусственно созданной машины — кино.

Если Марей использовал кино в целях научных, то современные режиссеры, не преследуя таких целей, с помощью кино провоцируют воображение человека, делают его зримым. Картины, проносящиеся в сознании человека, с помощью кино отчуждаются от самого человека и оказываются наблюдаемыми не только в своих конечных результатах, но в процессе, в движении. «Кино,— пишет он,— делает понятными не только театр, поэзию, музыку, но также внутренний театр сознания:

видения, вымышленную реальность, представления: это мини-кино, существующее в нашем сознании»²¹.

Восприятие кино, по мнению Морена, можно рассматривать как объективацию воображения, как жизнь в воображаемой реальности, которая обладает всеми чертами реально существующего феномена. Именно поэтому рассмотрение кино самого по себе вне психологических механизмов представляется не только невозможным, но и неполным, не дающим представления о всей сложности этого феномена.

Зритель воспринимает уже не только фильм, созданный на такой-то студии, таким-то режиссером и существующий независимо от зрителя, но и те картины, которые проносятся в воображении зрителя и выражают его зрительные переживания, радости и страхи. Четкое разграничение объективного и субъективного при восприятии кино исчезает. Возникает новая структура, объединяющая эти два элемента и не сводящаяся к ним. Рамки между объективным и субъективным стираются, делаются несущественными. Этот феномен Морен изучает во всех аспектах. Попробуем проследить логику его теории, чтобы вскрыть ее идеалистическую подкладку.

Морен, как и Кракауэр, который также печатался на страницах фильмологического журнала²², начинает вводить нас в тайну, начиная с появления фотографии. С его точки зрения, чудо кино заключается не в показе сверхъестественного и фантастического, а в простом копировании картин жизни, которые от этого не перестают быть фантастическими. Секрет притягательности изображения заключается в фотогении, а последняя известна со времени возникновения фотографии. Но в чем же в таком случае заключается секрет фотогении? При восприятии фотография оказывается присутствием отсутствующего человека, заменяет его, но так, что когда мы смотрим на фотографию, то у нас появляется иллюзия, что перед нами не фотография, а сам человек, что на ней изображен. Морен хочет сказать, что такое действие фотографии на нас заключается вовсе не в

²¹ Morin E. Le cinéma..., p. 169.

²² Kracauer S. Cinéma et sociologie.—Revue internationale de filmologie, 1948, N 3—4,

фотографии как таковой, а в свойствах нашего сознания. Фотография является лишь раздражителем нашего сознания. «Сущность фотографии вовсе не заключается в ней самой, это то, что мы проецируем и фиксируем в ней»²³. В силу этого изображение есть одновременно объективное изображение и мысленный образ. Вторая реальность изображения не менее существенна, чем первая.

Мысленный образ человека, имеющийся в нашем сознании, объективируется в фотографии с его изображением, отчуждается от нас и начинает существовать самостоятельно, отдельно, обладая абсолютной реальностью. В этом случае фотография как таковая — лишь средство вызывать в нашем сознании, в нашей памяти образ изображенного на ней человека.

Так уже в этих рассуждениях Морена мы не можем не увидеть попытки проникнуть в структуру *pensée sauvage*, как ее описал Л. Леви-Брюль, а затем перенести ее на структуру кино. «Для пралогического мышления, — пишет Леви-Брюль, — нет простого изображения, так как изображение сопричастно подлиннику и, наоборот, оригинал сопричастен изображению; поэтому для индейца обладать изображением означает в известной степени обеспечить себе овладение оригиналом»²⁴.

Вот почему возможна, например, древняя китайская новелла о молодой вдове, родившей ребенка от глиняной статуи своего мужа, сюжет оживающих или оживление портретов. Вот почему древние племена, обитающие на земле и по сей день, не разрешают рисовать и фотографировать себя, поскольку убеждены, что через свое изображение они отдают часть своего собственного существа и тем самым ставят себя в зависимость от того, кто будет иметь это изображение.

Однако, перенося структуру магического²⁵ или пра-

²³ *Morin E.* Le cinéma..., p. 23.

²⁴ *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. Л., 1930, с. 150.

²⁵ Магия представляет собой не только форму первобытной религии, но и «специфическую форму мышления, при которой человек еще не знает качественных различий вещей (не мыслит при помощи понятий или концептуально) и поэтому переносит свойства какого-либо явления или вещи на любые другие» (Философский словарь. М., 1968, с. 196).

логического мышления на кино, нельзя не выяснить действительного отношения, в котором первое находится со структурой мышления современного человека. Обходя ответ на этот вопрос, Морен оказывается в своих размышлениях внеисторичным более, чем Л. Леви-Брюль, который противопоставлял первобытное мышление мышлению современного человека. Разумеется, психологи не отрицают действия древних слоев в структуре сознания современного человека. Так, Л. Выготский писал, что «поведение современного взрослого культурного человека не является гомогенным, однородным в генетическом отношении. Его психологическая структура... содержит в себе пласты различной древности, сообщает ей необычайно сложное построение и одновременно служит как бы генетической лестницей, соединяющей через ряд переходных форм высшие функции личности с примитивным поведением в онто- и филогенезе»²⁶.

Эйзенштейн, интересовавшийся этими вопросами, замечал, что подчас достаточно резкого аффекта, чтобы спровоцировать формы чувственного мышления и вытекающие отсюда нормы поведения: «Когда девушка, которой вы изменили, «в сердцах», рвет в клочья фотографию, уничтожая «злого обманщика», она в мгновении повторяет чисто магическую операцию уничтожения человека через уничтожение его изображения, базирующееся на раннем отождествлении изображения и объекта»²⁷.

Морен рассуждает: когда перед нами — фотография, на которой изображены мы сами, она оказывается лишь проекцией нашего собственного всегда нас сопровождающего представления о нас самих. Поэтому, оказываясь перед аппаратом, мы всегда пытаемся принять такой вид, делаем такое выражение лица, которые свойственны не столько нам самим, сколько нашему второму, идеальному, созданному в воображении «я». Короче говоря, имея собственного воображаемого двойника, мы, по мне-

²⁶ Выготский Л. Развитие высших психических функций. М., 1960, с. 89—90.

²⁷ Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 119.

нию Морена, пытаемся его объективировать, например переносим его на фотографию. Наше собственное, лишенное материальной основы, чисто психологическое создание — двойник объективируется в изображении и получает самостоятельное существование. «Двойник,— пишет Морен,— это, по существу, фундаментальный образ, предшествующий глубокому осознанию человеком самого себя и узнаваемый в отражении или тени, как спроецированный в видении, галлюцинации, так и воспроизведенный в рисунке или мраморе, фетишизированный и превозносимый в вере в сверхъестественную жизнь, в культах и религиях»²⁸. Говоря о грани, отделяющей нормального человека от невротика, Морен полагает, что все дело — в степени объективации, отчуждения двойника. Очевидно, с этим придется согласиться. К тому же психологами уже доказано, что «отсутствие внешнего общения, длительное одиночество побуждают здорового человека «выделять» «партнера» из своего собственного сознания, вести диалог с самим собой»²⁹. А поскольку такой «партнер» способен сопровождать нас, то почему бы ему не отождествиться, например, с экранным персонажем, не принять его форму?

Анализируя свойства фотографии, материализующей отчужденный от нас мысленный образ нас же самих, Морен пытается перейти из психологической плоскости в антропологическую, проводя логические параллели между свойствами сознания современного человека и нашего предка. «Двойник,— пишет Морен,— по существу, универсален среди архаических народов. Это, может быть, даже единственный великий и универсальный миф. Миф экспериментальный — его присутствие,

²⁸ Morin E. Le cinéma..., p. 25. Почти аналогичную мысль высказывает А. Потебня: «Чтобы дойти до мысли о нашем «я» как о нашей душевной деятельности, как о чем-то немислимом вне этой деятельности, нужен был длинный окольный путь. Он шел через наблюдение тени, отражения человеческого образа в воде, сновидений и болезненных состояний, когда «человек выходит из себя», к созданию понятия о душе как двойнике и спутнике человека, существующем вне нашего я, о душе как человеке, находящемся в нас, о душе как более тонкой сущности, лишенной телесных свойств» (Потебня А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 416).

²⁹ Кон И. Люди и роли.— Новый мир, 1970, № 12, с. 176.

его существование не вызывает сомнения, он виден в отражениях, тени, чувствуется и заставляет догадываться о его присутствии в ветре, природе, является в видениях. Каждого из нас сопровождает свой собственный двойник. Он является не только приспособленной копией и даже не alter ego. Он — ego alter, т. е. я сам, но другой»³⁰.

Обладающий самостоятельностью и могуществом, превосходящий нас, двойник наделяется магической силой. «На этот фундаментальный собственный образ человек проецирует все свои желания и страхи, как, впрочем, свою ненависть и свою доброту, свое «сверх-я» и свое «я». Когда в процессе эволюции возникает и утверждается моральный дуализм добра и зла, двойник... станет носителем то добра (ангел-хранитель), то, чаще всего, носителем злых сил (фантом). Перед тем, как спроецировать на него свои страхи, человек сначала фиксирует в двойнике все свое честолюбие — вездесущность, силу преобразования, магическое всемогущество и основное из наших чувств — честолюбие перед лицом смерти: бессмертие... Первоначальное и подлинное присутствие двойника на пороге наиболее удаленной от нас ступени развития человечества, которую мы можем только себе представить, есть первый неопровержимый знак утверждения человеческой индивидуальности... фантастический набросок формирования человека человеком»³¹.

Связывая с идеей двойника генезис кино, Морен попутно щедро высказывает гипотезы о происхождении искусства вообще. Ментальный образ двойника может представлять не только в тени, но и в материальных предметах-рисунках, гравюрах, живописи, скульптуре. Ментальный образ оказывается как бы уже не ментальным, он материализуется, объективизируется, хотя при этом не утрачивает и своих ментальных свойств. Наскальные рисунки с изображением человека, как и первые ролики Люмьера, не противоречат содержащейся в них же второй фантастической природе.

³⁰ Morin E. Le cinéma..., p. 25.

³¹ Morin E. Le cinéma..., p. 26.

Отсюда Морен и делает свой заключительный вывод: «Начиная со своего появления на земле человек отчуждает свои образы, фиксируя их в кости, слоновой кости и на стенах пещер. Конечно, кино принадлежит к тому же роду, что и наскальные изображения Эйзи, Альтамиры, Ляско, детские рисунки, фрески Микеланджело, священные изображения и примитивы, мифы, легенды и литература... Но никогда еще до такой степени эти образы не были воплотимы в мире с такой степенью реальности, никогда еще до такой степени не соперничали с самой реальностью. Вот почему надо было ждать кино, чтобы воображаемые процессы могли быть объективированы так всеобъемлюще и так основательно. Мы можем, наконец, как сказал Ж. Тодеско, «сделать видимыми наши видения», потому что они воплощаются в реальных материальных вещах»³².

Несмотря на абсолютный реализм изображения, копию воспроизводимой реальности в кино, экранная реальность не противоречит ее магическому восприятию. Поскольку кино материализует, делает видимым двойника — а такой образ характеризует магию, как основной признак мышления и восприятия окружающего мира предком, — то, следовательно, кино в XX в. оказывается стихией магического мышления.

Если снова вернуться к фотографии, то ее следует считать предшественником кино уже потому, что именно в ней нашло свое высшее выражение стремление человека объективировать себя, что окажется характерным и для кино. Вот почему Морен все время говорит об антропологии. Магические формы сознания, обнаруживаемые антропологами, скажем, в племени навахо, он обнаруживает и в сознании кинозрителя.

Научная основа возникновения кино, прогресс фотографии, оптики, физики, техники и т. д. не разрушают эту магическую стихию кино. Именно это его качество, по мнению Морена, упорно не замечают историки кино. Проблема двойника позволяет Морену дать совершенно новое, психологическое определение понятия «фото-

³² Morin E. Le cinéma..., p. 181.

гения», имеющего во французской теории кино хождение еще со времен Л. Деллюка³³. Надо признать, что в теории Морена этот термин приобретает совершенно определенное психологическое значение. Сущность фотогении, по Морену, как одного из фундаментальных структурных элементов кино, заключается в ментальной природе изображения. Давая это определение фотогении, Морен делает ее именно антропологическим, как ему кажется, явлением. Он пытается с помощью этой операции перевести изучение кино в плоскость психологии и антропологии.

Разумеется, природа кино, как предостерегает исследователь, вовсе не сводится к отмеченным свойствам фотографии.

В отличие от фотографии, кино нельзя отнести к элементарному самосозерцанию. В этом Морен склонен видеть даже положительную сторону. «Кинематографическое самосозерцание гораздо глубже и более волнует, чем самосозерцание в фотографии»³⁴.

Исходя из этой особенности кино, Морен пытается высказать одно из интересных предположений: мы стараемся создать своего двойника не только похожим, но и отличным от нас; мы стремимся к идеализации, представляя себя более сильными и благородными. Эта наша «слабость» фиксируется уже на фотографии, мы здесь предстаем такими, какими бы хотели себя видеть, а не такими, каковы мы в действительности. Эта предрасположенность к идеализации многократно усиливается в кино, потому что здесь наш двойник не скован точным впечатком нашего внешнего облика. Чтобы проиллюстрировать появление в кино нового содержания, Морен обращается к Стивенсону. В то время как в жизни мы остаемся «доктором Джекилом», наше экранное изображение может оказаться «мистером Хайдом». Причем наш двойник может оказывать решающее влияние на наше реальное поведение. Этот тезис Морен иллюстрирует на примере кинозвезды, вынужденной даже в личной жизни во всем следовать своему экранному двойнику, своей

³³ Деллюк Л. Фотогения. М., 1924.

³⁴ Morin E. Le cinéma..., p. 35.

тени³⁵. Двойник, как показывает опыт, может быть реальнее самого человека.

Кинематограф Люмьера, как известно, представляет собой лишь воспроизведение бытовых сценок — он унаследовал многие особенности фотографии. Садуль справедливо подметил, что Люмьер «шел непосредственно от семейного альбома»³⁶. Каким бы ограниченным в своих средствах кинематограф ни был, он, по Морену, уже есть «микрокосм тотального кино, который в некотором смысле есть реставрация мира двойников во всем его многообразии. Он оживляет тени, обладающие очарованием и бессмертия, и страха смерти»³⁷.

Эта особенность кино позволяет Морену сделать вывод о том, что «кинематограф — действительно образ тени-отражения в элементарном и антропологическом значении. В XX в. он возрождает первичные формы двойника. Это и есть антропологическое чудо»³⁸. «Чудо» это заключается, по Э. Морену, еще и в том, что призрак, тень, двойник приобретают объективные свойства, материализуются в изображении.

Следовательно, по мысли Морена, кинематограф наследовал антропологические качества фотографии, но, учитывая широту постановки вопроса автором, можно было бы сказать, что он в такой же степени наследовал эти же качества и у наскальных изображений. Но дело в том, что то, что мы привыкли вкладывать в понятие «кино», Морен не сводит к кинематографу. «Кинематограф» и «кино» — в словаре Морена разные понятия. Логика его рассуждений диктует новую картину эволюции кино, которую не заметили историки, считая ее несущественной или не заслуживающей внимания.

Морена больше всего волнует вторая — ментальная природа изображения. Поэтому своей целью он ставит дематериализовать изображение в кино, сделать его объективированной субъективной галлюцинацией, субъектив-

³⁵ Эту мысль Э. Морен подробно развивает в другом специальном исследовании: *Morin E. Les stars*. Paris, 1957.

³⁶ Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. I. М., 1958, с. 166.

³⁷ *Morin E. Le cinéma...*, p. 41.

³⁸ *Ibidem*.

ным видением, наконец, реальностью нашего вымышленного двойника. Идя таким логическим путем, Морен как раз и включает кино в психологические, или, если следовать терминологии самого Морена, антропологические процессы, возникшие вместе с появлением *homo sapiens*.

В силу этого документализм роликов Люмьера, по его мнению, еще не до конца выявляет антропологическую сущность кино. Люмьер проиллюстрировал могущество киноизображения, его сверхматериальность, но, по мнению Морена, эта материальность есть лишь иллюзия. Эпоха кинематографа проявляет мореновскую антропологию лишь частично. Собственно кино начинается с Мельеса. Согласно тенденциозному выводу Морена, кино началось с Мельеса, этого Гомера кино,—именно ему, «мэтру из Монтрэ», удалось выявить антропологическую суть нового искусства во всей ее полноте.

Историки кино, впрочем, тоже не отрицают огромной роли Мельеса в становлении языка кино. Морен даже цитирует этих историков, утверждающих, что трюки Мельеса образуют зерно синтаксиса, средств выражения кино. «Они знают, что эти трюки изменили душу кино,—комментирует их рассуждения Морен,—но им неизвестна сущность этих «трюков»³⁹ В ней, считает Морен, все дело. Именно трюк революционизировал кинематограф, трюк — движущая, генетическая и структурная основа кино. Короче говоря, вначале был трюк.

Антрополог Морен и историк Садуль одинаково излагают историю возникновения первого трюка. Когда Мельес снимал на площади Оперы в Париже, аппарат вдруг перестал работать. Через минуту он заработал снова, но движение на улице уже изменилось. На месте омнибуса оказались похоронные дроги, на месте мужчины — женщина. В этом трюке Садуль видит прообраз будущего монтажа, Морен — видит нечто большее, что подтверждает антропологическую природу кино. В нем он склонен видеть *превращение*, характерное для *renzée sauvage*, для магического восприятия мира. Как следует из этого, Э. Морен последователен в доказательстве своей мысли. Изложенная им применительно к кино социально-

³⁹ *Morin E. Le cinéma...*, p. 47.

психологическая теория двойника дополняется феноменом «превращения». То и другое, по мнению Морена, характеризуют магическое видение мира.

Впоследствии Мельес изобретает двойную экспозицию, наплыв, крупный план, затемнение, трэвеллинг, т. е. многие элементарные выразительные приемы кино. Почему же революцию в кино удалось совершить именно Мельесу? «Как могло случиться,— задает вопрос Морен,— что отцом языка и нового искусства стал лишь фокусник, скрывавший голубя в манжете? Почему столь элементарные и несерьезные махинации потом имели такой огромный и волнующий эффект?»⁴⁰

Потому, отвечает Морен, что во всех трюках Мельеса была одна природа, они генетически восходили к фантастическому театру и магическому фонарю. «Будучи магическими и фантастическими, эти трюки, как и эти зрелища, принадлежат к тому же роду, что колдовство и оккультизм. Фокусничество, как и колдовство, объединяют появление, исчезновение и превращение. Но если колдун верит, что он колдун, то фокусник знает, что он только трюкач. Сеансы фокусника, как и трюки Мельеса,— выродившиеся ярмарочные приемы, где фантастическое перестает восприниматься буквально. Нередко фантастика — соль этих зрелищ. И поэтому, приобретая эстетический характер и теряя первоначальный смысл, магическое видение мира увековечивает себя в этих зрелищах»⁴¹

В этом, по Морену, и заключается антропологический смысл выразительных средств кино.

Таким образом, трюки Мельеса — это в одно и то же время элементарные приемы будущего языка кино и выражение магического восприятия мира, возрождающееся в кино и образующее их «душу». Вытекающий из гносеологических посылок двойной природы изображения дуализм прослеживается через всю работу Морена.

Как двойник, так и превращение составляют основу магического мировосприятия, а последнее есть лишь выражение архаических форм восприятия мира, мирозозер-

⁴⁰ *Morin E. Le cinéma...*, p. 47

⁴¹ *Morin E. Le cinéma...*, p. 47.

цание нашего предка. Заслуги Мельеса как раз и заключаются в том, что он, как никто, слил архаические формы миросозерцания и кинематографическую реальность, сделал последнюю выражением первой. Если кино продемонстрировало нам магическое видение мира, то последнее показало сущность кино.

Архаическое видение мира заключается не только в отчуждении двойника от человека, в результате чего возникают мифы о переселении душ и религиозные представления, но и в различных превращениях этого двойника. Двойник и превращение составляют основу фантастического. «В архаическом видении мира все превращения возможны и реальны в рамках широко понимаемого подвижного родства живых и реальных вещей, не находящихся в плену у объективности и тождества. Превращение одерживает победу над смертью, способствуя возрождению... Двойники свободно передвигаются в мире превращений, а последние оказываются одухотворенными сознаниями, т. е. двойниками»⁴².

Превращения — неперменные условия детских игр, фантастических сказок и рассказов о первобытном обществе. Но они также составляют сущность фокусов, пусть даже выродившихся до уровня ярмарочных представлений. «Они составляют магическое искусство, заключающееся не только в переходе от видимого к невидимому и наоборот (появление, исчезновение), но в такой же степени и в особенностях превращения и трансформации»⁴³.

Будучи само по себе убедительным, это высказывание Морена в то же время заставляет усомниться в той основе, на которой оно могло появиться. Ведь Морен все время стремится доказать, что кино оживляет древние формы сознания во всей их полноте, тогда как, может быть, следовало бы говорить, что кино оживляет их постольку, поскольку в первобытном обществе они еще не существовали отдельно от художественного мышления. Мельес революционизировал кино не потому, что восстановил древние формы магии, а потому, что от простого копирования перешел к вымышленным сюжетам, а тем самым,

⁴² Morin E. Le cinéma..., p. 48.

⁴³ Ibidem.

по необходимости, к образному мышлению. То, что Морен называет магией, возрождается вовсе не потому, что Мельес — последователь отца Кирхера, а потому, что он впервые в кино прорвался к повествовательным структурам, потребовавшим от него всех ресурсов художественного мышления. Эхо магических форм возникло потому, что они не были отчленены от искусства и на ранних стадиях развития сопровождали его. Становясь игровым, кино вовсе не реставрирует магию, оно приобретает все особенности художественного мышления, которые осознаны Мельесом пока только как трюки⁴⁴.

Увлечшись отождествлением трюка и «превращения» и подразумевая под последним магический акт, Морен доказывает далее, что создание особого кинематографического пространства и времени тоже возникает из трюка, т. е. «превращения». Ритм времени в кино, как по мановению палочки фокусника, то замедляется, то убыстряется, время может здесь даже повернуться вспять.

Эта особенность кино позволяет наблюдать то, что в жизни подчас наблюдению не поддается. Экран и в самом деле становится платком фокусника, где все превращается, появляется и исчезает, увеличивается, уменьшается или дробится на части. Каждый предмет с помощью крупного плана может вырастать до гигантских размеров.

Метаморфозы пространства и времени вообще приводят к созданию особого кинематографического универсума. Неодушевленные предметы в кино одушевляются,

⁴⁴ В нашей науке справедливая мысль о «дологическом мышлении» («пралогическом мышлении»), имеющая прямое отношение к теме нашей полемики с Э. Мореном, высказана Б. Поршневым. Имея в виду выражение «дологическое мышление», Б. Поршнев задает вопрос: что понимается под этим выражением? «Э. Дюркгейм, Дж. Фрезер, Л. Леви-Брюль и ряд других крупных зарубежных этнологов, а у нас академик Н. Я. Марр и его многочисленные последователи строили антитезу: первобытное мышление, иначе говоря мышление людей в первобытном обществе, в корне противоположно логическому мышлению современного человека, подчиняется не только иным, но противоположным законам. Пытались определить эти законы на основе собранного огромного описательного материала. Почему-то никто не рискнул сказать, что это — законы фантазии» (Поршнев Б. Социальная психология и история. М., 1966, с. 174).

становятся подвижными, живыми, наделяются человеческими свойствами. Восприятие кино возрождает антропоморфизм как еще один характерный признак архаических форм мышления. Мультипликация, где у цветка есть ноги и он может петь, лишь утрирует то, что в неявной форме существует уже в игровом фильме. Антропоморфизм, т. е. наделение предметов и явлений человеческими свойствами, дополняется космоморфизмом или отражением в самом человеке космических процессов. Объятия влюбленных могут превратиться с помощью открытой тем же Мельесом «двойной экспозиции» в морскую волну, на что, как мы уже убедились, обратил внимание К. Чуковский. Человеческое лицо становится зеркалом окружающего мира. Морен справедливо утверждает, что «космоморфическую выразительность лица» советские режиссеры довели до совершенства. Эйзенштейн, например, писал в статье «Вертикальный монтаж»: «...Человек входит в среду, среда выходит через человека. Они оба — функции друг друга»⁴⁵. Лицо становится стихией, отражает морские бури, землю, город, завод, революцию, войну. Лицо становится пейзажем»⁴⁶. Этот процесс непрерывного превращения человека в предметы и предметов в человека в конечном счете сводится все к тому же трюку, а трюк, по мнению Э. Морена, реставрирует древние формы мышления. Все же началось с превращения омнибуса в похоронные дроги. Мельес открыл дверь в новый, особый мир, в вечно меняющийся, превращающийся универсум, где вещи не затвердевают в их тождестве, но участвуют в могучем космическом движении.

⁴⁵ Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 205.

⁴⁶ Особенность, отмеченная Мореном, явилась следствием особой концепции творчества и восприятия. Эйзенштейн считал, что фильм строится по законам органических явлений природы, а потому как акт творчества, так и акт восприятия представляют собой проявление того, что Морен называет космоморфизмом, выражают крайнюю слитность человека и Вселенной. «Воспринимающий,— писал Эйзенштейн,— чувствует себя органически связанным, слитым, соединенным с произведением такого типа совершенно так же, как он ощущает себя единым и слитым с окружающей его органической средой и природой» (Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах, т. 3, с. 46).

Но опять-таки это вечное движение, универсум, где смерть — оборотная сторона рождения, для Морена оказывается вовсе не стихией художественного мышления, а проявлением магического сознания⁴⁷. Кино для него есть магия XX в. Давая такую формулировку кино, Морен оговаривается: «Мы нисколько не отождествляем кино с магией: мы подчеркиваем аналогии и соответствия»⁴⁸.

Но логика его доказательств от этого не меняется.

Более того, доказывая, что кино как искусство началось с трюка, а его история с Мельеса, Морен вынужден оговориться еще раз, признавая, что Люмьер — второй «лик» кино. В связи с этим в его утверждениях появляется и еще одна непоследовательность. Вначале Морен пишет, что «кино — зеркало Люмьера и киноглаз Вертова были только тенденцией». «Кинематограф был лишь исключительным и коротким моментом перехода, где уравнивались реалистическая верность отражения и способность человека к проекции»⁴⁹.

Морен делает и более точное определение, гласящее, что «абсолютному реализму (Люмьер) отвечает абсолютный вымысел (Мельес)». «Великолепная антитеза, столь любимая Гегелем, из которой должно родиться и развиваться кино, заключается в слиянии кинематографа Люмьера и феерии Мельеса». Эта антитеза Морену необходима для того, чтобы объединить двойника и превращение как элементы архаической структуры сознания. Правда, ему приходится признать, что как у Мельеса, так и у Люмьера были продолжатели — Вертов, Флаэрти, Грирсон. Наконец, здесь уместно вспомнить о расцвете документального кино, начиная с конца 50-х годов. Впрочем, Морен готов признать и этот факт. «Киноглаз Вертова и все крупные современные документалисты, начиная с Флаэрти, Грирсона и Ивенса, показывают нам, что структуры кино не обязательно связаны с вымыслом.

⁴⁷ М. Бахтин считает, что мироощущение, в основе которого оказывается метаморфоза смерти-рождения, следует считать карнавальным. (Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965).

⁴⁸ Morin E. Le cinéma..., p. 71.

⁴⁹ Ibid., p. 41.

Может быть, в документальных фильмах кино использует максимум своих возможностей и открывает свои самые глубокие, «магические достоинства»⁵⁰

Отдельные выводы Морена о психологической сущности кино не лишены интереса. Но, будучи изолированными от социального смысла кино, они приобретают откровенно идеалистическую окраску. Верно, что при восприятии кино активизируются все пласты нашего сознания, в том числе и низшие, но из этого еще нельзя вывести, что восприятие кино целиком и полностью осуществляется лишь при активизации одних «пралогических» элементов, при полном отсутствии высших этажей сознания. Кроме того, и низшие слои сознания функционируют только тогда, когда для этого возникают социальные предпосылки. Принимая это обстоятельство во внимание, можно утверждать, что мореновская антропология оказывается апологией функционирования массовой культуры. Буржуазное общество создает все предпосылки для того, чтобы функционирование кино имело только те закономерности, которые Морен в данной книге открывает. Закономерности восприятия кино у французского исследователя оказываются лишь закономерностями восприятия, функционирования и воздействия буржуазной массовой культуры. Другой реальности за антропологией Морена нет и быть не может.

Это не значит, что в отдельных, частных выводах Морен не прав. Задача объективной критики его теории как раз и заключается в том, чтобы развести те частные и часто верные положения и наблюдения над психологическими механизмами восприятия кино и те неверные обобщения, к которым исследователь все же приходит. Иначе говоря, «антропологическое чудо», открываемое в этой книге Мореном, обобщает практику буржуазной массовой культуры и, как и сама эта практика, нуждается в социологическом истолковании.

Хотя Морен пытается преодолеть уязвимость своих воззрений, говоря, что открытия Мельеса дополняются открытиями Люмьера, все равно в работе остается недооценка документального направления в развитии кино.

⁵⁰ Ibid., p. 65.

Очевидно, в этом сказалось время написания книги. Бум документального кино, возникший в конце 50-х годов, сразу же после написания Мореном этой книги, вскоре увлечет и ее автора. Совместно с Ж. Рушем он осуществит постановку фильма «Хроника одного лета» (1961), ставшего манифестом французского документального кино — cinema-verite.

IV

Излагая теорию двойника в главе о фотогении и теорию «превращения» в главе о перерастании кинематографа в кино, Морен, по сути дела, в общем виде уже изложил свою теорию кино. Мы имели возможность наблюдать «превращения» самого Морена в представителя разных наук, изучающих феномен кино в его тотальности. Но это «превращение» пока опиралось скорее на поэтическое вдохновение и смелые гипотезы, нежели на прочный фундамент научных доказательств. В последующих главах книги для доказательства своих гипотез Морен пытается прибегнуть к понятиям других наук.

Экскурс в социальную психологию, предпринятый Мореном на последующих страницах книги,— самое интересное, но не менее противоречивое место в его работе.

До недавнего времени механизм проекции-идентификации изучался только психоанализом⁵¹, хотя следовало бы помнить, что этот механизм был объектом изображения в литературе. Достаточно материала дают романы Достоевского. Не случайно русский физиолог А. Ухтомский, заинтересовавшись проблемой восприятия человека человеком и явлением двойника, нашел у Достоевского много примеров, иллюстрирующих его идеи⁵².

В последнее время механизм проекции-идентификации затрагивался такими советскими учеными, как А. Бодалев, И. Кон, Э. Соколов⁵³. Еще К. Маркс справедливо

⁵¹ См.: *Фрейд З.* Психология масс и анализ человеческого «я». М., 1925.

⁵² *Меркулов В.* О влиянии Ф. М. Достоевского на творческие искания А. А. Ухтомского.— *Вопросы философии*, 1971, № 11.

⁵³ *Бодалев А.* Восприятие человека человеком. Л., 1965; *Кон И.* Социология личности. М., 1967; *Соколов Э.* Культура и личность. М., 1972.

писал, что «когда мы видим боязливо скорчившегося, униженно гнувшего спину индивида, мы невольно осматриваемся, сомневаясь в своем существовании и опасаясь, как бы не затеряться. Но, видя бесстрашного акробата в пестрой одежде, мы забываем о себе, чувствуем, что мы как бы возвышаемся над собой, достигая уровня всеобщих сил, и дышим свободнее»⁵⁴.

Но важная методологическая мысль, без которой всякий разговор о механизме «проекция-идентификация» был бы неполон, высказана К. Марксом в другой работе.

В «Капитале», анализируя относительную форму стоимости, К. Маркс делает сноску и пишет: «В некоторых отношениях человек напоминает товар. Так как он рождается без зеркала в руках и не фихтеанским философом: «Я есмь я», то человек сначала смотрится, как в зеркало, в другого человека. Лишь отнесясь к человеку Павлу как к себе подобному, человек Петр начинает относиться к самому себе как к человеку»⁵⁵.

Обращаясь к важному разделу социальной психологии о проекции-идентификации, Морен ставит своей целью глубже аргументировать свою идею о феномене раздвоения человека, излагаемую им в главе о фотогении.

В частности, под «проекцией» Морен понимает психологическую особенность человека переносить свои переживания на других людей, на вещи и предметы. Восприятие нами других людей специфично уже потому, что, воспринимая другого, мы наделяем его своими чертами, как, впрочем, и переносим его черты на себя. Причем сам человек это не осознает. В книге Морена отмечаются три стадии проекции. На первой стадии восприятия человек наделяет другого человека своими чертами. На второй стадии человек наделяет своими чертами материальные предметы, природу и живые существа. На третьей стадии мы приходим к раздвоению, к проекции нашего собственного «я», к материализации субъективного видения. Наше «я» отделяется, отчуждается от нас, приобретая самостоятельное существование.

⁵⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве, т. I. М., 1976, с. 279.

⁵⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 62

Под «идентификацией» Морен понимает обратный процесс. Вместо перенесения наших черт на других людей мы присваиваем их черты себе. Идентификация может расширяться до космоморфизма, когда человек начинает ощущать себя микрокосмом, частью Вселенной. Как мы уже заметили, исходя из положения Маркса, проекции и идентификации в отдельности не существует. Это две стороны одного и того же явления, образующие глобальный социально-психологический механизм, во многом определяющий психологические процессы, в частности деформацию объективной реальности в процессе восприятия.

Морена в связи с этим можно было бы упрекнуть в том, что, говоря о восприятии человека человеком, он упускает из вида проблему последовательности слагаемых этого механизма. То, что он называет «стадией», следовало бы назвать «типом». Морен все время настаивает на неразличимости зрителя и его персонажа — двойника, а между тем эта неразличимость есть лишь обратная сторона их отдельности.

Советский физиолог А. Ухтомский эту проблему ставил, на наш взгляд, более точно. Восприятие человека человеком не исчерпывается механизмом проекции-идентификации, хотя последний многое в нем объясняет. «Может быть, — пишет А. Ухтомский, — труднее всего для человека освободиться от двойника, от автоматической склонности видеть в каждом встречном самого себя, свои пороки, свои недостатки, свое тайное уродство; но труднее — освободиться от постоянного сопровождения своим двойником. И только с этого момента, как преодолен будет двойник, открывается свободный путь к собеседнику»⁵⁶.

А. Ухтомский справедливо указывал на стадийность разных фаз восприятия. Если первая фаза восприятия характеризуется «узнаванием» себя в другом, заключается в восприятии другого как собственного двойника, то вторую фазу определяет преодоление двойничества. Человек уже перестает воспринимать другого как проекцию собственного «я». А. Ухтомский называет это «законом

⁵⁶ Цит. по ст.: Меркулов В. О влиянии Ф. М. Достоевского, с. 117.

заслуженного собеседника». В данном случае собеседник — это другой человек, обладающий уже самостоятельным, отдельным существованием, независимым от воспринимающего. Разумеется, механизм, на который указывает А. Ухтомский, прежде всего справедлив по отношению к восприятию человека человеком в самой жизни, но извлекается он из романа Достоевского. Очевидно, в восприятии зрителем персонажа «закон заслуженного собеседника» необходимо также учитывать.

Приступая к анализу механизма проекции-идентификации, Морен, естественно, начинает с утверждения, что он выражает первичную стадию реакций на внешний мир. Поэтому, по мнению Морена, он и оказывается в основе магического мышления. «Магия соответствует не только преобъективному видению мира, но также пресубъективной стадии аффективного потока, накоплению субъективных ощущений»⁵⁷ Доказывая, что магия, основу которой составляет механизм проекции-идентификации, есть в истории человеческой культуры первое мирозерцание, первый тип стремления к объективному миру, Морен одновременно стремится показать, что эта первичная структура мышления актуализируется при восприятии кино. По его мнению, магия предшествует не только рациональному, логическому, но даже чувственному типу мышления. Она возникает перед нами «не только как наивная пора детства, но также как первичное и естественное пробуждение аффективных сил при реакции на объективно существующее изображение»⁵⁸ Это утверждение является уже переходом к восприятию кино, в котором магические элементы имеют, по его мнению, существенное значение. Привлекая на помощь понятия психологии и психоанализа, Морен опять-таки пытается провести мысль о реальности второго, ментального измерения изображения.

Анализ механизма проекции-идентификации в процессе восприятия кино, несмотря на его спорность, как нам кажется, содержит некоторые позитивные идеи. В частности, следует признать любопытной гипотезу Мо-

⁵⁷ Morin E. Le cinéma... p. 75.

⁵⁸ Ibid., p. 77.

рена о несходстве этого механизма в кино и в жизни. «Наивные комментаторы и даже такие незаурядные мыслители, как Балаш, полагали, что процесс идентификации или проекции (рассматриваемых, впрочем, всегда отдельно друг от друга) возник вместе с кино»⁵⁹.

Морен справедливо полагает, что процесс аффективной сопричастности можно фиксировать в нашей «повседневной, индивидуальной и социальной жизни»⁶⁰. Чтобы доказать это, он вынужден обратиться к авторитету социальных психологов. Опираясь на Мида, Кули и Стерна, а также на высказывание М. Горького о «полувоображаемой реальности человека», Морен напоминает о неадекватности социальной роли человека его «я»⁶¹.

В поведении человека и в самом деле есть многое от той социальной роли, которая возникает в результате нашего общения с другими людьми. Но парадокс заключается в том, что «мы играем роль в жизни не только для других, но также (и в большей степени) для самих себя»⁶². Это несовпадение нашего «я» и социальной роли⁶³, которую мы играем в жизни, как отмечает Морен, существенно обуславливает и объясняет восприятие кино. На-

⁵⁹ *Morin E. Le cinéma...*, p. 78.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁶¹ Морен мог бы сослаться и на другого русского писателя, как, например, Достоевского, писавшего, что «человек всю свою жизнь не живет, а сочиняет себя, самосочиняется» (Достоевский об искусстве. М., 1973, с. 461). В данном случае Морен, вероятно, имеет в виду мысль героя романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» Иноква о «театре для себя», когда человек сам разыгрывает себя перед собой (*Горький М. Жизнь Клима Самгина*, кн. IV. М., «Советский писатель», 1947, с. 36).

⁶² *Morin E. Le cinéma...*, p. 78.

⁶³ Нельзя не упомянуть о том, что в 60-е годы эта проблема несовпадения «я» и роли была необычайно актуальной в кино. Она интересовала не только теоретиков, но и многих режиссеров. Наиболее глубокое исследование этой проблемы художественными средствами мы находим в фильме Бергмана «Персона», где делается почти такой же вывод, что и в книге Морена. Героиня фильма Элизабет Воглер выражает молчанием свой отказ играть роль в фильме. Мысль выражена метафорически. Героиня покидает сцену, отказываясь исполнять роль Электры. Эксперимент этот, однако, приводит к разрушению самого «я», поскольку «я» не существует без роли, «я» проявляется через роль. Бросив сцену, героиня начинает играть в жизни. На этот раз она перевоплощается в медсестру Альму.

ши внутренние переживания, надежды, чувства не всегда находят выход в действительности, но в то же время составляют реальность нашего «я»⁶⁴, представляя собой множество потенциальных, нереализованных вариантов нашего поведения. Вот этой-то «полувоображаемой» реальностью нашего «я» мы и наполняем тени экрана, делаем их живыми и притягательными, проецируем на них наши переживания и идентифицируем их с собой. Их несходство с нами не смущает нас, ибо в своем воображении мы можем, как мы уже убедились, говоря о фотографии, представить себя вовсе не такими, каковы мы в жизни.

С помощью кинообразов зритель «уходит от себя, чтобы себя обрести». Этот парадокс Морена расшифровывается как отказ от исполнения навязанной нам другими социальной роли, ради возвращения к своему подлинному, экзистенциальному «я». Цель кино как раз и заключается в том, чтобы «предложить бесконечную гамму таких потенциальных возможностей уйти от себя и найти себя»⁶⁵. Исследователь вновь подводит нас к мысли, что совершенно невозможно говорить об объективной реальности кинообраза. Образ — лишь иллюзия, убеждает нас Морен, иллюзия, сохраняющаяся до тех пор, пока мы не догадываемся о действии механизма проекции-идентификации и его роли в процессе восприятия фильма. Совершенно очевидно, что здесь этот механизм абсолютизируется и, как мы уже показали, проблема восприятия персонажа как «заслуженного собеседника» снимается. Морен верно обнаружил этот механизм и впервые так глубоко его описал, но при его интерпретации он оказался в плену идеализма.

Мир кино возник как копия, воспроизведение мира реального. Казалось бы, при его восприятии мы остаемся в той же ситуации, что и при восприятии реального мира. Однако кино, поражая зрителя своей подлинностью, проявляет свое могущество совсем в ином. Зритель присутствует при фантастических происшествиях, катастрофах, погонях, великих исторических событиях и эмоционально

⁶⁴ Об этом см.: *Выготский Л.* Психология искусства. М., 1965.

⁶⁵ *Morin E.* Le cinéma..., p. 95.

реагирует на все это так, как если бы все это развертывалось перед его глазами на самом деле. Вместе с тем у зрителя не исчезает сознание того, что все это совершается не в самой жизни, хотя это сознание не делает мир экрана менее подлинным.

Лишенный практической значимости, мир кино имеет ценность аффективную. При восприятии кино пробуждается нереализованная в практической жизни реальность «я», которая, опираясь на механизм проекции-идентификации, разрушает стереотипы, действующие в практической жизни и сдерживающие проявление этого «я». В кино этот механизм гораздо более интенсивен, чем в реальной жизни. Может быть, поэтому, будучи гипертрофированным при восприятии кино, этот универсальный психологический механизм обратил на себя внимание исследователей, послужил толчком к изучению его в самой жизни, сформировал особую проблему социальной психологии как науки.

Интенсивному действию этого механизма при восприятии кино способствует не только временное забвение стереотипов и норм практической жизни, но и упразднение элементарных, моторных реакций человека. Сопричастность⁶⁶ зрителя не может выразиться в физическом акте, движении, действии, она становится часто психологической, внутренней, аффективной, целиком реализует себя в сфере чувств. Но именно эта особенность удесятеряет реальность аффективной сопричастности. Внешне зритель пассивен. Эта пассивность, однако, оказывается причиной психического регресса, на примере которого Морен иллюстрирует еще одну «антропологическую» закономерность: «Мы становимся более сентиментальными, чувствительными, предрасположенными к слезам, когда лишаемся способности действовать»⁶⁷.

В этой ситуации кинообразы как раз и приобретают ощущение нереальности. Будучи загипнотизированными

⁶⁶ Нельзя не отметить, что, моделируя кино с помощью теории Л. Леви-Брюля, Морен прибегает даже к терминологии его работ. Так из книг Л. Леви-Брюля в теорию Морена переходит основополагающее понятие *participation* (партиципация, сопричастность).

⁶⁷ *Morin E. Le cinéma...*, p. 81.

ими, мы оказываемся как бы в состоянии сновидения. Психический регресс, которому способствует и темнота зала, нейтрализующая социальные стереотипы и приглушающая физические реакции, оказывается лишь проявлением столь любимого сердцу нашего мыслителя магического мышления.

Зритель приходит в состояние релаксации. Выключаясь из практической реальности, он оказывается предрасположенным к психическому регрессу. Восприятие кино способствует оживлению в сознании зрителя примитивных слоев сознания. Этому, по мнению Морена, способствует и еще одно обстоятельство. Зритель оказывается хотя и в изоляции, но в то же время и в человеческом окружении, внутри огромной общей «желатинообразной души». Коллективная сопричастность лишь увеличивает индивидуальную сопричастность. «Поскольку зритель оказывается одновременно в изоляции и в группе, то возникающие при этом два противоречащих друг другу и в то же время дополняющих друг друга обстоятельства оказываются благоприятными для суггестии»⁶⁸.

И снова Морен пользуется терминологией, распространенной в литературе по проблеме первобытного мышления, в частности термином «суггестия»⁶⁹. Задавшись целью наложить модель первобытного мышления на структуру кино, Морен последовательно пытается провести свою идею. «Когда очарование тени и двойника соединяются на белом экране в темном зале, для зрителя, погруженного в свою монаду, альвеолу, закрытую для всего, исключая экран, закутанного в двойную плаценту анонимной общности и темноту, когда импульсы к действию затормаживаются, тогда устраняются препятствия

⁶⁸ Morin E. Le cinéma..., p. 82. В понятии общей «желатинообразной души» ощущается влияние социологической теории Э. Дюркгейма, и в частности понятия «коллективного сверхразума». По мнению Э. Дюркгейма, взаимное влияние человеческих сознаний может достигнуть качественно нового состояния — «коллективного состояния сознания», отличающегося от каждого из составляющих его индивидуальных сознаний, взятых в отдельности. «Коллективное состояние сознания» во многом определяет поведение индивида. На примере самоубийства эта теория изложена в кн.: Дюркгейм Э. Самоубийство. Социологический этюд. СПб., 1912.

⁶⁹ Souriau P. La suggestion dans l'art. Paris, 1909.

для мифа, видения, магии»⁷⁰. Еще точнее — в состоянии регресса высвобождаются примитивные слои сознания. Выключаясь из мира истории и погружаясь в созерцание образов, зритель воспринимает экранную реальность лишь на уровне сознания. Социальные психологи тоже полагают, что суггестия — одна из самых характерных черт первобытного сознания. Вместе с тем они не исключают и того, что суггестия действует при общении людей в современном обществе. Однако, допуская это, мы не можем не видеть, что между суггестией в архаическом обществе и суггестией в современном обществе существует различие. Первобытный человек не выделял себя из коллектива, поэтому каждое коллективное представление оказывалось для него императивной нормой индивидуального поведения, обладало крайней степенью внушения. Что же касается современного человека, то здесь следует говорить не только о суггестии, но, как справедливо замечает Б. Поршнев, также и о контрсуггестии. Все воспринимаемое человеком всегда проходит сквозь фильтр критического разума.

Разумеется, социальные психологи тоже считают, что с процессом выделения личности из коллектива, с развитием индивидуальной воли и сознания и, следовательно, с функционированием разных форм контрсуггестии суггестия не исчезает. «Мы убеждаемся,— пишет Б. Поршнев,— что всякая контрсуггестия не уничтожает суггестию, а лишь загоняет ее в узкие, жесткие ограничения»⁷¹. И еще более определенно: «...в ходе эволюционного развития человека феномен внушения загнан в клетку, но не убит»⁷². Исследователь не исключает, что даже в современном обществе можно представить ситуации, когда суггестия оказывается необычайно интенсивной. «Древнейшие формы психики,— говорит Б. Поршнев,— снова и снова возвращаются в новом, осложненном виде при наличии благоприятных исторических обстоятельств, превращая и высокие, поздние духовные комплексы в

⁷⁰ Morin E. Le cinéma..., p. 82.

⁷¹ Поршнев Б. Контрсуггестия и история.— В кн.: История и психология. М., 1971, с. 23.

⁷² Там же, с. 24.

«диалог», вернее, в рафинированный синтез древнего и нового»⁷³.

Гипотеза Морена о том, что восприятие кино является как раз одной из таких ситуаций, провоцирующих и интенсифицирующих суггестию, не лишена позитивного смысла. Очевидно, крайней форме суггестии в процессе восприятия кино способствует как коллективная форма восприятия, то, что Морен называет общей «желатинообразной душой», так и тот психологический регресс — результат реакций на зрительные образы, — когда растормаживаются высшие уровни сознания и активизируются те его слои, что сформированы на заре цивилизации. Эти слои сознания, как можно предположить, нельзя представить без суггестии. Они-то как раз и могут способствовать тому, что действие контрсуггестии, критический разум человека затухает. Если в процессе восприятия высвобождаются древние структуры сознания, то, воспринимая фильм, даже искушенный, эстетически подготовленный зритель способен с интересом следить за тем, что вне этой ситуации может вызвать его осуждение и даже отвращение. Восприятие кино как бы понижает действие контрсуггестии, сложившееся в процессе развития истории. Морен склонен утверждать, что эта контрсуггестия исчезает вовсе. В этом случае логично предположить, что восприятие фильма в каком-то смысле есть одновременно выключение не только из эмпирической действительности, связанной с нормами, которым подчиняется зритель, но в какой-то степени и из мира истории. Но абсолютизировать эту идею опасно. Наш же исследователь именно это и делает.

Пытаясь развивать свою мысль далее, Морен пишет, что выразительные средства кино в конце концов как раз и созданы для того, чтобы вызвать максимум эмоциональной сопричастности зрителя, втянуть его в иллюзорную реальность экрана. «В конце концов, кино есть симбиоз, система, имеющая тенденцию к вовлечению зрителя в поток фильма, который одновременно оказывается потоком сознания зрителя»⁷⁴. Этот вывод не случайно

⁷³ Там же, с. 28.

⁷⁴ *Morin E. Le cinéma...*, p. 97.

заставляет Морена сослаться на авторитет другого коллеги по фильмологии, специалиста по социологии искусства П. Франкастеля, утверждающего, что «зритель становится таким же творцом фильма, как и его авторы»⁷⁵.

Но если пассивный зритель — а на его пассивности Морен настаивает — оказывается способным творить, то не обнаруживается ли здесь у Морена противоречия? Однако, по Морену, «творчество» зрителя не противоречит параличу сознания, регрессу, производному от механизмов действия кино. Мы «творим» не только шедевры, но и слабые фильмы. В этом радикальное отличие восприятия кино от восприятия, например, книги⁷⁶. Глупый фильм всегда умнее глупого романа, а под влиянием гипноза мы обычно досматриваем даже слабый фильм до конца, но никто не сможет заставить нас дочитать до конца слабую книгу. Это происходит потому, что, втягиваясь в поток фильма, зритель оказывается во власти разбуженного фильмом в его же сознании магического уровня.

Считая, что восприятие кино — это, по сути дела, включение в особую реальность, которая является одновременно художественной и нехудожественной реальностью, Морен настаивает на том, что восприятие кино оказывается особой формой жизни, поскольку зритель идентифицирует себя с персонажами, объективирует своего вымышленного двойника. В связи с этим обстоятельством Э. Морен вновь отмечает, что идентификация с экранным персонажем есть проявление тех же самых процессов, которые можно фиксировать у

⁷⁵ Morin E. *Le cinéma...*, p. 87.

⁷⁶ Сравнение восприятия книги и фильма Мореном не вызывает возражений. В теории кино на эту закономерность обратил внимание еще А. Пиотровский. Именно он оправедливо писал, что книга рассчитана на «читателя-одиночку, воспринимающего читаемое с рядом субъективных ассоциаций, самостоятельно избирающего сроки чтения, всегда имеющего возможность остановиться на заинтересовавшем или непонятном, перелистать книгу взад и вперед». Этого совершенно лишен зритель, увлекаемый потоком изображений и ритмом, навязанным ему режиссером. В кино, по справедливому утверждению А. Пиотровского, «налицо условия восприятия, свойственного театральному представлению, но еще более обостренные, доведенные, до крайних размеров» (*Поэтика кино*. Л., 1927, с. 152—153).

архаических народов, детей и невротиков. Сообщая результаты эксперимента, проведенного американским социологом Лазарсфельдом, Морен подчеркивает, что мужчины предпочитают идентифицировать себя с персонажами-мужчинами, женщины — с женщинами. Причем можно зафиксировать и корреляцию по возрасту. Однако Морен утверждает, что это — лишь один аспект механизма проекции-идентификации — и не самый важный⁷⁷. Характерным примером такой идентификации оказывается идентификация со «звездой». Морен утверждает, что создание «системы звезд» явилось одновременно созданием системы *personnages à identification*. Он склонен считать, что механизм идентификации полиморфен, а это логически приводит его к следующему очень спорному, абстрагированному от социологического аспекта утверждению: «Практически действие идентификации безгранично»⁷⁸. Пытаясь обосновать это рассуждение, Морен пишет так: «Мальчишки Парижа и Рима играют в краснокожих, в жандармов и воров. Как в жизни девочки играют в мам, мальчики — в убийц, так в кино порядочные женщины играют в проституток, тихие чиновники — в гангстеров»⁷⁹. Он всячески подчеркивает, что человек способен видеть своего двойника не только в себе подобном, т. е. схожем с ним в каком-то смысле человеком, но способен идентифицировать себя с авантюристом, преступником, человеком, поставившем себя вне закона⁸⁰.

О том, что Морен обнаруживает в этих особенностях воздействия кино существенные механизмы, свидетельствует хотя бы пример из Ф. Достоевского. В жизни человек не всегда может решиться на типы поведения,

⁷⁷ См.: *Morin E. Le cinéma...*, p. 88.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁰ В этом смысле любопытен пример из истории социологических исследований кинозрителя в 20-е годы. Социологи растерялись, когда им в руки попала анкета, где зритель написал, что он ходит смотреть только фильмы, в которых есть драка, убийство или грабежи. Они решили установить личность зрителя. Каково же было их удивление, когда они узнали, что это написал не убийца, вор-профессионал или бандит-налетчик, а скромный счетовод, получающий 75 рублей в месяц.

которые в своем воображении он уже представил. Сфера воображения не тождественна сфере реального поведения в социальной группе, она не только дополняет, но и восполняет последнюю. Например, Иван Карамазов в своем воображении ограничений не придерживался, но в жизни многие свои замыслы реализовать был не способен, ибо они противоречили моральным нормам, соблюдаемым другими людьми. Достоевский пишет о нем как о человеке, который «много надеясь, но не зная на что, многого, слишком многого ожидал от жизни, но, ничего не умея сам определить ни в ожиданиях, ни даже в желаниях своих»⁸¹. Убежденный в том, что «все позволено», Иван не может решиться на убийство отца. В тексте мы находим точную фразу: «Иван Федорович с первого взгляда на него понял, что и в душе его сидел лакей Смердяков и что именно этого-то человека и не может вынести его душа»⁸². Иван не может сделать то, что делает Смердяков, но он к этому предрасположен. Мнение об Иване окружающих, сделавшееся его «я-концепцией», его собственным представлением о своем «я», не позволяет ему совершить убийство. Он начинает следить за готовым это сделать Смердяковым. Иван знает, что Смердяков совершит убийство, внутренне сам этого хочет, потому и одобряет в душе поступок Смердякова, но его же, решившегося на этот поступок, он и ненавидит, а вместе с тем, ненавидит и самого себя за ощущение сопричастности к убийству. Смердяков убивающий — это, если следовать мысли Морена, и сам Иван, поскольку здесь мы имеем дело с идентификацией Ивана со Смердяковым. Идентификация эта, однако, не сопровождается положительной эмоцией со стороны Ивана. Подобная эмоция характерна, очевидно, и для зрителя, который может одновременно и ненавидеть героя, и идентифицировать себя с ним. С другой стороны, Смердяков решается на убийство, ибо чувствует, что этого желает Иван, хотя в этом ни ему, ни себе признаться не хочет. Смердяков объективирует ту сторону Ивана, которая на какое-то время затмила его «я».

⁸¹ Достоевский Ф. Собрание сочинений в десяти томах, т. 9. М., «Художественная литература», 1958, с. 333.

⁸² Там же, с. 334.

Этот эффект идентификации Ивана со Смердяковым предельно активен, последующие страдания Ивана реальны, словно убил отца не Смердяков, а он сам. Оказывается, идентификация может быть настолько сильной, что у человека, идентифицирующего себя с кем-то, возникает иллюзия сопричастности. Эффект идентификации заключается в том, что Иван передает своему двойнику — Смердякову то, что в его поведении противоречит ожиданиям других, то, чего сам бы не вынес, если бы совершил. Иван Карамазов «проиграл» свою возможную роль лишь в воображении, с помощью идентификации. Однако оказалось, что это равносильно тому, как если бы все это проделал он сам, а не его двойник. Данный пример вроде бы убеждает нас в правоте Морена.

Но, соглашаясь с этим тезисом о полиморфности механизма проекции-идентификации, мы вместе с тем не можем не заметить, что эта полиморфность всякий раз зависит от социального контекста, видоизменяется им. Чисто антропологический вывод Морена о безграничности действия этого механизма является уязвимым в социологическом аспекте. Если спорить с Мореном именно в этой плоскости, то здесь мы не можем с ним целиком согласиться. Процесс проекции-идентификации действительно полиморфен, зритель в принципе способен себя идентифицировать не только с идеальными, но и с так называемыми отрицательными персонажами, но процесс этот неизбежно опосредован социальным контекстом. Достаточно проследить хотя бы эволюцию типа киноактера или той же «звезды», психологией которой занимался сам Морен, чтобы увидеть, что в разное время зритель предрасположен к идентификации с разными персонажами. Не так давно президент компании «XX век Фокс» Р. Занук кратко, но красноречиво сказал, говоря об актерах: «Мы нанимаем теперь уродцев». Чтобы понять смысл этой фразы, приведем высказывание Б. Уайльдера. «Десять лет назад,— сказал он,— нужны были лица, которыми обладали лишь несколько сот людей в мире. Голливудские лица. Им не нужны были лица, похожие на людей из зрительного зала. Теперь они понимают, что могут сделать деньги, давая зрителю

возможность увидеть на экране лицо, с которым он может себя идентифицировать»⁸³.

Б. Уайльдер не прав лишь в одном. Зритель может идентифицировать себя не только с «уродцами», но и с отборными «голливудскими лицами». Но тип идентификации зависит от социальной психологии. Процессы эти довольно сложны, и им стоило бы посвятить особое исследование. Мы ограничимся лишь предположением, высказанным американским актером Д. Хоффманом, который как никто воплощал в годы, к которым относится этот разговор, «*personnages à identification*».

Имея в виду молодежную публику — а как мы знаем, в конце 60-х годов именно она определяла судьбы кино, — Д. Хоффман говорит: «Эти ребята выросли в обстановке изобилия, и у них закономерно родилось чувство вины за свое привилегированное положение. Отсюда происходит чувство сострадания по отношению к отверженным — к черным, к отчужденным от общества, к разоренным и потерпевшим крушение в жизни». Д. Хоффман почти исчерпывает все возможные «*personnages à identification*» в американском кино 60-х годов. Однако совершенно очевидно, что он говорит о вполне определенном, конкретном времени. Пройдет несколько лет, и установки зрителей изменятся. Поэтому представления об универсальных законах идентификации «на все времена» недостаточно, необходимо анализировать эти процессы на уровне социологии и социальной психологии.

Отношения Морена с этими дисциплинами в данном исследовании опосредованы прежде всего антропологией. Тем не менее наш исследователь постоянно вынужден делать выходы в социологию. Более того, рассмотрение проблем кино на уровне антропологии постоянно обязывает его обращаться к социологии и социальной психологии. Не случайно первое издание книги имело подзаголовок «Опыт социологической антропологии». Но это обращение к социологии оказывается все же абстрактным и чисто внешним. Это и понятно. Будь

⁸³ Информационный бюллетень Комиссии по международным связям Союза кинематографистов, № 35. М., 1971, с. 17.

Морен в этом смысле более последовательным, ему бы не удалось удержаться на своих антропологических постулатах.

Анализируя механизм проекции-идентификации в кино, Морен приходит к выводу, что этот процесс полиморфен, многообразен. Зритель способен идентифицировать себя с самыми разными персонажами. Отсюда Морен делает, казалось бы, важный социологический вывод: в силу своих онтологических, психологических качеств кино способствует формированию эклектического вкуса или вообще разрушает вкус.

Но отмеченная Мореном особенность все же преувеличена. Совершенно очевидно, что социологический уровень восприятия нейтрализует эту полиморфность. На эту сторону вопроса обратил внимание еще А. Базен, считая, что психология не нейтрализует социологию. «Это два направления в движении зрительского сознания,— пишет он,— которые сходятся к одной точке, нигде не соединяясь. Я не могу одинаковым образом отождествлять себя с Тарзаном и с сельским священником»⁸⁴.

Впрочем, это принимает и сам Морен. Отмечая еще одну важную психологическую особенность кино, которая выявляется в универсальности, общедоступности его языка, понятного не только народам, находящимся на разных ступенях развития, не только зрителям разных возрастов, но и зрителям с разной степенью способности к абстракции, зрителям, знакомым с азбукой и не знакомым с ней, Морен все же пишет, что «универсальным в фильме, разумеется, может быть не все, поскольку каждый фильм — социально детерминированный продукт. Ценности, обычаи, объекты, неизвестные данной социальной группе, кажутся чуждыми и в фильме»⁸⁵. И это чрезвычайно существенный вывод.

Далее Морен утверждает: «То, что человеку кажется социологически чуждым, то таким же оно для него

⁸⁴ Базен А. Что такое кино? М., 1972, с. 184.

⁸⁵ Morin E. Le cinéma..., p. 160. В данном случае Морен делает верное наблюдение. Об этом свидетельствует хотя бы огорчение индийского режиссера С. Рея, когда западная публика не придавала значения тому, что в его фильме «Мир Апу» героиня одета в

является и психологически»⁸⁶. И вывод этот способен, однако, оспорить глобальные антропологические притязания Морена. Не случайно в конце исследования Морен вынужден сказать, что «исследование не закончено, а наш вывод может рассматриваться лишь как вступление в исследование, которое еще последует. Перед тем как рассмотреть социальную роль кино, нам нужно было рассмотреть содержание фильмов в их тройной реальности — антропологической, исторической, социальной с точки зрения механизма проекции-идентификации»⁸⁷.

Но дело не в последующем исследовании. Данная книга уже нуждалась в таком подходе. Более того, этот подход должен быть заявлен уже в самом начале исследования Морена.

«Социологические» выводы, сделанные на материале восприятия кино, Морен пытается перенести и в плоскость творчества. Утверждая, что в основе образной системы мышления (*systèmes de fiction*) оказывается сплав реального и вымышленного, Морен замечает, что абстрактные системы, возникшие вместе с фильмами Мельеса, затем эволюционируют, подвергаясь социологическому детерминизму.

Однако совершенно очевидно, что, осуществляя постоянные выходы в социологию и историю, Морен все же остается на уровне, называемом им *антропологическим*. Морен пытается доказать, что кино есть реставрация архаических пластов сознания. Тем самым рассмотрение кино Мореном предпринято вне той исторической,

белое. Женщина в белой одежде индийским зрителем воспринимается как вдова. Когда «Коллежский регистратор» Ю. Желябужского попал в Японию, оказалось, что в советском варианте показывать фильм было нельзя. Эпизод офицерского кутежа надо было вырезать, ибо в нем осквернялась честь меча, имеющего по японскому преданию религиозно-священный характер, а не служащего целям разрезания индюков и ветчины. Правда, выводы Морена следует рассматривать не столько как следование принципу социально-исторической обусловленности мышления, сколько как отзвук социологического метода Дюркгейма о коллективном «сверхразуме», согласно которому в индивидуальном сознании нет ничего такого, чего нет в коллективных представлениях.

⁸⁶ Morin E. *Le cinéma...*, p. 160.

⁸⁷ Morin E. *Le cinéma...*, p. 181.

социологической и идеологической основы, без которой просто невозможно рассмотрение искусства XX в., в том числе и кино, как, впрочем, всего искусства вообще.

Аргументируя свою концепцию, Морен «раздваивается». С одной стороны, он выступает как одержимый своей идеей поэт, следующий за своим замыслом, получившим определенную логику развития, а с другой стороны, ему хочется использовать при разработке своей идеи данные наук. Не случайно в конце книги у него появляется необходимость увязать антропологию и все то, что он под ней подразумевает, с историей, хотя сделать это ему довольно трудно, ибо он придерживается не просто метода антропологии, а антропологии с сильным уклоном в психологию, точнее, в психоанализ. Это позволило Морену решать проблему в известной степени абстрактно-психологически.

«Кино в своей сущности остается недоопределенным, открытым, как и сам человек...— пишет он.— Эта его антропологическая особенность способствует иллюзии, что оно ускользает от истории и социального детерминизма. Но антропология, как мы ее понимаем, не противопоставляет вечного человека случайности момента или историческую реальность абстрактному человеку»⁸⁸.

Поскольку, рассуждает Морен, кино есть антропологическое зеркало, отражающее как практическую, так и воображаемую реальность человека, то оно уже тем самым не может не быть зеркалом истории, не втягивать нас в сущность исторической действительности, не отражать проблемы человека определенного времени. Поэтому, считает Морен, «в последующем изучении нам следовало бы продолжить анализ, с одной стороны, общих, а с другой — дифференцированных культурных, социальных и национальных процессов, находящихся свое выражение в кино»⁸⁹.

Имея в виду полиморфность идентификации, Морен утверждает, что безграничная способность зрителя к идентификации препятствует формированию эстетиче-

⁸⁸ *Morin E. Le cinéma...*, p. 176.

⁸⁹ *Ibidem*.

ских предпочтений зрителя, в которых можно было бы зафиксировать последовательность. Антропологическая сущность кино способствует эстетической эклектике зрительских вкусов. Отсюда и вытекает очередное заключение: «Полиморфный характер идентификации проясняет этот первый социологический вывод, о котором часто забывают,— различие фильмов и эклектизм вкуса одной и той же публики»⁹⁰. Но, говоря о социологии, Морен опять-таки имеет в виду открытый им универсальный антропологический закон полиморфности идентификации. Можно предположить также, что формированию эклектических вкусов зрителя способствуют процессы социальной психологии, например, хотя бы то чувство вины молодежи, о котором говорит Д. Хоф-фман.

Пытаясь связать между собой предыдущие выводы, а также возвращаясь к своему предупреждению о том, что идентификация с персонажем еще не исчерпывает весь механизм, Морен констатирует, что «полиморфная природа сопричастности не ограничивается уровнем персонажей»⁹¹. Механизмы действия кино погружают зрителя в особую среду, способствуют максимальному втягиванию его в действие фильма. Трансформация времени и пространства, движение камеры, непрерывная смена точек стремятся включить предметы в аффективный круговорот, в результате чего мы начинаем идентифицировать себя даже с предметами. Но дело не только в этом.

Полиморфная природа сопричастности в кино предусматривает идентификацию не только с одним персонажем, но со многими персонажами, с предметами, пейзажами, с универсумом фильма во всей его полноте и целостности. Зритель способен идентифицировать себя одновременно с несколькими персонажами, ибо каждый из них способен выразить одно из «я» зрителя — идеальное «я», презируемое «я», настоящее «я», прошлое «я», наше «я», созданное другими, и т. д. Это расщепление «я» зрителя на множество ролей, очевидно, как раз и

⁹⁰ Morin E. Le cinéma..., p. 89.

⁹¹ Ibid., p. 90.

способствует ощущению, когда нам начинает казаться, «что мы пережили тысячи человеческих жизней в один вечер и точно мы успели пережить больше, чем в целые годы нашей жизни»⁹².

Таким образом, процесс восприятия в определенном смысле можно рассматривать как тотальную идентификацию зрителя с персонажем. В процессе восприятия оживают потенциальные, подчас противоречивые, сталкивающиеся друг с другом чувства зрителя, бессознательно подавленные им в жизни. Это выявление полноты «я» через идентификацию с персонажами, это расщепление на маски есть не что иное, как перегруппировка, или, по выражению Л. Виготского, «переработка» эмоций, связанная со стремлением создать из клубка противоречивых чувств, не находящих себе выхода в практической жизни, новую комбинацию, которая может проявиться в новом социально-приемлемом стандарте поведения, реализуемом в жизни. Очевидно, что-то в «я» зрителя окажется снова подавленным, что-то найдет выход в социуме, а что-то иллюзорно проиграется. Совершенно естественно, что зритель не может разрешить всех противоречий, создавшихся в жизни по той простой причине, что в человеке заложено множество способностей и чтобы нормально действовать и существовать, он развивает лишь некоторые из них. Остальные могут изживаться лишь через реальность «воображаемого человека».

Восприятие фильма становится особой, как бы выразился философ, экзистенциальной ситуацией, где с помощью многих двойников, на которых зритель проецирует разные грани своего «я», возникает безграничное, полное самораскрытие человека. В конечном счете, все это не что иное, как тот же самый процесс антропоморфизма-космоморфизма, оказывающийся венцом механизма проекции-идентификации в кино.

Объект и субъект оказываются совершенно нераздельными, неразличимыми. В результате этого слияния встречающих потоков фильма и сознания зрителя зритель «оказывается неспособным видеть фильм, он способен

⁹² Виготский Л. Психология искусства, с. 319.

его лишь чувствовать»⁹³. В доказательство этой мысли Морен приводит эксперимент Омбредана, «снявшего» структуры восприятия одного и того же фильма конголезским негром и бельгийским студентом. Если первый представил фильм в чисто описательных категориях, четко описывая конкретные детали, то для рассказа второго характерна бедность деталей, абстрактность, субъективность представлений. Студент передавал свои представления о фильме, но не сам фильм.

Так вот в чем, оказывается, заключается «душа кинообраза», фотогения кино и его магия — в неразличимости объективного и субъективного. Из этих двух рассуждений Морен готов сделать еще один вывод — социологический. Зритель и не способен передать объективность изображения, ибо он представляет современную цивилизацию, «сохранившую свою страсть к воображаемому, но потерявшую веру в свою объективную реальность»⁹⁴.

V

Морен задался целью рассмотреть кино сквозь науку о человеке, а homo cinematographicus через homo sapiens. Он доказывает, что реальность homo sapiens, с одной стороны, не очерчена его физическими границами тела, продолжается с помощью проекции-идентификации в других людях, а с другой — имеет продолжение в воображении, иллюзиях и изображении. Американский социальный психолог Т. Шибутани очень точно сформулировал особенность, которую анализирует Морен. «На первый взгляд, — пишет он, — может показаться, что основой концепции самого себя у человека является тело или же как он это тело воспринимает. Более тщательный анализ показывает, однако, что человек реагирует на различные объекты, далеко выходящие за границы собственного тела, как если бы они были частью его самого»⁹⁵.

⁹³ Morin E. Le cinéma..., p. 93.

⁹⁴ Ibid., p. 96.

⁹⁵ Шибутани Т. Социальная психология. М., 1969, с. 204. Именно это обстоятельство приводило горьковского Клима Самгина к

Это происходит потому, что, как уже замечено Э. Мореном, нас сопровождает наш двойник, который способен как предстать в нематериальных, несуществующих реальностях (сон, видение, галлюцинация), так и сливаться с реальным человеком, наконец,—предстать в тени, рисунке, фотографии, экране. Благодаря своему двойнику мы становимся могущественными, сильными, просто другими, какими нам не позволяют стать рамки и условности практической жизни. Будучи реализованным, наш двойник не есть лишь средство бегства от жизни, это, по мнению Морена, и некий вымышленный идеал, к которому мы стремимся в практической жизни. Только видя его перед глазами, мы получаем стимул к пересозданию жизни, приближению ее к идеалу. Вымысел предвосхищает реальность, но не заменяет ее и не служит лишь бегством от нее. Реальность нашего «я», таким образом, формирует «воображаемого человека», а он-то как раз оказывается антропологической основой кино. Отсюда и название исследования.

Оказываясь певцом «воображаемого» человека, тщательно описывая эту сферу, Морен все время стремится доказать, что воображаемое в потенции имеет возможность стать реальным, воплотиться в жизнь. «Социальные утопии,—пишет Морен,—предвосхищают будущие общества, алхимия предвосхищает химию, а крылья Икара — самолет»⁹⁶. Эти соображения Морена чрезвычайно существенны. Как мы видим, он не склонен сводить кино лишь к компенсативной функции, которая в нашей литературе уже достаточно проанализирована⁹⁷. Однако, ставя вопрос об идеале, который сначала появляется в воображении, а затем имеет возможность

недовольству собой. Всякое взаимодействие с другим мешало ему, как он считал, быть самим собой: «Именно эти точки извне мешают мне установить твердые границы моей личности... Надо иметь в душе некий стержень, и тогда вокруг его образуется все то, что отграничит мою личность от всех других, обведет меня резкой чертой» (Горький М. Жизнь Клима Самгина, кн. I, М., 1934, с. 309—310).

⁹⁶ Morin E. Le cinéma..., p. 174.

⁹⁷ Давыдов Ю. Искусство как социологический феномен. М., «Наука», 1968.

реализоваться в жизни, Э. Морен начинает мыслить трезво, материалистически. Это обстоятельство не может, однако, не войти в противоречие с тем, что он утверждал, а точнее, абсолютизировал выше, касаясь древних пластов подсознания.

Следя за поступками персонажа, идентифицируя себя с ним, зритель и в самом деле уже не чувствует себя тем «замерзшим» и «закупоренным» «сосудчиком», о котором писал Л. Толстой. Необходимо, писал он, «откупориться и размяться, установить сообщение с прошедшим и будущим, сделаться каналом и участником жизни общей»⁹⁸. Это «откупоривание» как раз и может произойти в восприятии кино. Т. Манн сказал, что «человек не всегда является полным хозяином своего «я»: «Мы далеко не всегда держим под рукой все, из чего это «я» складывается,— в этом заключается одна из способностей нашего сознания. Лишь в редкие мгновения душевной ясности, сосредоточенности и прозрения человек, действительно, знает, кто он такой»⁹⁹. Идентификация с экранным персонажем может оказаться таким «редким мгновением душевной ясности». Поэтому и получается, что проблему проекции-идентификации мы все же не сможем свести к восприятию как выключению из мира истории и не сможем согласиться с Мореном в тех местах, где он абсолютизирует эту сторону вопроса.

Пытаясь представить *homo cinematographicus* моделью *homo sapiens*, Морен идет еще дальше. Ведь сам *homo sapiens* предстает в двух «ликах»: *homo faber* (действующий человек) и *l'homme imaginaire* (воображаемый человек). Последний — продолжение первого. Без анализа их отношений мы не поймем структуру *homo sapiens*. Воображаемое — неотделимая часть человека, без представления о ней мы не поймем самого человека, а поскольку кино, по Морену, отождествляется с *l'homme imaginaire*, вбирает в себя эту сферу воображаемо-

⁹⁸ Толстой Л. Собрание сочинений в двадцати томах, т. 19. М., 1965, с. 348.

⁹⁹ Т. Манн. Собрание сочинений в десяти томах, т. 9. М., 1960, с. 168.

го, то изучение его составляет необходимый и обязательный элемент общей науки о человеке. Делая эти выводы, Морен опирается на фразу М. Горького о том, что «реальность человека — полувоображаемая реальность», вынося эту формулу в название одной из глав своей книги.

VI

Обосновывая свою мысль о неразличимости объекта и субъекта, Морен не мог пройти мимо описания чисто психологических аспектов восприятия фильма. По мнению Морена, восприятие кино вообще позволяет понять восприятие человеком объективного мира. Продолжая мысль о двух эпохах — эпохах кинематографа и кино, — Морен приходит к выводу, что это одновременно и две разные системы восприятия.

Эпоха кинематографа утвердила основной принцип объективного восприятия — «закон константы, приводящий видимые формы, всегда меняющиеся в зависимости от дистанции или позиции наблюдателя, к некоей средней величине, которая есть не что иное, как их масштаб и рациональная форма. Гештальт заставляет признать, что измерение, форма, расположение, позиция объектов в видимом пространстве стремятся к сохранению константы вопреки нашему приближению или удалению, непрерывному движению глаз, вращению головы, изменению положения корпуса»¹⁰⁰.

Эту константу предметов, по мнению Морена, как раз и воспроизводит кинематограф. Снятые с единой точки и единым планом, предметы не изменяются в своих масштабах, а их соотношения остаются такими, к каким мы привыкли в жизни. Вот почему восприятие в кинематографе, не знающем монтажа и раскадровки, следует отождествить с нашим восприятием объективного мира.

Что касается эры кино, то здесь объективные пространственно-временные признаки предметов разрушены, они могут доводиться до гигантских или миниатюрных

¹⁰⁰ *Morin E. Le cinéma....* p. 100.

размеров. Это не может не привести к искажению их привычных эмпирических соотношений. Разрушая объективные пространственно-временные признаки, кино уже не может быть аналогией повседневного восприятия объективного мира, оно подчиняется чисто психологическим законам. В кино каждый предмет может быть снят с разных точек зрения. В кино в силу несовпадения перспектив оказывается удивительно органичным то, что кажется чуждым современной живописи. Кино, имеющее возможность совместить самые разные точки зрения на предметы, возвращает нас к ранним формам живописи, где перспектива, единая точка зрения на предмет отсутствовали, а на живописном полотне фиксировалась «множественность зрительных позиций»¹⁰¹.

На экране предмет фиксируется не в том масштабе, не в том положении, как требует того его эмпирические связи с другими предметами в физической реальности, а так, каким он нам кажется, каким мы его видим. Раскадровка изображений, съемка предметов средним и крупным планами выражают нашу потребность в подчеркивании психологической значимости и предмета, который занимает на экране то место, какое мы ему предоставляем, имеет то значение, которое мы в него субъективно вкладываем.

Вспомним уже приводимый нами пример Эйзенштейна. Ребенок предоставляет спичечному коробку на плоскости картины непропорционально большое место именно потому, что психологически ему важно его выделить, ибо он для него — главный предмет среди других. Пространственные характеристики предметов на экране также оказываются условными, они зависят от того, какое значение режиссер в них вкладывает. Но самым интересным в кино оказывается то, что условность художественного пространства, деформация эмпирических пространственных характеристик предметов уживаются с объективной фиксацией этих предметов, возможной уже в фотографии. Кино сумело совместить, казалось бы, несовместимые вещи. Приводя аналогичный пример,

Успенский Б. О семиотике иконы. — Труды по знаковым системам, вып. 5. Тарту, 1971, с. 192.

огда ребенок рисует большого человека и маленький дом, Ю. Тынянов высказывает, на наш взгляд, совершенно верное предположение, что «это, может быть, и есть прием искусства, величина отрывается от своей материально-репродуктивной базы и делается одним из смысловых знаков искусства»¹⁰². Анализируя художественное пространство в древнерусской живописи, Д. Лихачев замечает, что соотношение величин изображаемых объектов в иконе подчиняется особому принципу: «Ближе всего к зрителю то, что важнее — Христос, богоматерь, святые и т. д. Отступая и в сильно уменьшенных размерах изображаются здания (иногда даже те, внутри которых должно происходить изображаемое событие), деревья»¹⁰³.

В такой двойственности Эйзенштейн также видел основное достоинство кино. Могущество кино, как он считал, особенно очевидно при сопоставлении кино с модернистскими направлениями в живописи и литературе, которые, пытаясь разрушить перспективу и совместить разные точки зрения на предмет, завели живопись и литературу в тупик. По мнению Эйзенштейна, лишь кино способно объединить в органическом синтезе нерасчлененную цельность и текучесть недифференцированных представлений. Между прочим Эйзенштейн тоже приходил к выводу, что именно этим характеризуется и архаическое мышление, отзвуки которого можно зафиксировать во всякого рода «измах», и активное «расчленяющее» сознание, т. е. более высокая ступень развития психики. Но «отзвуки», а не абсолютную реставрацию: «Правильное сочетание обеих тенденций: и непрерывности (характерной для раннего мышления) и расчлененности (развитым сознанием, т. е. самостоятельности единичного и общности целого), конечно, мог осуществить только кинематограф,— пишет Эйзенштейн,— кинематограф, который начинается оттуда, куда «докатываются» ценою разрушения и разложения самих основ своего искусства остальные разновидности искусства в тех случаях, когда они пытаются захватыв-

¹⁰² Поэтика кино. Л., 1927, с. 60.

¹⁰³ Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 391.

вать области, доступные в своей полноте только кинематографу (футуризм, сюрреализм, Джойс и т. д.)»¹⁰⁴.

Техника воспроизведения, открытая в фотографии, в связи с прогрессом физики и оптики в кино, по мнению Морена, уживается с самобытностью видения и восприятия объективного мира архаическими народами, закрепившегося в наскальных изображениях: «В самом деле,— пишет Морен,— кино объединяет в неразрывном единстве объективную реальность мира, как ее передает фотография, и субъективное видение этого мира, как его воспроизводят ранние архаические формы живописи. Ранние формы живописи упорядочивают и видоизменяют мир согласно физической сопричастности: они отрицают оптическую видимость, на одном уровне они размещают персонажей, находящихся на разных дистанциях, оптическую видимость заменяют психологическим восприятием: они увеличивают или уменьшают измерения объектов или фигур, чтобы выразить любовь, почтительность, презрение... они пренебрегают или нарушают законы пространства и времени, разворачивая в том же пространстве действия, чередующиеся или географически удаленные друг от друга»¹⁰⁵.

Получается, размышляет Морен, что глобальное восприятие предмета есть некая сумма мысленных операций, приглушающих вопрос об объективности предмета. Глобальное видение есть и копия предмета, существующего объективно, и свойство нашего сознания. Впрочем, памятуя о том, что Морен строит свои выводы на принципах гештальт-психологии (недаром же чаще всего он цитирует одного из ее представителей — А. Мишотта, а также французского философа М. Мерло-Понти, опирающегося на принципы гештальт-психологии), следует говорить все же не о простой сумме частных восприятий, а о некоем качественно новом целом.

«Психиатры и психологи часто лишь слегка касались восприятия, моделируемого, регулируемого психологическим видением, подвижность и независимость которого по отношению к изображению на сетчатке глаза об-

¹⁰⁴ Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах, т. 3, с. 287.

¹⁰⁵ Morin E. Le cinéma..., p. 170.

разует одну из великих тайн человеческого ума. Воображаемые процессы и подлинные галлюцинации, как утверждает Керси, смешались в нашем восприятии. Иными словами, раздвоение и видение (принимающее значение мечты) образуют основу восприятия. Кажется, что психологическое видение осуществляет глаз, отделенный от тела, имеющий свою точку опоры, передвигающийся независимо от своего положения и иногда связанный с ним. Все оказывается таким, как если бы все происходило за пределами видения глаза, за пределами нашего материального существа, как если бы воспринимали не мы, но другие, регистраторы и носители чисто психологического видения»¹⁰⁶. И Морен цитирует фразу из «Феноменологии восприятия» М. Мерло-Понти: «У меня внезапно возникло впечатление, что я покинул свое тело»¹⁰⁷.

Морен стремится высказаться еще более определенно, а главное, в согласии с предыдущими выводами. Операция похожа на то, как если бы предмет воспринимался не только нами, но одновременно нашим двойником — *ego alter*, но с другого расстояния. Приводя предшествующие рассуждения к единому знаменателю, связывая мысль данной главы с идеями предыдущих, Морен пишет, что «между раздвоением сумасшедших или одержимых и повседневным восприятием, видением и воспоминанием существует связь. В видении каждый может испытывать невероятную свободу — от передвигающегося взгляда до необычных точек зрения — и может достигать самосозерцания. Точно так же образ воспоминания пренебрегает точкой зрения — положением нашего глаза — и часто включает в это поле нас самих. Мы разглядываем сами себя и разглядываем, по-видимому, двойным зрением с дополнительной реальностью воображения и психологической рационализации»¹⁰⁸.

Это рассуждение приводит Морена к заключению, что у восприятия практического и аффективного (магического) есть общая основа, одно не дифференцируется от другого. «Общая точка этих феноменов — психологи-

¹⁰⁶ Morin E. Le cinéma..., p. 106.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

ческое видение, переплетение как объективаций так и субъективаций, как реального, так и воображаемого»¹⁰⁹. Таким образом, Морен утверждает, что механизм проекции-идентификации действует в восприятии объективного мира. Правда, с одной оговоркой. «В практическом восприятии,— пишет он,— тенденции к вездесущности, к раздвоению, анимизму атрофированы, приглушены или направлены для познания предмета в его объективности, что приводит к объектам, фиксируемым в их постоянстве и общности»¹¹⁰. В аффективном видении, восприятии, наоборот, значение последних повышается.

Что же касается восприятия кинематографического, то оно, по мнению нашего теоретика, объединяет обе тенденции: наше восприятие объективного изображения не свободно от сопровождающих его психологических процессов. Поэтому, воспринимая фильм, мы в то же время воспринимаем содержание, проецируемое нашим сознанием на экранную плоскость. И хотя фильм до того, как мы начинаем его воспринимать, существует объективно, в процессе восприятия объект и субъект сливаются. Таким образом, мысль Морена вновь возвращается «на круги своя». С появлением кино наша внутренняя жизнь объективируется уже не только в видениях, галлюцинациях и снах, и даже не в рисунках, картинах, скульптуре и т. д., а в изображениях, обладающих высшим признаком объективности, которая от этого не прекращает быть субъективной. Кино вновь приравнивается к видению, сну, галлюцинации, отождествляется с ними. «Структуры фильма имеют магическую природу и отвечают на те же потребности воображения, что и видение»¹¹¹.

Поэтому в процессе восприятия зритель оказывается раздвоенным. Раздвоенность зрителя происходит от двойственности самого киноизображения — объективности и ментальности. С одной стороны, он знает об объективности, отдельности киноизображения, а с другой — это киноизображение есть не что иное, как его

¹⁰⁹ *Morin E.* Le cinéma..., p. 107.

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Morin E.* Le cinéma..., p. 127.

собственное видение, галлюцинации, «кинопленка» внутренних процессов, внутренний монолог, т. е. нечто неотделимое от самого зрителя, продолжение его самого, его воображения. Поток изображений, погружая зрителя в состояние релаксации, гипноза, регресса, не только воспринимается, но и провоцирует его грезы, мечты, видения, становясь системой раздражителей. Внутренний процесс деятельности сознания зрителя, отделяясь от зрителя, находит свою объективированную, отчужденную форму на экране.

В этом состоянии зритель видит «сон наяву», грезит наяву, одновременно оказывается спонтанно и бессознательно грезящим, воображает, мечтает и воспринимает родившиеся в его же собственном сознании образы. Кроме того, он наблюдает, как эти субъективные, хрупкие, прихотливые образы приобретают абсолютную реальность. «Грезящий верит в абсолютную реальность своей абсолютно вымышленной грезы»¹¹². С появлением голографии, когда исчезает экран, а фигуры и предметы, проецируясь потоком лазерного луча, приобретут объемность, глубину и перспективу, меняющуюся в зависимости от положения зрителя, мир кино вообще приобретет полную иллюзию *rêve éveillé*, «грез наяву». Вот в этом смысле, по мнению Морена, «универсум кино может быть сближен с восприятием архаических народов»¹¹³. Практическое и аффективное (магическое) восприятия у архаического человека еще недифференцированы. Человек совмещает практическое с фантастическим. Морен приводит пример из Леви-Брюля, не раз обращавшего внимание на то, что архаический человек верит, будто колдун убил близкого человека, но эта вера не противоречит и знанию о том, что этот человек был проглочен кайманом. Вера и знание совмещаются, образуя противоречивое единство.

В этом смысле показателен также пример Эйзенштейна с мирозерцанием племени бороро, представители которого верили, что они «будучи людьми, в то же время являются и особым видом распространенных в

¹¹² Morin E. Le cinéma..., p. 127.

¹¹³ Ibid., p. 128.

Бразилии красных попугаев»¹¹⁴. Между прочим этот пример Эйзенштейн взял из того же самого источника, что и Морен. С помощью этого примера Леви-Брюль в своей книге иллюстрирует закон партиципации (сопричастности) в мышлении первобытных народов, который возникает на основе представления, что «в коллективных представлениях первобытного мышления предметы, существа, явления могут быть непостижимым для нас образом одновременно самими собой и чем-то иным»¹¹⁵.

Конечно, пишет Морен, эволюция человечества сняла это противоречивое единство в мышлении человека. Магическое нашло свое полное выражение в религии. Практическое, объективное освоение мира — в науке. В то же время эстетику и искусство он считает наследниками древних форм магии, хотя воображение принимает участие и в восприятии объективного мира. Кино как особая область искусства представляет собой «образец реконструкции архаического видения мира, где практическое восприятие наслаивается на магическое, образуя синтез»¹¹⁶. Однако, предупреждает Морен, аналогия здесь не может доходить до полного тождества. Восприятие кинематографическое остается восприятием не практическим, а эстетическим, последнее же раздвоено с самого начала, оставаясь сопричастным и скептическим. Таким образом, будучи одновременно психологом, антропологом и социологом, Морен касается и вопросов эстетики.

Эстетическое, по Морену, есть магическое, ведь в основе того и другого — аффективная сопричастность. Когда мы воспринимаем фильм, то в состоянии регресса происходит возникновение магических форм сознания, придающих изображению высшую форму реальности, сверхреальность, и в то же время в наших реакциях на фильм продолжает жить уверенность в иллюзорности этого мира в отличие от воспринимаемого нами в практической жизни. Магическое раздвоение, таким

¹¹⁴ Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 113.

¹¹⁵ Леви-Брюль Л. Первобытное мышление, с. 43.

¹¹⁶ Morin E. Le cinéma..., p. 130.

образом, переходит в основной закон эстетики. Морен приравнивает магию к эстетике, хотя вынужден предупредить своего читателя, что эта магия покоится на иллюзии, а не на вере.

Морен отождествляет понятия «магическое», «эстетическое» и «аффективное». Являясь одновременно явлением магическим и эстетическим, кино в то же время эстетическое и аффективное явление. Одно понятие переходит в другое. «Кино, являясь техническим изобретением, возникло в потоке тысячелевкового процесса интериоризации начиная с форм старой магии предков. Его рождение оказалось новой магической вспышкой, взрывом вулканического происхождения, тем более неожиданным, что произошел он на фоне застоя»¹¹⁷

Как бы диалектически ни пытался мыслить Морен, все равно его основной тезис неприемлем. Пытаясь провести аналогию между формами мышления первобытного человека и восприятием кино, Морен слишком увлекся психологическим регрессом, происходящим в сознании зрителя в процессе восприятия кино. Уделяя основное внимание магическим формам мышления, Морен забывает о высших ступенях сознания человека, которые не только не влияют, но определяют и контролируют деятельность психики. Поэтому Эйзенштейн прав, когда он пишет, что «воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строевые формы в слои самого глубинного чувственного мышления»¹¹⁸

Впрочем, и сам Морен чувствует уязвимость своих положений. Попытке преодолеть ее посвящена небольшая глава книги — «Рождение смысла. Расцвет языка», которую следует рассматривать как предвосхищение семиотики кино, получившей столь бурное развитие чуть позднее, начиная с середины 60-х годов.

¹¹⁷ Morin E. Le cinéma..., p. 95—96.

¹¹⁸ Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 120.

VII

Если Морен пытается представить кино как модель тотального проявления человека, то он и в самом деле не может пройти мимо того, что, будучи выражением глубинных форм чувственного, аффективного мышления, кино есть одновременно также и выражение высших логических ступеней сознания. Кино не только система аффективной сопричастности, реставрации древних форм магии, но и система образования понятий и средство передачи мысли.

Морен пытается представить кино как язык. В этом он предвосхищает многие исследования французских авторов на эту тему, хотя рассмотрение кино как языка было предпринято его коллегами по институту фильмологии Кюен-Сей¹¹⁹ и Л. Сэвом¹²⁰. Кино, по Морену, есть система знаков, хотя, как он утверждает, изображения в кино «больше символы, чем знаки»¹²¹. Утверждение это неточно, ибо символ знаку не противоречит. Изображение, будучи символом, уже потому оказывается знаком. Символ — одно из проявлений знака. Давая определение символа, Морен пишет, что «символ есть всякая вещь, вызывающая, содержащая или обнаруживающая другую вещь или нечто большее, чем она сама»¹²². «Как первичная молекула водорода дробится и дифференцируется, чтобы породить всевозможные комбинации вещества, так единый и элементарный план в кинематографе дробится, порождая всевозможные символические комбинации. Каждый план становится особым символом»¹²³.

Допустим, что в данном утверждении Морен прав. Но оно еще совершенно не доказывает, что кино есть, во-первых, язык, а во-вторых, средство передачи понятий. В данной главе Морен пытается поскорее прийти

¹¹⁹ *Cohen-Seat G.* Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Paris, 1946.

¹²⁰ *Séve L.* Cinéma et méthode.— *Revue internationale de filmologie*, 1947, N 1, p. 45.

¹²¹ *Morin E.* Le cinéma..., p. 142.

¹²² *Ibid.*, p. 143.

¹²³ *Ibidem.*

тому, с чего он начал, т. е. проиллюстрировать тезис о тотальности проявления человека в кино. Однако тезис кино как средство передачи понятий остается все же недоказанным. Утверждая, что знак в кино — это символ, Морен тем самым пока только подтверждает свою предыдущую гипотезу о формах чувственного мышления. Символ есть прежде всего элемент чувственного мышления.

«Будучи включенным в символическую цепь, образующую подлинное повествование, план обнаруживает свои конкретные и абстрактные особенности. Смысл каждого плана зависит от предыдущего и определяет смысл последующего. Движение целого определяет смысл детали и деталь питает смысл движения целого. Чередование планов стремится сформировать речь, в рамках которой отдельный план исполняет роль понятийного знака. Иначе говоря, кино разворачивается в систему отвлеченных понятий, логических понятий, систему образования идей. Оно рождает язык, т. е. логику и порядок — мысль. Последнее чудо: кино позволяет нам видеть рождение мысли начиная с системы сопричастности, рождающей магию и душу. Это та же самая техника камеры и монтажа, это те же самые планы, содержащие аффективное начало, устремляются к знаку и рационалистическому понятию»¹²⁴.

Рассуждая таким образом, Морен иллюстрирует еще одно, на этот раз последнее «превращение» изображения фильма «из фантастической метаморфозы в грамматический знак»¹²⁵. Однако это «превращение» оказывается все же несостоявшимся, ибо Морен минует систему доказательств. Он рассуждает так. Символ двойствен по своей природе: он одновременно представляет собой абстракцию и конкретный образ. С этим положением следует согласиться, но в дальнейших размышлениях сам Морен ему не следует. Он как бы забывает о двусторонности знака.

Морен утверждает, что в кино можно составить целый «каталог символов, окаменевших в знаки в результате того, что они отшлифовались в повторениях»¹²⁶. Так,

¹²⁴ Morin E. Le cinéma..., p. 144.

¹²⁵ Ibid., p. 144.

¹²⁶ Ibid., p. 145.

понятие времени можно передать такими повторяющимися из фильма в фильм общезначимыми клише: падающие листки календаря, быстро вращающиеся часовые стрелки, увеличение окурков в пепельнице. С помощью изображения можно передать любое понятие, скажем понятие любви или мечты. Таким образом, Морен пытается доказать, что символ в кино может исключать двойственную природу, что он способен стать чистой абстракцией, чистым знаком, близким по своей структуре грамматическому. «Символизм есть неустойчивый комплекс, где аффективное присутствие может в конце принять чисто абстрактный характер»¹²⁷ На наш взгляд, это «превращение» изображения в «грамматический факт» может происходить на разных уровнях. Каталог клише можно составлять на уровне типических предметов, персонажей¹²⁸ и поступков¹²⁹. В некоторых случаях такие клише, или стереотипы, действительно, стремятся к образованию настоящих грамматических приемов. Фильм, нарративная система в своей внутренней конструкции — сценарии, раскадровке, интриге — может превратиться в настоящую логическую речь»¹³⁰.

Однако совершенно очевидно, что Морен, как и Эйзенштейн, «взрывавший» в 20-х годах «китайскую стену»

¹²⁷ *Morin E. Le cinéma...*, p. 145.

¹²⁸ Систему повторяющихся персонажей — масок пытался описать В. Мейерхольд. См.: *Мейерхольд В. Амплуа актера*. М., 1922.

¹²⁹ Морен, очевидно, имеет в виду разложение сюжетов на повторяющиеся элементы, которые можно исчерпать. Аналогичное исследование на материале волшебной сказки было предпринято В. Проппом, на материале сюжетов дореволюционного кино Н. Зоркой (На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., 1976) и Э. Сурьо (*Souriau E. Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris, 1950). Однако к сюжету современного фильма невозможно приложить метод В. Проппа. Мы согласны с Р. Бартом, заметившим, что структура фильма не похожа на структуру волшебной сказки, поскольку в ней все сосредоточено вокруг действия (что?), а в фильмах — вокруг действующих лиц (кто?) (*Barthes R. Les unités dramatiques au cinéma*. — *Revue internationale de filmologie*, 1960, juillet — septembre). Хотя А. Веселовский писал о том, что выделение повторяющихся типических схем возможно даже в современной литературе, но при условии, что это будет проделано в далекой перспективе, спустя века (*Веселовский А. Историческая поэтика*. Л., 1940).

¹³⁰ *Morin E. Le cinéma...*, p. 150—151.

между «языком логики» и «языком образов»¹³¹ и стремящийся к передаче посредством изображения «целых систем и систем понятий»¹³², увлекается. Утверждая, что изображение в кино превращается в «грамматический факт», Морен должен был бы проанализировать все вытекающие отсюда последствия, а именно указать на существование в кино синтаксиса, грамматики, всех тех особенностей, которые делают кино языком, аналогичным словесному языку. Однако Морен этим не занимался. Это продолжили за него другие исследователи, например К. Метц, обнаруживающий в кино синтаксис и настаивающий на нормативности грамматики кино, на постоянстве значений по типу вербального языка¹³³. В этом К. Метц следует теории де Соссюра, утверждавшего, что прототипом всех семиотических систем является вербальный язык, а образцом семиотики является лингвистика¹³⁴.

Однако вернее точка зрения на этот вопрос другого исследователя — Ж. Митри, полагающего, что подобные исследования могут лишь завести научную мысль в тупик, ибо в них на язык кино переносятся чуждые ему нормы и правила. Митри полагает, что кино представляет собой систему знаков и, следовательно, является объектом семиотики, но оно не является языком, во всем аналогичным языку вербальному.

«Изображение, — пишет он, — не только не есть «знак в себе», как слово, но оно даже не есть знак какой-то вещи. Оно показывает и все. Оно наполняется некоторым смыслом, «могуществом обозначения» только в результате отношений с системой событий, в которую включено. Обозначая что-то постороннее себе, оно становится тогда похожим на язык, но нельзя сказать, что оно им становится. Значение не зависит от его самого, но возникает из его отношений с другими. Иначе говоря, означающее в фильме (когда речь заходит о коннотации) никогда не есть изображение, конкретный предмет, но отношение. Утверждать, что изображение есть знак или символ, бы-

¹³¹ *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 40.

¹³² Там же, с. 44.

¹³³ *Metz C.* Un problème de sémiologie du cinéma.— *Image et son*, N 201, 1967, janvier.

¹³⁴ *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики. М.— Л., 1933.

ло бы неверно, если под этим не подразумевается, что оно содержит это качество в себе. Значение в фильме есть значение без знаков...»¹³⁵

Таким образом, Митри в своем исследовании считает, что изображение в фильме никогда не имеет постоянного, независимого от разных контекстов значения. Значение изображения всякий раз другое, оно возникает из отношений этого изображения с другими¹³⁶. Только в определенном контексте изображение приобретает определенное значение. Таким образом, «кино есть язык без знаков», но не без значений, а последние избегают нормативности лингвистических категорий. Значения изображений в кино никогда не даны априори.

Но Морен как раз и говорит об этих исключительных случаях, которые не могут быть нормой для кино. Поэтому он и вынужден все же признать, что «практически кино не располагает словарем условных значений»¹³⁷. «Фильм никогда не застывает в систему чисто условных обозначений»¹³⁸. Поэтому, полагает Морен, язык кино ближе скорее языку музыки. В конце концов, Морен вынужден расположить язык кино между словесным языком и языком музыки.

Таким образом, логический аспект кино остается также недоказанным. Приравнять язык кино к языку вербальному не удастся как Морену, так позднее и Метцу, переносящему на кинематографические структуры лингвистические, где отношение между означаемым (словом), используемым в качестве знака, и тем, что он обозначает, чисто конвенционально и дано априори для всех проявлений языка, независимо от индивидуальной речи. В кино предмет не имеет условного обозначения, данного раз и навсегда. В системе коммуникации предмет высту-

¹³⁵ *Mitry J.* D'un langage sans signes.— *Revue d'esthétique*, 1967, août — septembre, p. 142.

¹³⁶ В этом плане следует признать справедливым высказывание П. Пазолини о том, что кино как язык есть лишь гипотеза. «Если даже считать, что такой язык существует, он оказывается бесконечным, ибо автор вынужден всякий раз создавать свою собственную лексику». — *Filmcritica*, 1965, № 6, p. 156—157, 275.

¹³⁷ *Morin E.* Le cinéma..., p. 157.

¹³⁸ *Ibidem*.

пает знаком самого себя. Знака, отдельного, отчужденного от предмета, не существует.

В спорах французских исследователей о языке кино в качестве примера приводится кадр из фильма «Броненосец «Потемкин» — пенсне врача, показанного вместо кадра с самим врачом. Разумеется, утверждает Митри, кадр с очками можно считать знаком, но совершенно очевидно, что само изображение очков постоянного значения, значения «в себе» не содержит. Чтобы воспринять его как знак, необходимо просмотреть весь фильм. Очевидно также, что в другом фильме изображение очков может иметь другое значение. Именно поэтому, как полагает Митри, нельзя видеть в этом примере знак лингвистического типа — это не лингвистический, а психологический факт.

Сам Эйзенштейн, приводя этот пример, писал, что прием *paris pro toto*, использованный в этом кадре, «является типичнейшим примером мыслительных форм из арсенала раннего мышления»¹³⁹. Таким образом, пытаясь доказать способность кино передавать систему понятий и тем самым подвести читателя к своей идее тотального проявления человека в кино, Морен обращается к еще одной науке — семиотике. Однако перейдя в эту плоскость, он вынужден повторить то же самое, что сказал в предыдущих главах. Доказать, что кино есть язык с той же грамматикой и синтаксисом, как и вербальный язык, ему не удастся. Следовательно, способность кино передавать чистые понятия остается по-прежнему проблематичной. Морен оказывается в заколдованном кругу.

Впрочем, аналогичный парадокс в свое время произошел даже с Эйзенштейном. Увлечшись теорией «интеллектуального кино», с помощью которого, как он полагал, можно передать в фильме понятийные системы, Эйзенштейн неожиданно для себя обнаружил закономерности «внутренней речи», представляющей собой «ход и становление мышления, не формулируемого в логическое построение»¹⁴⁰. Таким образом, кино по-прежнему остается средством образного освоения мира человеком, а не тем

¹³⁹ Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 110.

¹⁴⁰ Там же, с. 108.

тотальным проявлением человека, на котором Морен настаивает.

В «глубокой связи между магией, чувством и смыслом», в их «противоречивом единстве» Морен видит «гордиев узел всей антропологии»¹⁴¹. Если на некоторых стадиях магия и чувство противопоставлены логике, понятийному уровню мышления, то в самом начале мыслительного акта они оказываются слитыми. Этот процесс, как пытается доказать Морен, как раз и фиксируется в кино, где абстрагирование есть уже в самой аффективной сопричастности. Ребенок, трогающий предмет и подносящий его ко рту, уже осуществляет познание, в процессе которого происходит абстрагирование предмета от окружающей среды и установление его постоянства и тождества. Кино как раз и фиксирует глубокое единство между разными мыслительными фазами. В его символических формах объединяются магия, чувство, абстракция. Нельзя не заметить, что, несмотря на постоянное стремление автора опереться на данные самых разных наук, в основе книги лежит не столько гипотеза, опирающаяся на строгую научную аргументацию, сколько метафора. Автор так увлекся теорией Леви-Брюля, так ощутил особенность магического или, по выражению Леви-Брюля, мистического сознания, что механически перенес структуру этого сознания на кинематограф. Согласно Леви-Брюлю, сознание нашего предка двойственно. С одной стороны, он находится в мире практики, где каждый предмет и каждое живое существо могут быть сами собой, а с другой — в мире магии, где те же самые предметы и существа, переставая быть самими собой, становятся чем-то иным. Человек сопричастен этому магическому миру и населяет этот мир своими двойниками.

Морен невольно переносит эти закономерности на зрителя и кино. Зритель, по его мнению, также раздваивается. С одной стороны, он представляет мир практики, где каждая вещь, предмет имеют самостоятельное объективное существование, а с другой — в процессе восприятия, способствующем, по мнению Морена, психическому регрессу, он оказывается сопричастным миру ки-

¹⁴¹ Morin E. Le cinéma..., p. 151.

но, который, как и архаический мир магии, выстраивается на основе «трюков», «двойников» и «превращений».

Все, что возникает на экране, оказывается продолжением внутреннего монолога зрителя, мини-кино, существующем в нашем сознании. В этой ситуации зритель забывает, что существует мир практики сам по себе. Для него реален лишь мир кино, вымышленный мир, где каждый персонаж оказывается двойником зрителя. Зритель сам по себе как бы перестает существовать вообще, а его личность, распавшаяся на систему двойников-персонажей, объективируется на экране. В этой ситуации обычная логика уступает сопричастности зрителя не только с экранными персонажами, но и с миром кино в целом.

И хотя в описании некоторых механизмов восприятия Морен точен, общие его выводы вытекают из его первоначальной «поэтической» метафоры. Как бы Морен ни пытался привлечь на помощь антропологию — сферу, где история отходит на задний план, — на поверку она оказывается не более чем маскировкой, призванной скрыть метафорическую и идеалистическую сущность теоретической концепции кино. Но методологическая уязвимость в теоретическом изучении массовой культуры ведет к идеологическим просчетам. Исследования о массовой культуре становятся апологией этой культуры.

Особенности взаимодействия художественной культуры и личности (Некоторые современные буржуазные концепции)

Потребление — понятие, емко характеризующее состояние, структуру и направленность развития современной буржуазной культуры. В психологии, мироощущении и идеологическом сознании определенных, но достаточно широких кругов западного общества произошел глубокий и существенный процесс перемещения личных идеалов из сферы производства в сферу потребления. Потребительская ориентация сопровождается ломкой традиционных принципов поведения и морали и оформлением особого, имеющего специфические черты, типа общественной психологии, так называемой потребительской психологии. Ее возникновение связывают с воздействием самых разнообразных экономических, социальных и культурных факторов. Вследствие этого не только подрывается значение совместной производственной деятельности, социальной деятельности в целом, но и порождается альтернативная потребность в компенсации утерянных символов социального успеха, например, в сфере труда, на поприще обладания самыми разнообразными потребительскими благами.

В США и других странах высокоразвитого капитализма сфера потребления стала важнейшим источником стимулирования деловой активности. Показателем здесь является реклама. Если только брать каналы массовой информации, то ежедневно на одного американца приходится более 1500 рекламных объявлений, в 3500 рекламных предприятиях работают 45 тыс. человек¹, а всего на рекламу в 1972 г. было израсходовано около 21 миллиарда долларов². Все это не может не сказаться на фор-

¹ См.: *Карцева Е. Н.* «Массовая культура» в США и проблема личности. М., 1974, с. 155.

² Statistical Abstracts of the U. S., 1972, p. 487.

мировании в массовых масштабах потребительской идеологии и психологии «человека-потребителя» со стандартизированными вкусами и конформистскими привычками, с определенными ценностями, идеалами, стереотипами — весьма удобным инструментом манипулирования его сознанием и поведением со стороны тех, кто контролирует современные средства массового идейного воздействия. Потребительское сознание обнаруживает себя не только в сфере массового потребления и обусловленной им «массовой культуры». Его легко обнаружить в области религии и философии, морали и права. Оно порождает модные верования и «ходы» мысли, обычаи и стереотипы поведения. Это сознание не возникло само по себе на ниве буржуазной идеологии, а явилось средоточием целого ряда сдвигов экономического, социального и культурного порядка, как бы опрокинутых в психику индивида и приведших к оформлению целостной идеологии — идеологии потребительского общества.

Культ потребления — безусловно, наиболее яркая, хотя и не такая уж простая и ясная черта этой идеологической доктрины — в большой степени новое явление, особенно если рассматривать его современные формы. Вероятно, предтечей «потребительства» как особой системы мировосприятия можно считать некоторые формы поведения и ценностей, характерные для привилегированных сословий и в предыдущие эпохи. И тем не менее особые черты, их масштабы и значение, все то, что потребительское сознание демонстрирует в настоящее время, отличается принципиальной новизной своего социального измерения. Эти черты обнаруживают себя как в примитивном, элементарном отношении к обыденным потребительским благам повседневного обихода, так и на уровне рафинированно-потребительском, там, где, казалось бы, кристаллизуется оппозиция «массовому обществу» и его культуре, т. е. в так называемых системах культуры элитарной, молодежной или, скажем, контркультуры.

Особый интерес в связи с этим вызывает исследование роли художественной культуры капиталистического общества в формировании потребительской психологии и потребительского сознания, с помощью которых, в первую очередь, проводники этой культуры воздействуют на

личность³. Поэтому критика концепций буржуазной художественной культуры должна быть прежде всего практической критикой, т. е. критикой, не ограничивающейся одним только теоретическим опровержением этих концепций и лежащей за ними действительности, но и включающей анализ конкретных форм и механизмов усвоения культуры при капитализме, обусловленных важнейшими законами социального устройства буржуазной культуры и общества.

Социологические и социально-психологические теории, рассматривающие взаимосвязь социальной структуры общества и его культуры, обслуживающей здесь изменения и сдвиги, касаются общих процессов регуляции социальных отношений и поведения людей во всех сферах деятельности. Именно они во многом характеризуют важнейшие особенности взаимодействия индивида с продуктами художественной культуры, определяют основные процедуры усвоения культурных ценностей.

Конечно, трудно представить все многообразие социальных факторов, которые определяют восприятие, понимание и оценку человеком произведений художественного творчества. Особенно если учесть, что все они действуют взаимосвязанно. И тем не менее два социально-психологических механизма усвоения индивидом художественной культуры — «социальный символизм» и «прямое манипулирование» в силу своего особого места среди процессов взаимодействия культуры и личности в современном буржуазном обществе представляются особенно значимыми, требующими специального обсуждения. Если «социальный символизм» обозначает специфическую направленность поведения человека или группы в любой сфере деятельности, соотношенную с нуждами социального взаимодействия, то прямое манипулирование, наоборот, — такой тип распространения культуры, который как бы исключает сами условия социального поведения, обращаясь к глубинным психологическим мотиваторам. Оба этих взаимодополняющих механизма демонстрируют, как нам кажется, наиболее существенные соци-

³ См.: Consumerism. Search for the Consumer Interest. Ed. by D. A. Aaker and G. J. Day. N. Y., 1971, p. 73.

альные и социально-психологические каналы, посредством которых распространяются культурные ценности, в том числе и ценности художественной культуры, ее распределение между различными слоями населения и многое другое.

Критическое рассмотрение буржуазных концепций «социального символизма» и «прямого манипулирования» позволяет вскрыть принципы социальной регуляции деятельности человека в капиталистическом обществе, ведущие свойства самой личности и, как следствие этого, характерные особенности взаимодействия ее с художественными продуктами. Эти теории, свидетельствующие о направленности исследований либеральной и радикально настроенной буржуазной социологической мысли, не только описывают реальные формы подключения культуры и искусства к широкой системе средств пропагандистского влияния, но и показывают, каким образом находятся наиболее «эффективные способы продажи уже не только потребительских продуктов, но и, — как пишет Вэнс Паккард, — идей, убеждений, целей и душевных состояний»⁴. Такой подход демонстрирует функции художественной культуры как в отношении к личности, так и в сочленении с различными сферами политической, экономической, социальной и социально-психологической жизни буржуазного общества. Кроме того, он позволяет представить особенности обратного влияния социальных и социально-психологических механизмов, управляющих поведением людей в системе художественной деятельности, на социально-экономические стороны общественного устройства при капитализме. И хотя во многих случаях мы сталкиваемся с явными преувеличениями буржуазных социологов, неверным истолкованием ими природы анализируемых механизмов, тем не менее фиксация и описание некоторых характерных проявлений регуляции поведения человека в процессе усвоения произведений художественной культуры вызывает особое внимание и интерес.

⁴ Packard V The Hidden Persuaders. N. Y., 1961, p. 1.

* * *

Многие исследователи общественной психологии в капиталистических странах обращают внимание на особенности того аспекта потребительского сознания, который часто обозначают как «показное», «ориентированное на других» потребление⁵. «Тот или иной индивид часто решает приобрести определенную вещь, проголосовать определенным образом или посмотреть определенную телевизионную программу потому, что так же поступают другие люди, которым он доверяет,— пишут Дж. Райли-младший и М. Райли,— а вовсе не потому, что он оказывает предпочтение данной вещи, данному кандидату или данной программе. Таким образом его реакции не являются случайными по отношению к реакциям «других». Его восприятие и реакции образуют составную часть модели взаимодействий и взаимных ориентаций между всеми членами группы»⁶. Формы «связи с другими», «внешняя ориентация», задаваемая извне «направленность» человека — одна из ведущих тем буржуазной социологии личности⁷.

Само возникновение показного, подчиненного законам общения со «значимыми другими» (термин Дж. Мида) потребления, в том числе и потребления продуктов художественной культуры, вызвано специфическими особенностями взаимодействия социальной структуры и культуры буржуазного общества. Жесткое классовое и групповое расслоение социальной структуры капиталистического общества, сама природа буржуазных отношений не могли не сказаться на условиях формирования, распространения, потребления культуры, что во многом определило содержание, формы и тенденции ее развития.

Социальные группы разделены уже самими условиями своего существования. Неравенство жизненных шансов и возможностей означает, что входящие в систему со-

⁵ Одним из первых на это явление указал Т. Веблен. См.: *Veblen T. The Theory of the Leisure Class*. London, 1924, p. 49—59.

⁶ Райли Дж.-младший, Райли М. Массовая коммуникация и социальная система.— В кн.: *Социология сегодня*. М., 1965, с. 630.

⁷ Достаточно сослаться на работы Э. Фромма, У. Уайта, Д. Рисмена, В. Паккарда, Р. Миллса, Л. Гурко, Н. Арендт и др.

циального расслоения группы обладают различным социально-экономическим и социально-культурным статусом и объективно противостоят друг другу. Причем переход из одной группы в другую осуществим лишь при условии острой борьбы. «Западное общество,— по мнению Питирима Сорокина,— есть поле непрерывного сражения миллионов людей, которые пытаются подняться,— каждый из них давит на всех остальных, те, кто слабее, вследствие природной слабости или менее благоприятных условий задерживаются и очень часто падают, а те, кто сильнее, поднимаются и поднимаются до тех пор, пока не достигнут вершины пирамиды, но и достигнув ее, они все равно должны продолжать борьбу»⁸.

Одним из важнейших средств поддержания социальных «дистанций»⁹ в современном западном обществе с его очень подвижной сеткой межклассовых и внутриклассовых различий служат атрибуты культуры, с помощью которых группы присваивают себе отличительное поведение («стиль жизни»). Каждая большая социальная группа создает свой культурный фонд, в который попадает (отбирается) определенный, ограниченный набор элементов — разного рода культурные стандарты, правила, нормы, стереотипы и т. п. От каждого члена этой группы требуется усвоение данного набора культурных элементов, правил и процедур, составляющих в каждом конкретном случае специфический язык субкультуры, знание которого является обязательным. Именно с его помощью сплавиваются, идентифицируются друг с другом члены одной группы и одновременно противопоставляют себя «непосвященным», тем, кто находится вне данного социального сообщества. С помощью субкультурных языков фиксируются позиции этих групп или слоев населения в системе социальной стратификации госмонополитического общества, выражаются происходящие в ней изменения и сдвиги, опосредуются конфликты и борьба групп.

⁸ Sorokin P. Social and Cultural Mobility. London, 1964, p. 479.

⁹ См.: Social Stratification. Ed. by J. A. Jackson. Cambridge, 1968; Marshall T. General Survey of Changing in Social Stratification in Twentieth Century. London, 1956; Merrill E. Society and Culture. N. Y., 1957; Barber B. Social Stratification. N. Y., 1957.

Субкультурные языки выполняют две социальные функции. Первая — состоит в том, чтобы не допускать инородные элементы в свою среду, поддерживать ее изоляцию всеми средствами социального контроля (в любых его формах), обеспечивая вместе с тем нормальное функционирование группы; вторая — заключается в том, чтобы все-таки предоставить каждому индивиду возможность перехода, хотя бы мнимого, в более высокую по социальному статусу группу. Этим и обусловлено возникновение определенного типа присвоения культуры, выполняющего в обществе «потребления» регулятивные по отношению к личности функции. Этот специфический культурный механизм, получивший название «социальный символизм», или «статусный символизм», — характерное порождение современной модификации капиталистической системы отношений. Его задача состоит не только в том, чтобы закрепить сложившуюся социальную структуру общества, противопоставление классов и групп, используя прямые и косвенные формы социального контроля за поведением, но и адаптировать сложные связи капиталистической общественной структуры к реальным условиям индивидуального существования, иллюзорно разрушать «социальные дистанции», разделяющие группы, сделать общение более «открытым», упростить, псевдодемократизировать его социальную основу.

Конкретно-социологические исследования свидетельствуют о сильной тяге к подлаживанию эстетических оценок индивида к суждениям «хорошего вкуса», господствующим в его окружении. Причем механизм этот прослеживается в самых разных по своему культурному опыту группах. Произведение искусства характеризуется не только с позиции своих прямых качеств для данного человека, но и относительно ценностей, квалифицируемых людьми, чьи мнения он принимает в расчет как «подлинные», «передовые», «настоящие».

Зритель, слушатель, читатель понимает, что в ситуации, когда он делится со «значимыми другими» своими впечатлениями и оценками об увиденном или услышанном, косвенно он рассказывает и о себе, своих установках, ценностных ориентациях, культурном и образо-

ательном уровне, знакомстве со спецификой данного вида искусства и т. п. Естественно, что в этом случае почти каждый человек стремится создать наиболее, на его взгляд, благожелательный свой образ в глазах окружающих, скорректировать свои суждения и свое поведение в соответствии с предполагаемыми ожиданиями партнеров по общению. Учет этих ожиданий провоцирует зрителя подчинять свое поведение собственному «прочтению» социальной ситуации. Часто он показывает знаки «своих» реакций, которые он на самом деле мог и не переживать, т. е. выдает за действительное отношение к искусству свое представление о социальных ожиданиях значимых для него «других». Здесь срабатывает механизм «предвосхищающей оценки». Художественное произведение, таким образом, он оценивает дважды: на основе своих непосредственных, фактических отношений, а также критериев, распространенных в его «референтной группе», среди тех, кто разделяет его картину действительности и с кем человек сам себя соотносит.

При таком типе усвоения художественной культуры реализуются отношения между самими зрителями, заменяющие собой контакт с создателями произведений искусства. Проникновение в замыслы художников, соучастие в их творческих поисках необходимо ровно настолько, насколько оно способствует демонстрации усвоения человеком культурных стандартов и ценностей данной группы. Восприятие искусства становится в этом случае в какой-то мере орудием получения наиболее желательного положения личности в группе, средством, регулирующим меж- и внутригрупповые формы общения.

В произведении искусства «вычитываются» смыслы, которые важны с точки зрения оценки его популярности в определенных авторитетных кругах, известности авторов, способа включенности в социальную структуру, сложности понимания и т. д. Иными словами, ценности искусства воспринимаются с тех позиций, которые, если им неукоснительно следовать, должны повысить или упрочить социальное положение зрителя, стремящегося найти как можно больше доводов для подтверждения своего соответствия мерам значимого для него социального мира.

Символический смысл могут иметь любые формы активности. Однако о «социальном символизме» применительно к восприятию, пониманию и оценке произведения искусства можно говорить лишь тогда, когда эти действия выполняют регуляционные функции в направлении социальных отношений. Побуждения и поступки личности в отношении искусства приобретают как бы «вторичное» значение. Их непосредственное содержание и назначение полностью подчиняется обслуживанию иерархий социальной структуры — поддерживанию или снятию «социальных дистанций». Тем самым извращается нормальная структура человеческих действий в сфере художественного потребления, а в непосредственные человеческие отношения привносятся «нечеловеческие», чуждые миру эстетического элементы.

Интересно, что «повышенная символическая активность, — как считает Н. Смелсер, — отмечается у групп, социальное положение которых очень неопределенно»¹⁰, а также у слоев, вовлеченных в процессы вертикальной мобильности. Социальные группы, чей статус по шкале потребляемых ценностей искусства не очень высок, стремятся прорвать границы тех сфер сопричастности к подлинному искусству, из которых они по тем или иным причинам исключены, компенсировать посредством символического приобщения к ним свою, в этом смысле уже «социальную», а не «эстетическую» ущербность. Именно поэтому знаки, характерные для одного субкультурного «языка», протекают в другой, в результате чего они теряют способность символизировать социальное положение той группы, защищать интересы которой они призваны. В этом случае создаются новые отличительные признаки престижа и весь процесс повторяется.

«Социальный символизм» начинается с сознательно и неосознанного отбора отличительных характеристик — культурных «знаков» — группы из арсенала обычных для нее форм эстетической активности. Преимуществами наделяются те элементы культуры данного группового сообщества, те формы ее поведения в сфере усвоения ценностей искусства, которые наиболее специфич-

¹⁰ Smelser N. Y. The Sociology of Economic Life. N. Y., 1963, p. 93—94.

ны для нее и по ряду причин редко встречаются у других. Выбираются наиболее сложные социальные и мыслительные операции, производимые с художественным произведением, кодировка и расшифровка которых требует особых навыков и дополнительного научения. «Собственная культура группы,— пишет В. Самнер,— рассматривается как некий эталон, с которым сравниваются и по отношению к которому оцениваются культуры других групп. Неизбежным при этом оказывается также преувеличение роли и значения собственной культуры группы, ее преднамеренное подчеркивание и выпячивание»¹¹. Поэтому высшей ценностью становится не стремление к наиболее глубокому проникновению в замыслы художника, а исключительно групповая принадлежность, за которой, разумеется, стоят объективные интересы.

«Хороший вкус», который в соответствии с мерками своей референтной группы обязан демонстрировать каждый, менее всего связан со способностью человека к подлинно эстетическим оценкам и суждениям. Главное, как считает А. Тоффлер, верно определить те ориентиры, атрибуты «хорошего вкуса», с которыми ассоциируется отраженный в его сознании желаемый тип потребления культуры, и руководствоваться ими в повседневной деятельности. В этих условиях все возможные действия с произведениями искусства, по мнению американского социолога, приобретают для него особый смысл и особое значение как свидетельства — «индикаторы» его личности, его «Я», его принадлежности к данному «хорошему вкусу»¹².

Символическая функция такого восприятия самим же человеком обычно не осознается. Неприсвоенные ценности он демонстрирует как свои вовсе не умышленно, а потому что действительно считает собственными принятые в его сфере образцы «хорошего вкуса». В самом деле, человек может быть вполне искренне уверен, что лучшими для него являются художники, чье творчество вызывает острые дискуссии, пользуется особым вниманием прессы или получило одобрительные отзывы в его «кру-

¹¹ Sumner W. G. Folkways. Boston, 1940, p. 13.

¹² Toffler A. The Culture Consumers. N. Y., 1964, p. 51.

гу». Сам того не сознавая, он включается в «спектакль социального общения» уже самим фактом стремления выполнить заранее известные ему предписания социальных условий. И если его личные субъективные отношения расходятся с групповыми нормами, им же самим воспринимающимися как обязанности, они скорее всего будут принесены в жертву. Притворяясь, как бы «играя» с действительностью, такой зритель не осознает всей искусственности наигранного отрешения от естества и реальности своих переживаний. Спектакль не свойственного ему восприятия искусства разыгрывается им в этом случае вовсе не для собственного удовольствия, не как «театр для себя», а как принуждение социальных обстоятельств.

* * *

Принципы перевоплощения при символическом потреблении культуры чрезвычайно схожи с законами «театра прямых жизненных соответствий»¹³ Действие «социального символизма» происходит в «атмосфере жизни», когда размыты все границы между местом, где «творят», и местом, где воспринимают «творчество», а текст роли произносится от лица самого социального актера. Собственно актера вообще нет. Не может быть никакой условности, все предельно естественно и правдоподобно. Это самый натуралистический театр из всех, которые знает история древнейшего искусства. Ведь в конечном счете основа «социального театра» заключается не в копировании жизни — он есть сама жизнь. Элементы театральности присутствуют здесь постольку, поскольку во-

¹³ В социологической литературе издавна рассматривают некоторые закономерности социального общения в театральных терминах. Так, в теории «социальных ролей» под ролью понимается функция или нормативно одобряемый образ поведения, ожидаемый от каждого человека, занимающего какую-то определенную позицию. Эти ожидания, определяющие поведение человека в поэзии, скажем, «человека с хорошим художественным вкусом», даются ему как нечто внешне более или менее обязательное — то, что, принимая на себя эту роль, человек должен выполнять. Подробнее о теории ролей см.: *Кон И. С. Люди и роли.* — Новый мир, 1970, № 12.

обще можно говорить о «жизненных драмах», «трагедиях» или «комедиях», личных «историях, конфликтах, кульминациях, развязках», свойственных «эпизодам жизни» каждого отдельного человека.

Зритель играет выбранную себе социальную роль «другого» зрителя скорее интуитивно, не задумываясь о своем актерском амплуа. Срабатывают социальные навыки, которыми в разной степени совершенства обладает каждый. Тут важно избежать столкновения между глубоко личным, сокровенным переживанием и тем его выражением, которое должно было бы быть и которое так высоко чтится. Иначе теряется естественный контакт между «внешним» и «внутренним». Ситуация, в которой человек особенно явно ощущает раздвоение, оставляет у него чувство пустоты, неполноценности, ибо нарушается определенная структура социальных взаимоотношений, подвергается сомнению психологическая сплоченность членов данной социально-культурной группы. Кроме того, как отмечает в своих исследованиях «расстояний от роли» И. Гоффман, когда индивид ведет себя так, как будто бы он является не самим собой, а кем-то другим, у него возникает внутренняя напряженность, чувство неестественности своих поступков¹⁴.

Обладая способностью брать роль «обобщенного другого»¹⁵ в процессе восприятия искусства, индивид незаметно для себя вживается в нее, воплощается в предлагаемый образ социально-психологического действия, а на то, что разыгрывают перед ним на подмостках или показывают с киноэкрана, смотрит зачарованными глазами человека, стремящегося разделить с социально и духовно близкими ему людьми свою уникальность, свою неповторимость, свою истинную сущность. Искусство как раз и предоставляет возможность для выявления своих личных качеств, выражения своих творческих способностей, чув-

¹⁴ Goffman E. Encounters. Two Studies in the Sociology of Interaction. Indianapolis, 1961.

¹⁵ Концепция «обобщенного другого» была разработана Дж. Мидом в рамках психологического направления в американской социальной психологии (чикагская школа). «Обобщенный другой» — представление человека относительно коллективной установки на него какого-то организованного сообщества или группы.

ства принадлежности, сознания того, что человек что-то значит, достоин и способен быть в живой, сильной и постоянной социальной группе — быть интегральной частью такой группы, которая только и может дать чувство социальной уверенности¹⁶. Важно лишь всегда правильно осознавать признаки желаемого «хорошего вкуса», грамматику выбираемого субкультурного языка для того, чтобы действие социального символизма достигло поставленной цели.

Практически нет ограничений способам завоевания доверия «общественного мнения», зорко надзирающего за выполнением своих правил и предписаний. Исполнитель социальной роли, преследуя нужный ему статус, должен внимательно следить за своими «социальными зрителями» с тем, чтобы никто из них не мог заподозрить его в «игре» и изобличить как «актера». Если же он нарушает заданный порядок, уклоняется от того, что социально одобрено, плохо справляется со своей ролью, ему грозит участь подвергнуться остракизму. Поэтому главное, как считает И. Гоффман, — это «полное духовное воплощение того образа своего Я, который он представляет, стремление слиться с ним в одно целое»¹⁷. Тут необходимо показать все свои способности самостоятельно действующего актера. Ведь такое «творчество» всегда сопряжено с необходимостью самому искать нужную манеру, трактовку, краски, самому расставлять акценты и писать ремарки. Предъявляемые в каждом случае требования могут быть очень разнообразны в зависимости от обстоятельств, жанра, формы и партнеров по общению.

Следует указать на импровизационный характер такого «театра одного актера». Ему известен лишь обобщенный образ того персонажа-зрителя, который он в данном случае представляет. Он лишен возможности использовать или заимствовать кем-то специально для него написанные драматургические партии, выверенные диалоги, монологи и реплики, заранее разработанную и твердо

¹⁶ *Krech D., Crutchfield R. S., Ballachey E. L. Individual in Society.* N. Y., 1962, p. 506.

¹⁷ *Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life.* London, 1972, p. 204.

усвоенную ритмическую, темповую и мизансценическую партитуру спектакля и роли. Это скорее мастерство экспромта с использованием всех возможностей театральной техники. Здесь и воздействие через партнера и умение инсценировать скрытую ремарку, точно разрабатывать «второй план» и многое другое¹⁸. Кроме того, актер спектакля импровизации играет более живо и естественно, чем актер, выучивший заранее свою роль. Лучше чувствуешь и лучше играешь то, что создаешь сам, чем то, что заимствуешь у других.

Задача и сверхзадача одна — заставить поверить окружающих в то, в чем он хочет их убедить, а если понадобится, то и переубедить. При этом не приходится рассчитывать на благожелательное соучастие партнеров по общению, их «подыгрывание». И уж совсем не стоит надеяться, что мастерство перевоплощения будет оценено и одобрено теми, для кого творит актер социальной драмы. Необходимо добиться, чтобы его партнеры поверили в правду предпринятого социального действия, необходимо найти выразительные приемы, способные убедить свою «публику» в этой правде. Существенными же являются те доказательства и та оправданность, которую признают конкретные партнеры по общению. Как указывает в своей книге «Социальное взаимодействие» М. Аргайл, сначала они должны поверить и лишь затем дадут возможность убедить себя сопережить и оценить то, что для них представляют¹⁹.

«Американская публика,— как свидетельствует В. Паккард,— держится в постоянном нервном напряжении по поводу ее социального положения»²⁰. По мнению Бенджамина де Мотта, стремление к социальному признанию, к престижу у западного «человека из общества» стоит сразу же после удовлетворения основных биогенных и материальных потребностей. «Даже те, кто не заботится о получении в результате конкуренции более высокого положения,— пишет автор нашумевшей книги «Одинокая толпа» Д. Рисмен,— должны конкурировать,

¹⁸ Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life, p. 231—235.

¹⁹ Argyle M. Social Interaction. N. Y., 1969, p. 27.

²⁰ Packard V. Status Seekers. N. Y., 1964.

чтобы не опуститься ниже в социальной системе»²¹. Потребительская идеология чрезвычайно быстро и всеобъемлюще использовала в своих целях усложнение социальной структуры общества, увеличение «лестницы престижа». Появление, дифференциация и дальнейшее поддержание обособленности так называемых старых и новых, высших и низших социальных групп за счет создания субкультурных «языков» хорошего вкуса стало планироваться и использоваться в интересах развития, максимальной экономической рентабельности художественного производства. Человек вынужден гнаться за тем уровнем потребления продуктов художественной культуры, за тем его «стилем» и качеством, который часто ему абсолютно чужд, находится вне его реальных потребностей и возможностей. Сам же «социальный символизм» использует искусство в качестве специфической системы кредита социального успеха личности.

Система «социального символизма» расписывает огромное количество художественных «продуктов», предлагаемое современным супермаркетом по «стилям жизни» и «художественным вкусам». Тем самым художественное производство ориентируется на поиски и разработку специальных культурных форм и процедур, позволяющих приписать то или иное произведение искусства к определенному хорошему вкусу. Потребитель вынужден дополнительно оплачивать принадлежность приобретаемых им художественных произведений к тому хорошему вкусу, на который он ориентирован. Таким образом, групповое мнение — хороший вкус используется в качестве одного из наиболее эффективных каналов, по которым в буржуазном обществе к индивиду поступают культурные ценности, в том числе и произведения искусства.

Преображая произведения художественной культуры в символы социального положения человека, создавая искусственные шкалы общественных оценок, художественное производство устанавливает стандарты и нормы восприятия и понимания произведений искусства применительно к различным статусам людей. Поскольку эти

²¹ Riesman D. The Lonely Crowd. N. Y., 1953, p. 103.

стандарты — хороший вкус — приобретают обязательную силу, выступая в качестве руководящего принципа в поведении людей, производство благ художественной культуры получает возможность формировать личные потребности, становиться мощным рычагом нивелировки индивидуальных «вкусов», привычек и запросов. «Силы эпохи, кажется, сговорились изгнать из нас индивидуальность и спонтанность,— заявляет В. Паккард,— мы конкурируем за одни и те же символы успеха и веса в обществе, мы стараемся приспособиться к типам поведения, одобренным нашими уважаемыми согражданами. Мы склонны обо всем судить по ярлыкам, и мы часто судим на основе символов статуса, которые они демонстрируют»²².

Вместе с тем следует отметить, что «социальный символизм» иногда эффективно влияет на формирование художественного вкуса личности и в положительном направлении. Так, совмещение внутренних, непосредственных переживаний, отношений и оценок человеком произведений искусства с известным ему нормативным «образом» этих отношений и оценок снимает конфликт между неорганичным, ориентированным на получение нужного престижа, типом восприятия и естественным типом усвоения, выражающим прямые, специально не контролируемые субъектом реакции. Происходит закрепление, фиксация поначалу заимствованных суждений и оценок в качестве устойчивых и органичных для личности. Человек настолько «вживается» в избираемый им способ действий, настолько свыкается с ним, что уже теряется какое бы то ни было существенное различие между тем, что он обнаруживает в социальном поведении, и тем, что он испытывает на самом деле. В ситуации, когда престижный характер придается подлинным художественным ценностям, этот механизм служит целям эстетического развития личности.

«Социальный символизм» рождается на базе и в условиях определенных социальных отношений и должен быть осмыслен прежде всего в свете этой зависимости. Конкретной системой общественных отношений, потреб-

²² Packard V Status Seekers, p. 358.

ностями которой вызвано появление этого культурного механизма, является капитализм. Здесь сказывается отмеченное К. Марксом методологическое правило, согласно которому закономерность, прежде чем быть открытой ученым, должна проявить себя «в чистом виде» в достаточно развитой социальной форме. Иными словами, классовые антагонизмы, явное рассогласование социальных интересов, противопоставление одних социальных групп другим, свойственные современному буржуазному обществу, делают явным тот социальный феномен, который условно можно обозначить понятием «социальный символизм».

* * *

Личность в большей или меньшей степени интегрирует в себе социально значимые черты общества, а также господствующий тип культуры, в которой протекает процесс ее социализации. Как писал К. Маркс, индивид «есть также и *тотальность*, идеальная тотальность, субъективность, субъективное для-себя-бытие мыслимого и ощущаемого общества»²³. Коммерциализация всех сфер культурной деятельности при капитализме приводит к тому, что в качестве «товара» выступают уже и личные свойства человека, различные его социальные и культурные характеристики, окружающий вещностный мир, попадающие в орбиту его внимания произведения искусства и многое другое, а в качестве «рынка» — весь совокупный процесс межличностного общения.

Экономические отношения уже как бы опрокинуты, хотя и в особой «превращенной» форме, на систему межличностных отношений, а само поведение человека подчинено развернутой «рыночной» стратегии. Любое действие человека, как отмечают исследователи различных сторон социально-экономической практики в США, все более подчиняется действию законов, объясняющих процессы производства, обращения и потребления «товаров». Рыночная ориентация в отношениях между людьми влечет за собой поиск информации; способной дать

²³ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 591.

преимущества, дополнительные шансы на успех в достижении личных целей. К такой информации относятся сведения о социальном положении партнеров по общению, особенно их перспективах, скрытых аспектах биографии, нравственных качествах, расчет положительных и отрицательных последствий риска планируемых поведенческих акций и т. п.

Общение такого рода всецело обозначено набором социальных показателей, через призму которых и производится обмен деятельностью. Любое качество индивида приобретает коммерческое значение, становится «товаром». «Люди таким образом отчуждаются один от другого,— пишет Райт Миллс,— поскольку каждый втихомолку пытается превратить другого в средство, и с течением времени круг замыкается; человек делает средством самого себя и оказывается отчужденным от самого себя также»²⁴. «Продавать себя,— продолжает американский социолог,— значит превращаться в товар»²⁵. «Вследствие рыночной ориентации,— размышляет в том же направлении Эрих Фромм,— человек имеет дело со своими собственными свойствами как с товарами, отчуждаемыми от него, ибо для него становится важным не оценка этих свойств в процессе использования их, а его успех в продаже их»²⁶. Образуются различные социальные «рынки» обмена символами. На этих рынках и происходит обмен социальными благами, которые может предоставить каждый из партнеров по общению. А разменной монетой такого общения становятся знаки социального статуса данного партнера, его «потребительская стоимость». Товарность взаимоотношений людей на рынке социального общения хорошо описана в марксистской литературе.

В буржуазном обществе «каждый,— подчеркивал Ф. Энгельс,— смотрит на другого только как на объект для использования»²⁷. Именно поэтому приобретает особое значение взаимообмен «редкостной», малодоступной информацией о любых объектах общения, само получе-

²⁴ Mills C. W. *White Collar*. N. Y. 1956, p. 183.

²⁵ Ibid., p. 157.

²⁶ Fromm E. *Man for Himself*. N. Y., 1964, p. 74.

²⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 264.

ние которой связано с известными трудностями. Он позволяет успешно конкурировать с партнерами по общению, держать в напряжении связь со своей референтной группой, ощущать ее как нечто важное и тем самым разделять со «значимыми другими» свое существование.

В американской социальной психологии, в первую очередь в русле общих идей когнитивистских теорий социальной коммуникации К. Левина, Л. Фестингера, М. Дойча и др., возникли специальные концепции, рассматривающие межличностные отношения как «отношения рыночные». Одна из них, «коммодитивная» (товарная) концепция Т. Брока представляет особый интерес. Автор ее считает, что одним из универсальных регулирующих механизмов поведения является такой, описываемый скорее в экономических, чем в каких-либо других терминах, феномен, который он обозначил как «скарсити» (нехватка, редкость, дефицитность). Выдвигая психологический аналог таких традиционных экономических переменных, как «предложение», «спрос», «выгодность», «дефицитность» и т. п., Т. Брок усматривает некий фундаментальный принцип детерминации поведения, лежащий в основе многих форм общения людей в буржуазном обществе. Еще Н. Смелсер в своей известной «Социологии экономической жизни» указывал, что «дефицитность обладает способностью воздействовать на вкусы и предпочтения»²⁸.

«Неполное распределение товаров, «придерживание» продуктов и стремление получить дефицитный товар,— считает Т. Брок,— это поведенческие процессы, которые влияют на экономику и которые можно объяснить в той же самой системе понятий, вполне применимой, скажем, к скрытию информации, стремлению получить запретную информацию и т. д.»²⁹.

Любые объекты, соприкосновение с которыми предположительно может принести какую-либо социальную или «психологическую пользу» индивиду, согласно «коммодитивной» теории, могут быть рассмотрены в качестве

²⁸ Smelser N. Y. The Sociology of Economic Life. N. Y., 1963, p. 93.

²⁹ Brock T. C. Implications of Commodity Theory for Value Change. N. Y. 1965, p. 245.

«товара» и, следовательно, оцениваться в соответствии со степенью своей недоступности. Необходимо только, чтобы человек был его потенциальным обладателем, а сам этот «товар» имел для него какую-то полезность.

В связи с этим Т. Брок отмечает, что каждый человек осознанно или подсознательно предчувствует улучшение или ухудшение своего психологического положения в зависимости от его отношений с другими людьми. Поэтому значение или ценность для него какой-либо деятельности, например художественной, или предмета, например произведения искусства, выступающих на «рынке общения» в качестве товаров, будет зависеть от результатов сопоставления этой деятельности или произведений с аналогичными — по критерию полезности. Поэтому наиболее значимым будет редкостный, дефицитный товар — в нашем случае произведение искусства, само обладание которым является свидетельством стабилизации и благополучного социального положения его владельца. Таким образом, художественное произведение более действенно, значимо, высоко оценивается, если восприятие его сопровождается ощущением дефицитности. Причем наделение любого товара качествами редкостности — то, что Т. Брок называет «коммодификацией», — представляет собой одно из характерных проявлений «социального символизма».

Некоторые из этих гипотез относительно обстоятельств, так или иначе влияющих на эффективность потребительских достоинств любого «объекта-товара», имеют прямое отношение к процессам усвоения индивидом ценностей художественной культуры.

Предположим, вы посмотрели впоследствии запрещенный фильм, труднодоступный спектакль, прочитали особо редкую книгу. В этом случае:

1. Удовольствие от фильма, спектакля или книги будет как-то связано (увеличиваться или уменьшаться) по мере того, как осознаваемое число людей, также посмотревших этот фильм, спектакль, прочитавших эту книгу, будет понижаться относительно общего числа «сообладателей». Впечатление редкостности, по-видимому, возникает у индивида по мере понимания того, что он один из немногих, кто обладает данной возможностью, особенно

если соотнести ее с числом тех, кто потенциально заинтересован получить ту же возможность. Удовлетворение увеличивается, если человек полагает, что из всей совокупности заинтересованных он был среди поистине незначительной группы самых избранных.

2. Замечено, что оценка важности, значительности эстетического сообщения, полученного через дефицитный по своим социальным характеристикам «канал», будет повышаться по мере осознания степени его дефицитности. Чем меньше «сообладателей», тем больше ценность произведения для данного субъекта эстетического воздействия и тем выше его положительная оценка.

3. Произведение искусства будет тем ценнее, чем больше степень усилий, которые необходимо затратить, чтобы получить уникальную возможность восприятия такого произведения. Причем художественное произведение кажется значительней и от одного осознания величины тех усилий, которые «распорядители» — менеджеры потратили на то, чтобы скрыть данное произведение или хотя бы воспрепятствовать его распространению. Эффект обратен количеству доводов, препятствующих его широкому социальному проникновению.

4. Ценность увиденного фильма, спектакля, прочитанной книги и т. п. — благ культуры, выступающих в качестве дефицитного товара, будет возрастать от тех ограничений, которые сопутствуют его дальнейшему распространению. Получив доступ к ограниченному социальному источнику, индивид включается в действительно ограниченное число его «сообладателей» и тем самым накладывает (принимает) на себя ответственность за дальнейшую социальную жизнь этого произведения. Ограничение на дальнейшее распространение дефицитного эстетического сообщения требует, чтобы его «обладатель» в дальнейшем уже сам обеспечивал его частичную недоступность, содействуя тому, чтобы передача этих ценностей другим была избирательной, т. е. способствовал дефицитности потребительских качеств произведения искусства³⁰.

³⁰ Brock T. C. Implications of Commodity Theory for Value Change, p. 248—251.

Таким образом, межличностная конкуренция, столь характерная для потребительского общества, стимулирует поведение, направленное на поиски исключительно дефицитных товаров — в данном случае продуктов художественной культуры, — и одновременно порождает тенденцию к сокрытию их от «других». Легкость или трудность получения доступа к интересующим конкретного человека ценностям и продуктам связана с ощущением их редкости, дефицитности, что не может как-то не сказаться на отношении к содержанию этих произведений. Усилия, направленные на то, чтобы скрыть или получить «дефицитную» эстетическую информацию, сузить или расширить число «сообладателей» определенного набора ценностей и продуктов, рассматриваются в качестве дополнительных критериев оценки любого художественного произведения. Следовательно, в оценку фильма, спектакля или, скажем, книги уже включены сами социальные условия (каналы) соприкосновения с ним и те усилия — экономические, социальные, психологические и т. п., которые в связи с этим были затрачены.

Следует особо подчеркнуть, что наделение произведений искусства потребительскими достоинствами, рассмотрение социальных каналов и источников создания и трансляции культуры в качестве величины, опосредующей отношение к ее ценностям, — характерное порождение общества с жестким социальным расслоением. Близость к тому или иному социальному каналу распространения художественной культуры способна сама по себе выступать в этих условиях отличительным признаком хорошего вкуса. Причем наделение произведений искусства чертами дефицитности является одним из специальных технических приемов «социального символизма» придания произведениям искусства значений символов престижа наряду с модой, некоторыми видами «ролевого» поведения и т. п.

«Товарная» теория деятельности в сфере усвоения художественной культуры могла возникнуть только в обществе, где все человеческие отношения подчинены законам «купли-продажи», законам всемерного извлечения прибыли. И уже тем, что она описывает реальное положение вещей в стратегии человеческого поведения, так

называемые экономические принципы, по которым это поведение осуществляется, данная теория несет в себе элементы социальной критики. Еще раз со всей очевидностью подчеркивается справедливость слов К. Маркса о том, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»³¹. Так данная концепция дает фактическую аргументацию против распространенного взгляда, согласно которому искусно направляя и стимулируя потребительские ожидания, скажем, в сфере художественной деятельности, и можно устранять глубокие социальные противоречия. Именно поэтому марксистская интерпретация этих проблем приобретает особое идеологическое значение.

* * *

В середине XX в. художник, вся система воспитания которого держалась на принципах, утверждавшихся в течение многих столетий развития «элитарных» форм искусства, столкнулся с совершенно новой и во многом чуждой для себя ситуацией. Изменение веками культивировавшихся способов социального бытования художественной культуры повлекло за собой изменение социального состава аудитории культуры и, как следствие этого, изменение самих типов отношения, понимания и восприятия искусства огромными социальными категориями. Публика, к которой обращался художник, уже не представляла собой однородное целое, была разобщена обилием социальных и культурных различий, затруднявших непосредственное общение с ценностями «искусства». Четко обозначился разрыв между художником и массовой аудиторией.

«Разрыв коммуникаций» между создателями и потребителями художественной культуры, являющийся одной из наиболее фундаментальных социологических характеристик западной художественной культуры, требовал поиска новых дополнительных способов восстановления нарушенных естественных контактов, которые бы позво-

³¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве, т. I. М., 1976, с. 176.

лили осуществлять необходимое общение с любой аудиторией. И выход был найден путем создания двух, казалось бы различных, методов распространения в буржуазном обществе художественной культуры — «социального символизма» и «прямого манипулирования». Несмотря на свою кажущуюся противоположность, они как бы специально дополняют друг друга.

«Социальный символизм» связан с расширением самого арсенала художественных средств и обособления на их материале определенных субкультурных «языков», обслуживающих различные социальные группы. Он основан на всемерном использовании, подчеркивании и выявлении социальной разобщенности, изолированности групп и категорий населения в капиталистическом обществе. В качестве исходного материала используются некоторые тенденции в общественной психологии, порождаемые буржуазными социальными условиями. Эти тенденции — настроения, устремления, образы — переводятся на язык искусственно создаваемых социальных символов, посредством которых подлежащие внедрению культурные стандарты, нормы, стереотипы умело переводятся во внутренние потребности и убеждения людей.

Хотя такой тип трансляции культуры эффективен в выполнении своих социальных функций, так как через каналы обращения стимулирует гонку потребления, является рычагом экономической активности, тем не менее у него есть и свои недостатки. Во-первых, «социальный символизм» охватывает не все социальные категории капиталистического общества, а только так называемые (по американской терминологии) средние и высшие слои; он играет значительно меньшую роль в среде низкооплачиваемых групп трудящихся, составляющих большинство населения. Во-вторых, создание замкнутых «языков» культуры препятствует проникновению однородных ценностей во все слои и группы, ставит межъязыковые барьеры, что накладывает известные ограничения на возможности манипулирования массовым сознанием. Наконец, в-третьих, экономическая рентабельность каждого отдельного произведения, обращенного к определенной аудитории, полностью обозначена ее количественным составом и может не оправдывать вложенных в данное

произведение материальных затрат. Необходим был еще один способ воздействия, тип трансляции культуры, который был бы лишен перечисленных недостатков и одновременно не уничтожал, а скорее дополнял действие «социального символизма».

Поиски «непосредственного контакта» с потребителями культуры, помимо субкультурных языков художественных средств и условностей, закономерно привели к прямому воздействию на сознание людей, позволяющему быстро и эффективно добиваться психологического результата любого качества и направления. Размыwanie социальных и культурных перегородок позволяет создавать произведения, направленные одновременно ко всем группам.

Новые принципы связи между художником и публикой были найдены на основе частичного отказа от эстетического сознания вообще, на пути слома, разрушения всех и всяких вкусовых барьеров, путем апелляции к тому, что находится «по ту сторону» вкуса, «по ту сторону сколько-нибудь сознательного (и сколько-нибудь свободного) отношения к искусству, к художественному произведению»³². Отчаявшись наладить контакт с публикой на основе принципов художественного обращения, некоторые из деятелей искусства не удержались от искушения «прорвать заколдованный круг сложившейся ситуации, прибегнув к безусловным средствам воздействия на «оглохшую и ослепшую» публику, то есть, — как пишет Ю. Н. Давыдов, — обратившись к таким сильно действующим средствам, которые оказались бы безотносительными ко всякой договоренности»³³.

«Отключение» не только «хорошего», но и какого бы то ни было «вкуса» и художественного сознания вообще привело к тому, что главная борьба за личность человека, за возможность регулировать его потребности, интересы и вкусы разыгрывается на уровне воспринимающей способности публики, нервно-физиологических и психофизиологических раздражителей, т. е. в конечном счете

³² Давыдов Ю. Н. По ту сторону художественного вкуса. — Искусство кино, 1972, № 9, с. 142.

³³ Там же, с. 143.

в сфере «пред» или «подсознания». Здесь эти элементарные эмоции могут быть организованы («смонтированы») так, чтобы они вызывали у него положительные импульсы и переживания независимо от того, возникли они в связи с духовным содержанием или нет.

Если же человек располагает какими-то индивидуальными эстетическими потребностями, вкусом, если он придерживается определенных художественных критериев, то менеджерам от художественной культуры требуется приложить немало усилий, чтобы блокировать нормальный процесс мышления и эмоций и привести в действие такие формы поведения, «которые вызовут желаемые реакции». В этом случае художник, как это рекомендуют теоретики буржуазной пропаганды, «должен внести сомнения в сознание человека и ослабить барьер внедряемым ценностям, которыми являются знания, убеждения, прошлый опыт, вкус и т. п.»³⁴. «Стратегия аргументов» не должна стимулировать аналитическое мышление и ценностные критерии человека, а основываться на использовании некоторых глубинных установок, находящихся за порогом сознательного восприятия. В теории пропаганды такой метод получил название внушения или подсознательного стимулирования. Особенность внушения, в отличие от убеждения, — оно адресовано не к логике и разуму личности, не к ее готовности мыслить и рассуждать, а к ее готовности получать распоряжения, инструкции к действию. С помощью внушения массовому зрителю навязывают образцы поведения, идеалы, дезинформируют его, прививают нужные господствующему классу установки, ориентации, потребности, формируют стереотипное мышление и насаждают лояльность по отношению к существующему режиму. Главное — блокировать те взгляды, оценки и критерии индивида, которые основываются главным образом на системе логических доказательств и предполагают осознанное отношение к воспринимаемому.

И все же публика стремится как-то понять и истолковать предложенное ее вниманию «воздействующее по-

³⁴ Can We Survive Our Future. London, 1972, p. 92.

строение», вписать вызванные у нее раздражения и возбуждение в какую-то понятную ей смысловую систему, обозначить в ней путь постфактум, по воспоминаниям, какое-то заданное авторами содержание. Здесь и возникают мнимые, «иллюзорные партитуры» восприятия, опрокинутые на подобного рода художественные произведения как бы задним числом.

В связи с этим необходимо вспомнить одно из основных положений «поп-философии» М. Маклюэна, которое сводится к утверждению, что новые электронные средства коммуникации превратили наш мир в мир без пространства и времени, в мир сиюминутности, где происходит отключение личностного самосознания индивида и погружение его в экстаз «коллективного бессознательного». «Чем больше мы вовлекаемся, тем меньше сознаем», — цитирует он слова Томаса Элиота. Здесь мы не будем касаться абсолютизации известным буржуазным теоретиком культуры средств массовой коммуникации, создания им философской «монокаузальной» доктрины. Она уже получила достаточно подробный анализ в советской литературе³⁵.

Электронные средства (по Маклюэну) приводят к переоценке человеческой чувствительности, когда на первый план выступает ее физиологизация, «обездуховливание». Никакой идеологии, никакого «ангажемента». А ведь «неангажированная вовлеченность» в некоторое переживание, в экстаз, — вовлеченность, предполагающая абсолютное освобождение от всего, что не имеет к нему самого непосредственного отношения, — это и есть идеал современной гедонистической мистики. Этот идеал, если верить Маклюэну, и реализует телевидение и соответствующее ему — «холодное» — искусство, которое, в отличие от «болтливое и идеологическое» и «горячего» искусства, увлекает человека не в область сознания (= сублимации, иллюзии, мнимости), а в измерение самого бытия (подсознательного, иррационального

³⁵ См.: *Василенко Н.* Безумные идеи безумного мира. — В кн.: *Проблемы телевидения и радиовещания*, вып. 2. М., 1970; *Каграмнов Ю.* Возвращенный рай Маршалла Маклюэна. — *Иностранная литература*, 1972, № 1.

и т. д.) и делает это молча, но основательно — как осязание³⁶. Часть информации перестает быть осмысленной. Это простая «бомбежка» экрана его сознания некоторыми, не поддающимися осмыслению «чистыми» раздражителями, не несущими никакого сообщения, кроме факта самого сообщения. Здесь имеет место максимальное воздействие на нервно-физиологическую структуру воспринимающего при минимальном (в идеале — нулевом) напряжении осмысляющей деятельности его сознания.

Стремление «освободить» человека от «бремени» формально-логического абстрактного мышления, которое стало средством подавления чувственной, эмоциональной жизни, побуждает людей «действовать не реагируя и реагировать бездействуя» — один из тезисов «верховного жреца электронных джунглей». Он провозглашает «синестезию» — совмещение воображения с реальными переживаниями, «тотальное вовлечение», когда важен процесс, а не поиски результатов³⁷.

Однако вне воссоздающегося в сознании осмысленного ряда предметов, обладающих «значениями» и личностными смыслами, невозможно испытать сколько-нибудь глубокое удовольствие. М. Маклюэн забывает, что современный человек «отравлен» культурой, за рамками которой он уже не может «что-нибудь и как-нибудь чувствовать». Даже, казалось бы, самые низкие устремления и поступки его, объяснить которые трудно — если не спонтанными «побуждениями подкормки», проявлениями «под»- или «пред»- или бессознательного, — несут определенные смысловые нагрузки, культурно обозначены в системе общественных отношений. И, если они полностью противоречат господствующим нормам и представлениям, их восприятие и оценка будут осуществляться исключительно в пределах культуры.

Социальная среда у Маклюэна подменена электронным окружением, а реальная социальная деятельность — «активной тактильностью глаза». Поэтому «гангренозное

³⁶ Давыдов Ю. Н. Мистика потребительского сознания. — Вопросы литературы, 1973, № 5, с. 66.

³⁷ McLuhan M. The Medium is the Message. N. Y. 1968, p. 122.

чудовище — хороший вкус», а заодно и вкус вообще — не нужен личности. В воззрениях теоретика «прямого манипулирования» сознанием нашла свое отражение одна из тенденций буржуазной идеологии и культуры, направленная на то, чтобы увести человека из мира рациональности, «логического духа» и «книжной цивилизации» в мир мечты и грез. Главное, исключить человека из реальности, ввергнуть его в поле срежиссированных «картинок», воздействовать на чувства, заменить сознательность мифами³⁸.

Одним из важнейших психологических мотивов потребности во «второй реальности», предлагаемой художественным произведением, является «воображаемое удовлетворение». Оно обладает свойством компенсаторности, так как позволяет человеку идентифицировать себя с теми, кто имеет возможности удовлетворять данные актуальные потребности, а также и с теми, кто этих возможностей не имеет, влияет на перспективу и содержание самих потребностей, получающих выражение, отличное от первоначального. Воображаемые ситуации выполняют компенсаторную роль при условии, что отсутствуют возможности достаточного удовлетворения в самой действительности; они определяют формы использования идеального, «воображаемого удовлетворения», создавая, стимулируя или нейтрализуя соответствующие потребности.

Наиболее эффективными функциями «возмещения недостающего» обладает художественная культура³⁹. Каждое сюжетное произведение искусства представляет вниманию зрителя как бы «вторую действительность», хотя часто и полностью противоположную по содержанию наполненности, по знаку, интерпретированную художниками, однако в большинстве случаев созданную по тем же законам, что и «первая» — собственная реальная действительность⁴⁰.

³⁸ McLuhan M. The Medium is the Message, p. 93.

³⁹ Здесь важно отметить, что широкое распространение получили концепции, которые вообще рассматривают искусство как мифотворчество (К. Г. Юнг, К. Леви-Стросс, Р. Барт).

⁴⁰ Наиболее точно об этом писал М. М. Бахтин, который считал, что именно искусство вобрало в себя функцию «двумирности», осущест-

Согласно рассматриваемой точке зрения, начиная с нового времени художественная культура становится ведущей формой социальной деятельности, представляющей человеку возможность концентрированно, в течение короткого времени отключиться от своего реального бытия, прожить «целую жизнь» и, что особенно интересно, «чужую» жизнь, с иным набором социальных возможностей и линий поведения. Фантазия художника выступает здесь в виде катализатора социальных фантазий. С возникновением и развитием массовых коммуникаций, обладающих способностью предоставить искомый «псевдореальный» мир каждому желающему, этот процесс получает свое законченное воплощение. Художественные произведения, транслируемые через каналы массовых коммуникаций, создают огромное «поле» потенциального удовлетворения самых разнообразных нереализованных в жизни потребностей. Причем, такое удовлетворение человек получает даже тогда, когда ценности его не соответствуют тому, что он воспринимает. Происходит удовлетворение самой интенцией, возможностью «стать другим», изменить свой способ жизнедеятельности.

«Воображаемое удовлетворение», уравнивая различные потребности с невозможностью их реального удовлетворения, снимая это рассогласование, тем самым выполняет важную социальную задачу по восполнению противоречий между условиями деятельности и личной направленностью. Оно не требует изменения этих условий (как объективных, так и субъективных), компенси-

ставляющуюся в жизни, скажем, древнего и средневекового человека через празднества, различного рода зрелища, смеховые действия, обряды и карнавалы, шествия и ярмарки, площадные увеселения. «В этом отношении карнавал,— по Бахтину,— был не художественной, театрально-зрелищной формой, а как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле (на срок карнавала). Это можно выразить и так: в карнавале сама жизнь играет, разыгрывая — без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики — другую свободную (вольную) форму своего существования, свое возрождение и обновление на лучших началах. Реальная форма жизни является здесь одновременно и ее возрожденной идеальной формой» (Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965, с. 7).

руя мифом иллюзорной действительности все недостатки реальной жизни. При этом существенно обратить внимание на то, что ведущим критерием оценки удовлетворенности или неудовлетворенности той или иной потребности выступает уже не само удовлетворение, а лишь его возможность.

Буржуазная художественная культура ставит на поток производство искусственных «реальностей», а тем самым вторгается в самую психологическую ткань процессов познания, извращая их в своих интересах. Массовая культура современного общества потребления представляет собой калейдоскоп иллюзий, предлагаемых людям взамен реальных явлений, побуждений, стремлений. Сфера мнимых наслаждений, гипнотических состояний постоянно расширяется и углубляется. Греза возникает там, где тускнет надежда, гаснет искра борьбы, рождается апатия⁴¹. И тогда общество создает массовое производство иллюзий, которые легко смещают акценты, заставляют видеть реальный мир в оболочке коллективного потребляемого наркотика.

Механизм «воображаемого удовлетворения» активно используется в системе «прямого манипулирования» сознанием посредством художественной культуры. Давление в этом случае осуществляется не так насильственно и вместе с тем с большим эффектом, чем при непосредственно политической пропаганде. Оно вплетено в художественное содержание произведений искусства, проводится прежде всего через создание специальной системы мифов, символов, знаков, имеющих еще и свое самостоятельное значение.

Все эти способы эстетико-идеологического воздействия буржуазной художественной культуры на личность («социальный символизм» и «прямое манипулирование») играют немалую роль в утверждении определенных ценностей, создании смысловой атмосферы восприятия, понимания и оценки действительности, воспроизведении того или иного мира культурных стандартов, представлений, эмоций, установок ценностных ориентаций, «стилей» жизни всех социальных слоев капиталистического

⁴¹ См.: *Toffler A. Future Shock*. N. Y. 1971, p. 50, 130, 134.

общества. Эксплуатируя с помощью художественных средств готовые и создавая новые социально-психологические стереотипы — предвзятые мнения, «картинки в голове», которые управляют решительно всеми процессами восприятия»⁴², — художественная культура организует массовое сознание соответственно интересам власти. Причем у самих управляемых остается иллюзия добровольного присоединения к ненавязчиво внедряемым в их сознание (через программирование самих типов поведения, потребностей и целей) правилам предписываемых образцов.

Апелляция буржуазной художественной культуры, с одной стороны, к социальным барьерам, а с другой — к эмоциям и подсознательным инстинктам, использование приемов психологического мотивирования «приводит к постепенной адаптации человека к определенному порядку вещей, определенным взглядам на межличностные отношения и ценности, и все это неосознанно формирует человека и заставляет его соответствовать стандартам общества»⁴³. Человек привыкает к борьбе за социальный статус, не осознает отчуждения собственного Я, становится слепком с образцов, которые задает ему культура потребительского общества.

Буржуазные социальные психологи, раскрывая действие механизмов поведения человека в потребительском обществе, показывают, что рождение такого общества является причиной и, в свою очередь, следствием извращения природы и социальных функций культуры. В потребительском обществе культура, включая и художественную культуру, становится комплексом внешних по отношению к индивиду правил его существования в мире, чуждых ему, принуждающих его, условий, по своей природе затрагивающих его лишь как сила, отрицательно или положительно санкционирующая явные или превращенные формы его поведения. Тем самым через посредничество таких, скажем, механизмов распространения культуры, какими являются «социальный символизм» и

⁴² Lippmann W. Public Opinion. Toronto, 1965, p. 85.

⁴³ Ellul J. Propaganda. The Formation of Men's Attitudes. N. Y., 1972, p. 64.

«прямое манипулирование», художественная культура так или иначе участвует в организации самих условий социального взаимодействия людей, поиске новых дополнительных средств подключения человека в «единое социальное целое».

Концепции взаимодействия художественной культуры и личности в современном буржуазном обществе характеризуют как бы внутреннюю взаимосвязь социальной системы, художественной культуры и личности. Они явно демонстрируют, каким образом формируется и укрепляется специфически буржуазная ситуация жизнедеятельности — отношения к культуре, в том числе и к художественной культуре как средству, возникновению нового типа функционирования художественной культуры, при котором она превращается в «символическую» культуру «межличностных отношений». Сам же «организованный человек» в потребительском обществе уже сознательно стремится подавлять собственные мнения и оценки, стремится избежать внутренних личностных конфликтов и искушений жить по собственным представлениям. К. Маркс писал применительно к воззрениям Штирнера, что такая «воспитательная деятельность» приведет к превращению каждого человека в «тайное полицейское государство»: «собственный жандарм в груди» должен выслеживать проявления социальности и доносить на них самой личности⁴⁴.

Рассмотренные концепции усвоения художественных ценностей в потребительском обществе воспроизводят буржуазную социологическую и социально-психологическую рефлексию по поводу превращения художественной культуры в число институционализированных средств воздействия на человека со стороны общества. Разделяя многие заблуждения теоретических интерпретаций современного капитализма в целом, они фиксируют ряд существенных пороков и противоречий в содержании, устройстве и функционировании художественной культуры в буржуазном обществе.

⁴⁴ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 250—251.

Искусство в социальной философии Г. Маркузе

Искусство и фантазия с точки зрения «радикализованного» психоанализа

В своей книге «Диалектика просвещения» (1947) и непосредственно примыкающих к ней работах М. Хоркхаймер и Т. Адорно очертили тот «магический круг», в котором впоследствии двигалась социально-философская мысль об искусстве франкфуртской школы¹. Это обстоятельство сохраняет свое значение и для Г. Маркузе, который — в чем и состоит его особенность — развивал свою версию концепции «диалектики просвещения», акцентируя лежащие в ее основе фрейдистские мотивы. Весьма показательна книга Маркузе «Эрос и цивилизация»², в которой он — десять лет спустя после написания «Диалектики просвещения» — попытался предложить нечто вроде «неомарксистской» философии истории и культуры. Здесь впервые была изложена и маркузеанская концепция искусства.

В книге «Эрос и цивилизация», которая — как свидетельствует ее подзаголовок³ — мыслилась автором в качестве философского введения-дополнения в учение Фрейда, внимание акцентируется на двух основополагающих принципах фрейдовской метапсихологии —

¹ Франкфуртская школа — группа социальных мыслителей (Фромм, Маркузе, Адорно, Поллаи, Левенталь и др.), сложившаяся в начале 30-х годов вокруг возглавлявшегося тогда Марксом Хоркхаймером франкфуртского Института социальных исследований и издававшегося им журнала «Zeitschrift für Sozialforschung»; группа эта развивала свои взгляды на протяжении почти сорока лет, вплоть до кризиса и развала школы на рубеже 70-х годов. См.: Социальная философия франкфуртской школы. (Критические очерки). М., 1975.

² Marcuse H. Eros and Civilisation. London, 1956.

³ «A Philosophical Inquiry into Freud».

«принципе удовольствия» и «принципе реальности». Согласно Фрейду — в маркузеанском изложении, — развитие цивилизации (повторяемое в ходе индивидуальной эволюции каждого человека) совершалось в форме перехода от всевластия первого принципа под знак господства второго:

«от:

к:

немедленного удовле-	задержанному удовлетворению
творения	
удовольствия	подавлению удовольствия
радости (игры)	труду (работе)
восприимчивости	продуктивности
отсутствия репрессии	гарантированной безопасности» ⁴ .

Сам Фрейд полагал, что переход этот необходим, ибо в нем и заключается прогресс культуры и цивилизации; столь же неизбежен и конфликт двух упомянутых принципов, возникший в силу подчинения первого вторым. По Фрейду, он не только неизбежен, но и составляет сущность человеческой природы, коль скоро она берется не только в своей «природности», но также и в своей «человечности», т. е. «культурности» и «цивилизованности». Маркузе же, выражавший здесь точку зрения большинства франкфуртской школы⁵, рассматривал в качестве извечного и изначального только один принцип — принцип удовольствия (предпочитая вслед за поздним Фрейдом обозначать его более благозвучно, хотя и менее определенно звучащей мифологемой «Эрос»). А «принцип реальности» предстает в «Философском введении» к фрейдовскому психоанализу как искажение, извращение — «отчуждение» — эроса, вызываемое неразвитостью общественного производства и эксплуатацией человека человеком. Принцип реальности, по Маркузе,

⁴ Marcuse H. Eros and Civilisation, p. 12.

⁵ Иной точки зрения придерживается Эрих Фромм — давнишний оппонент Маркузе. Другие теоретики франкфуртской школы (Хоркхаймер, Адорно) могли бы быть недовольны лишь тем, что Маркузе слишком однозначно сформулировал суть их позиции, не оставив «запасного выхода» для отступления.

исторически преходящ и подлежит устранению вместе с устранением угнетения, эксплуатации.

В соответствии с такой «переоценкой ценностей», осуществленной в рамках традиционного фрейдизма, автор «Эроса и цивилизации» усматривает задачу социальной революции не только в ликвидации эксплуататорской структуры буржуазного общества, но также в ликвидации самого «принципа реальности», образующего, согласно Маркузе, самый глубокий (антропологический) корень всякого угнетения. Более того, подобно своим теоретическим предшественникам в этом вопросе — «левым» сюрреалистам, еще раньше совершившим аналогичное переосмысление фрейдизма, Маркузе полагает, что без «революционной ломки» этого принципа и без связанной с ним решительной перестройки всей «структуры человеческих инстинктов» (в пользу восстановления абсолютной власти «принципа удовольствия» — Эроса) победа над силами угнетения и эксплуатации не может быть гарантированной: они вновь возродятся из «принципа реальности», как феникс из пепла.

Революция, начинающаяся на политическом и социальном уровнях, должна, согласно этой точке зрения, дойти до более глубокого пласта человеческой природы — до структуры витальных инстинктов и влечений. Она должна «революционизировать» эту структуру, «ликвидировав» принцип реальности и обеспечив полную и окончательную эмансипацию Эроса — эротического влечения в самом широком смысле. Только освобожденный Эрос, взявший, так сказать, власть в свои руки, и мог бы гарантировать социально-экономическую революцию от издавна подстерегающей ее опасности «перерождения» («термидора»). Такова в самых общих чертах идея «революционизации» фрейдизма и... «эротизации» марксизма⁶, выношенная и взлелеянная в лоне

⁶ На языке поколения «новых левых» этот код мысли предстает как теоретическое «фундирование» нерасторжимой связи политической и «сексуальной» революций, — связи, от которой и следует якобы отправляться в конкретных «акциях» сексуально-политического «протеста». Причем от такого более чем сомнительного «бражосочетания» явно выигрывает революция Эроса: ведь именно она призвана здесь гарантировать победу политической и социально-экономической революции, «углубляя» и «радикализуя» ее.

франкфуртской школы, поставлявшей идеологические принципы движению «новых левых».

В соответствии с этой установкой основные надежды возлагаются в книге об Эросе и цивилизации на те душевные силы, которые остаются неподконтрольными «принципу реальности». Речь идет о способности воображения, фантазии — этом средоточии всех тех сил, которым каким-то образом удалось уклониться от всевластия этого принципа, — подобно тому, как искусству в шопенгауэровском философском построении удалось «уклониться» от требований всемогущей Воли.

Дело в том, рассуждает автор «Эроса и цивилизации», что после утверждения в сфере душевной жизни человека наряду с «принципом удовольствия» также и «принципа реальности», подавившего и вытеснившего первый принцип, ментальная активность индивида раскололась. Одна ее часть, превратившаяся в «репрессивный разум», стала обслуживать «принцип реальности», другая же, сохранившая прежнюю верность «принципу удовольствия» как более изначальному, откололась от разума, ставшего «репрессивным», уклонилась от служения «принципу реальности». Она отстояла свою свободу, хотя теперь продукты ее деятельности признаются чем-то иллюзорным, не имеющим никакого отношения к реальности и ее серьезным проблемам. Однако на самом деле эта отколовшаяся способность — фантазия — неизменно противопоставляла убогой реальности эксплуатации и угнетения нечто гораздо более изначальное и фундаментальное — это, по Маркузе, воспоминание об «утраченном времени», о том времени, когда в мире господствовал «принцип удовольствия» и человек подчинялся его требованиям, т. е. призывам своих собственных влечений. Иначе говоря, фантазия снова и снова заставляла реальность глядеться в зеркало своих собственных утраченных, но не уничтоженных, а лишь отступивших во тьму «ночного сознания» возможностей, — в зеркало свободы, свободы от эксплуатации, угнетения, от давления «реальности» вообще.

«...Воображение, — пишет Маркузе, — сохраняет «воспоминание» о субисторическом прошлом, когда жизнь индивидуальности была жизнью рода, — образ непосред-

ственного единства универсального и партикулярного под управлением принципа удовольствия»⁷. Между тем вся последующая история человека характеризуется расколом этого изначального единства: «точкой зрения эго»⁸ (соответственно в книге Хоркхаймера и Адорно говорилось о «самости» и ее точке зрения на реальность). При этом крайне симптоматично: как только заходит разговор об «утраченном времени», когда безраздельно властвовал «принцип удовольствия», тотчас же у Маркузе возникает тема такого единства «универсального и партикулярного начал», которое, по сути дела, тождественно растворению второго в первом, индивидуально-личностного — в родовом, анонимном, коллективном начале⁹. Что же касается «точки зрения эго», возникающей в итоге становления индивидуальности и выделения ее из изначально нерасчлененной целостности, то она с самого начала рассматривается как нечто ущербное и греховное, болезненное и болезнетворное, позиция, аналогичная той, что получила выражение в «Диалектике просвещения», и через нее смыкающаяся с одной из наиболее фундаментальных метафизических предпосылок «философии жизни» вообще.

В конечном счете, согласно Маркузе, именно сам «принцип индивидуации» (*principium individuationis*), осуществляемый как раз на основе «принципа реальности», «дает повод к репрессивной утилизации изначальных инстинктов» (речь идет о том, что у позднего Фрейда фигурировало под названием «Эроса» и «Танатоса»), которые, со своей стороны, и каждый из них своим собственным способом стремятся к ликвидации «принципа индивидуации»¹⁰: ведь последний, как и осуществляющий его устранение «принцип реальности», отклоняет упомянутые инстинкты от их цели, совершая это «отклонение» в ходе того самого прогресса, который поддерживается именно благодаря энергии инстинктов — и никакой иной¹¹. В борьбе против «антагонистического

⁷ Marcuse H. Eros and Civilisation, p. 142.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibid., p. 142—144.

¹⁰ Ibid., p. 143.

¹¹ Ibidem.

принципа индивидуации» участвует и воображение, поддерживающее «требования целого» — «в союзе с родом и «архаическим» прошлым»¹². Воображение выступает, таким образом, «как фундаментальный, независимый ментальный процесс», имеющий ценность в самом себе — вне зависимости от того, как будут оценены его продукты с точки зрения «принципа реальности» и «репрессивного разума»¹³.

Маркузе дает понять, что мыслителем, восстановившим в правах воображение, взятое в этой функции, был опять-таки Фрейд; себе же он оставляет здесь лишь лавры интерпретатора. Но то, каким образом он истолковывает в этой связи воображение, рассматривая продукты последнего в качестве утопии, подлежащей реализации, явно отдаляет его от Фрейда. Ведь для основателя психоанализа продукты воображения (фантазии) имели значение именно в виде идеальных образований — т. е. как утопия, не предполагающая реализации, более того — предполагающая свою принципиальную нереализуемость. Только в этой своей ипостаси продукты воображения играли определенную роль в душевной жизни индивида и общества. Настаивая на необходимости бороться за реализацию как раз того содержания фантазий и утопий, которое представляется современному сознанию наиболее фантастичным и утопичным, Маркузе двигался от Фрейда в направлении «левого» сюрреализма, критиковавшего основателя психоанализа с экстремистских позиций. Впрочем, это движение, «разводившее» Маркузе не только с Фрейдом, но также и с Фроммом, Хоркхаймером и Адорно, завершилось, дав свои политические «выходы» в «левый» экстремизм уже в более поздний период.

Проблема фантазии непосредственно подводит автора «Эроса и цивилизации» к вопросу о социальной функции искусства, с одной стороны, и общественной утопии — с другой. В своих социологических и культурфилософских экскурсах в область искусства Маркузе не очень оригинален. Они представляют собой попытку

¹² Marcuse H. Eros and Civilisation, p. 143.

¹³ Ibid., p. 141, 143.

объединить подход Адорно, отправлявшегося от экспрессионистских и конструктивистских устремлений художественного «авангарда», с подходом «левых» сюрреалистов,— попытку, которую трудно назвать удачной. Ведь для Адорно авангардистское искусство представляло собой воссоздание реальной ситуации «позднебуржуазного мира», положения в нем индивидуальности, взятой в «момент своего падения». Напротив, «левые» сюрреалисты рассматривали это искусство не столько как констатацию истины существующего положения вещей, сколько как «проектирование» будущего,— как образ действительности, построенный на основе «принципа удовольствия».

«Художественное воображение» придает форму «неосознанному воспоминанию» о свободе, которая не удалась, об обещании, которое было нарушено. В условиях господства принципа производительности искусство противопоставляет «институционализированной репрессии» образ человека как свободного субъекта; но в состоянии несвободы искусство может утверждать образ свободы лишь путем отрицания несвободы¹⁴. «Со времени пробуждения сознания свободы не может быть истинным произведением искусства такое, которое не обнаруживает архитипического содержания — отрицания несвободы»¹⁵. Но поскольку речь идет при этом все-таки об искусстве, это отрицание должно, согласно Маркузе, найти свое выражение в художественной форме и через нее — последняя же неизбежно «обессиливает отрицание несвободы в искусстве»¹⁶. Ведь при этом отрицаемая несвобода должна быть воспроизведена в художественном произведении, и благодаря этому в искусство проникает элемент уподобления отрицаемой действительности. Воспроизводимая реальность подчиняется эстетическим стандартам, обрабатывается в соответствии с требованиями стиля, ритма, метра и пр.— одним словом, по законам красоты и постольку начинает утрачивать свои ужасающие черты, свой «террористический» характер.

¹⁴ Согласно терминологии Адорно.

¹⁵ Marcuse H. *Eros and Civilisation*, p. 144.

¹⁶ Ibidem.

«Несвобода», воспроизведенная в произведении искусства и таким образом «снятая» в художественной форме, может теперь переживаться публикой как эстетическое наслаждение. Так художественное отрицание несвободы превращается в противоположность — в ее утверждение, примирение с ней.

«Катартическая» функция искусства, описанная еще у Аристотеля, оказывается, следовательно, двойкой — отрицающей и примиряющей, обвиняющей и оправдывающей. Читая (видя или слыша) в великих произведениях, как восстают, одерживают победу, сдаются на милость победителя или погибают «их собственные архетипы», люди, по мнению Маркузе, получают от этого эстетическое наслаждение и, пережив его, могут спокойно забыть обо всем. Правда, «примирение», осуществлявшееся в пределах эстетической формы, хотя и «амбивалентным образом», было все-таки «возвращением подавленного образа свободы», напоминанием об истинно человеческом бытии: искусство все-таки было оппозицией существующему порядку. И это существенным образом отличало подлинное искусство прошлого от искусства XX в., существующего в условиях, когда прежняя амбивалентная позиция не кажется более жизнеспособной. Теперь, делает вывод Маркузе, вновь ссылаясь на Адорно (на его «Философию новой музыки»), «искусство продолжает жить лишь там, где оно уничтожает само себя, где оно сохраняет свою субстанцию путем отрицания своей традиционной формы и тем самым отрицает примирение: где оно становится сюрреалистическим и атональным»¹⁷.

При этом Маркузе все время спешит поставить точку над «и» там, где Адорно не спешил с окончательными выводами, оставляя перспективу «балансирования на грани» — в данном случае — на грани искусства и его отрицания. «Искусство,— заключает автор «Эроса и цивилизации»,— разделяет судьбу истинно человеческой коммуникации — оно отрицает»¹⁸. Здесь, таким образом, прорисовывается еще заметная грань, отделяющая

¹⁷ Marcuse H. Eros and Civilisation, p. 145.

¹⁸ Ibidem.

Маркузе от Адорно (и Хоркхаймера), — та самая грань, которая во второй половине 60-х годов сыграет довольно значительную роль в их политическом размежевании. Если прежде, в период полемики по поводу «критической теории общества»¹⁹, Маркузе спешил покончить с философией, чтобы указать ту новую сферу, в которую ушло ее реальное историческое содержание и в которой оно должно рассматриваться уже не столько как теоретическое, сколько как практическое, то теперь он спешит «покончить» с искусством, чтобы доказать, что «архетипическое» содержание искусства, оставляя сферу искусства, ищет путей своего осуществления в реальности общества.

Для Адорно и Хоркхаймера «отмирание» философии, искусства, индивидуальности вообще представляло как процесс, занимающий целую эпоху, на всем протяжении которой и то, и другое, и третье все еще продолжало жить, хотя и в состоянии, близком к агонии, в форме отрицания своей собственной жизни, за счет этого отрицания. Автор «Эроса и цивилизации» явно не удерживался на позициях «балансирования на грани»; он был гораздо больше склонен рассуждать по принципу «или — или»: или философия — или практика, или искусство — или революция. Идея же существования философии либо искусства в форме «самоотрицания», «саморазоблачения» и т. д. явно не была близка Маркузе, как ни старался он проникнуться ею. Это, кстати, и породило в 60-е годы Маркузе с самым молодым поколением «франкфуртцев» (из числа «новых левых» экстремистов). «Молодые» также не обладали ни способностью, ни желанием балансировать на грани между мыслью и делом, теорией и практикой, мечтой и реальностью.

Сказанное делает понятным, почему рассуждения Маркузе о социальной функции искусства подменялись у него разговорами о роли социальной утопии и возможностях ее осуществления — несмотря на всю утопичность и во всей этой утопичности. Образы фантазии, «стилизуемые» в эстетическом измерении искусства, для Маркузе имеют ценность прежде всего как шифры

¹⁹ В 1937 г. на страницах журнала «Zeitschrift für Sozialforschung».

будущего, разгадываемые с помощью социологизированного психоанализа. Речь идет о том будущем, которое коренится в «утраченном времени», о том будущем, которое должно стать своеобразной реставрацией предпрошедшего — мифологема «вечного возвращения», вообще характерная для «философии жизни».

Образ фантазии — вновь и вновь повторяет Маркузе — «содержит в себе утраченное единство универсального и партикулярного, а также интегральное удовлетворение инстинктов жизни в условиях примирения наслаждения и принципа реальности. Его истинная ценность возрастает, если учитывать, что образ этот является достоянием человечества, возвышающегося над принципом индивидуации»²⁰ Правда, если Фрейд относил реальное содержание этого образа к «субисторическому» прошлому, а еще более решительно утверждал принципиально ретроспективный характер этого содержания К. Г. Юнг²¹, то автор «Эроса и цивилизации» тем решительнее утверждает, что «образ фантазии больше относится к недостигнутому будущему человечества, чем к его недостаточно преодоленному прошлому...»²²

«Истинная ценность воображения,— пишет Маркузе,— имеет отношение не только к прошлому, но также и к будущему: формы свободы и счастья, к которым оно взывает, требуют освобождения от исторической реальности. В его отказе принять ограничения, наложенные на свободу и счастье в условиях господства принципа реальности, за окончательные, в его отказе забыть о том, в чем, может быть, заключается критическая функция фантазии»²³ И дальше цитируется первый сюрреалистический манифест, написанный Андре Бретоном: «О том, что может быть, мне говорит только воображение»²⁴.

Стремление опереться на высказывания «левого» сюрреалиста Бретона возникло у Маркузе совсем не слу-

²⁰ Marcuse H. Eros and Civilisation, p. 146.

²¹ В связи с этим Маркузе писал об «обскурантистской и реакционной тенденции» Юнга, которая «элиминировала критические устремления психоанализа» (Ibid., p. 148).

²² Ibidem.

²³ Marcuse H. Eros and Civilisation, p. 148—149.

²⁴ Ibid., p. 149.

чайно. Еще в статье «Философия и критическая теория» (1937) отчетливо фиксировались импульсы, сближавшие Маркузе с сюрреализмом. Мы имеем в виду акцентирование будущего в противоположность настоящему, фантазии в противоположность действительности. В рамках этого противопоставления «будущее» получало гораздо большую реальность, чем настоящее, и уже оказывалось близким бретоновской «сюрреальности», которой еще нет, которая еще только должна прийти, вдребезги взорвав настоящее, но которая уже есть нечто неизмеримо большее, чем презренная эмпирическая реальность.

Правда, в 1937 г. переходу Маркузе на позиции «философского» сюрреализма мешал рационализм. Маркузе полемизировал с иррационализмом так называемого «национал-социалистского мировоззрения». Основным понятием, противопоставленным «позитивистскому рабству» у «фактов» (у «эмпирии» вообще), было тогда для Маркузе понятие разума, под которым понимался «диалектический разум» немецких идеалистов. Маркузеанский разум в те времена включал фантазию в качестве подчиненного, хотя и важного, в чем-то даже решающего момента, опирался на нее — коль скоро речь шла о еще не наступившей реальности. Но, поскольку теперь, в 1955 г., «разум» предстал в глазах Маркузе как послушный инструмент репрессивного «принципа реальности», изменилось и соотношение разума и фантазии. Отныне уже фантазия включает в себя «разум» на правах подчиненного момента — то в нем, что еще сохранило свою непокорность и неподвластность «принципу реальности». Словом, место прежнего «разума» заняла теперь «фантазия»; на этой основе и стал возможным союз Маркузе с «левым» сюрреализмом, позволяющий рассматривать автора «Эроса и цивилизации» как более или менее законного наследника Бретона (сам Маркузе явно на этом настаивал).

«Сюрреалисты,— пишет Маркузе,— постигли революционные импликации фрейдовского открытия. Воображение, очевидно, намерено «потребовать обратно свои права» (слова Бретона.— Ю. Д.). Но когда они спрашивают, «не может ли мечта также быть призвана к

решению фундаментальных проблем жизни» (опять Бретон.— Ю. Д.), они выходят за пределы психоанализа, требуя, чтобы мечта реализовалась в действительности, не позволяя своему содержанию никаких компромиссов. Бескомпромиссно строгая приверженность истинной ценности воображения обеспечивает более полное постижение реальности»²⁵.

«Истина», развиваемая фантазией из ее «архетипических» предпосылок и в то же время устремленная в будущее — как истинная утопия или утопическая истина (для Маркузе такое словосочетание не звучит ни парадоксом, ни иронией), — противопоставляется истине факта, равно как и воспроизводящей ее истине науки. Пользуясь формулой Уайтхеда, Маркузе называет отказ воображения принять рациональную истину науки «Великим Отказом», осуществляемым во имя «витальной истины» жизни, непостижимой научным способом и постигаемой только эстетически. «Этот Великий Отказ, — пишет Маркузе, интерпретируя мысль Уайтхеда в своих собственных понятиях, — есть протест против не-необходимой репрессии, борьба за изначальнейшую из свобод — свободу «жизни без страха»²⁶ (последние слова опять-таки заимствованы у Адорно — из его «Опыта о Вагнере»).

Как видим, «Великий Отказ» — словосочетание, ставшее впоследствии лозунгом «новых левых», — впервые возник у Маркузе в контексте противопоставления «витальной истины» воображения истине науки, научного познания, всему тому, что познание удостоверяет как «объективный факт». Это в свою очередь соответствует тому, что в 30-е годы, в период споров по поводу отношения «критической теории общества» к «традиционной», Маркузе писал о «конформистском» характере науки, приверженной якобы «данности» существующего.

То, что беспрепятственно выражало себя в языке искусства, подвергалось, по Маркузе, «репрессии», как только пыталось выразить себя иначе, скажем на языке политической теории или даже философии. Здесь это

²⁵ Marcuse H. Eros and Civilisation, p. 149.

²⁶ Ibid., p. 149—150.

содержание образов фантазии объяснялось утопией. Однако традиционное представление об утопии, по мнению Маркузе, ныне «теряет свой смысл»²⁷: историческое развитие, осуществлявшееся на основе «принципа производительности», достигло теперь такого уровня, что человечество в состоянии отказаться от этого принципа и вновь построить жизнь в соответствии с требованиями «архаического бессознательного», которое доселе клеймилось как «утопическое».

«История человечества,— пишет Маркузе,— по-видимому, обнаруживает тенденцию к еще одному повороту в сфере инстинктов. И, подобно тому, как это было в предшествующем перевороте, приспособление архаической ментальной структуры к новому окружению вновь будет представлять собой «катастрофу» — осуществление в форме взрыва изменения в самой окружающей среде. Но если первый поворот был, согласно гипотезе Фрейда, событием геологической истории (Маркузе имеет в виду возникновение структуры инстинктов.—Ю. Д.) и если второй произошел у начала цивилизации (имеется в виду утверждение «принципа реальности».—Ю. Д.), то третий поворот будет иметь место на высшем уровне, достигнутом цивилизацией»²⁸.

Развитие цивилизации, по мысли автора «Эроса и цивилизации», само подводит к необходимости ликвидировать тот базис, на котором это развитие осуществлялось: «принцип производительности», связанную с ним «репрессивную» форму «принципа реальности» и, наконец, обслуживающий их угнетательно-эксплуататорский разум. А это значит, что требования «принципа удовольствия» и соответствующей ему «архаической ментальности», т. е. фантазии — этого «витального разума», перестали быть утопическими: наступил «конец утопии» (как названа одна из более поздних книг Маркузе).

Утверждением наступившего «конца утопии» и замыкается схема философии истории Маркузе; им же замыкается и маркузеанская социальная философия искусства.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibid., p. 150.

Идеи, изложенные в «Эросе и цивилизации», получили дальнейшую радикализацию в последующих работах Маркузе, особенно — в «Одномерном человеке»²⁹ и «Очерке об освобождении»³⁰. Это относится, в частности, и к воззрениям Маркузе на природу, назначение и функции искусства.

От сюрреалистической ликвидации искусства — к нигилистической версии «культурной революции»

Маркузе полностью разделяет «сюрреалистический тезис, согласно которому поэт — это тотальный нонконформист, находящий в поэтическом языке семантические элементы революции»³¹. Это представление соответствует его убеждению в том, что поскольку революция есть абсолютный разрыв с «континуумом господства», постольку революционный поэт (а истинный поэт — всегда «тотальный» революционер) должен самым решительным образом разорвать и с «вокабулами»³² этого «континуума господства», создав совершенно новый язык. Тем самым поэт, по Маркузе, расширяет «освободительные возможности революции», которые на первых порах (прежде чем они включились в реальное, материальное общественное движение) предстают как «сверх»- или «сюрреальные» и в качестве таковых доступны только поэтической фантазии, «как она выражается и формулируется в поэтическом языке»³³. Этот язык не является «инструментальным», им нельзя воспользоваться в обычной жизни, для выражения обыденных реалий — он вообще «не может быть ничем, кроме как инструментом революции»³⁴.

Говоря о стихах и песнях протеста, Маркузе отмечает, что они всегда «приходят слишком поздно или слишком рано» как воспоминание или мечтание. «Их время — несовременность»; они доказывают свою исти-

²⁹ Marcuse H. One-dimensional Man. Boston, 1964, 1968.

³⁰ Marcuse H. Versuch über die Befreiung. Frankfurt a. M., 1969.

³¹ Ibid., S. 56.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

ну — своей надеждой, своим отказом от фактического положения дел³⁵ Отсюда, по Маркузе, всегдашний разрыв между поэтической фантазией и реальной политикой, что «роковым образом сказывается на поэзии». «Нет никакого способа, — пишет он, — каким бы мы могли представить себе историческое изменение в отношениях между культурным и революционным движением, которое преодолело бы раскол между повседневным языком и поэтическим и сняло бы господство первого. По-видимому, поэтический язык черпает всю свою силу и истинность из своего инобытия, своей трансценденции»³⁶, т. е. из выхода за пределы реального в «сюрреальное».

Однако сам этот выход также представляет собой революционный акт. Он означает «революцию восприятия», которую предполагает и которой сопровождается политическая революция. Революция всегда является в то же самое время и «восстанием против репрессивного разума»³⁷ Причем это восстание получает свою силу, черпает свою разрушительную энергию в эстетической сфере, сфере изменившегося восприятия, «новой чувственности». Здесь, впрочем, имеет место отношение взаимодействия: в той же мере, в какой «восстание против репрессивного разума» опирается на революционизированное восприятие мира, «новую чувственность», оно одновременно придает силу и этой последней. В свою очередь этот революционный процесс оказывает свое влияние на искусство в целом: на его «аффирмативный» (т. е. утверждающий репрессивную реальность) характер, в силу которого искусство обладает тенденцией примиряться со статус-кво, с одной стороны, и на степень осуществляемой им сублимации влечения, которая препятствует реализации заключенной в искусстве истины, «когнитивного момента искусства»³⁸, с другой стороны.

Протест против двух этих аспектов искусства, связанный как раз со стремлением его к «сюрреальному», согласно Маркузе, «распространился во всей художественной сфере» уже накануне первой мировой войны и про-

³⁵ Marcuse H. Versuch..., S. 56.

³⁶ Ibid., S. 57.

³⁷ Ibid., S. 60.

³⁸ Ibid., S. 63.

должает углубляться «с возрастающей интенсивностью» вплоть до настоящего времени. Этот протест сообщил искусству «негативную», «разрушительную» силу, дав голос и «образное выражение» более широкому процессу — процессу «рессублимирования культуры»³⁹, т. е. лишения ее «иллюзорного» (идеального) измерения. «Не-предметная, абстрактная живопись и скульптура, «поток сознания» и формалистическая литература, двенадцатитоновая музыка (Шенберга.— Ю. Д.), Булез и джаз» — все это, по мысли Маркузе, отнюдь не является «переориентацией и интенсификацией» старых способов восприятия. Нет: это — разрушение старых структур восприятия, дабы «очистить место»⁴⁰.

«Для чего?» — спрашивает Маркузе. И вынужден признать, что на этот вопрос нельзя дать четкого и определенного ответа. Ибо новый предмет искусства еще не «дан». Ведь он не является «реальностью», сама эта «реальность» еще должна быть открыта (точнее, «спроектирована»). Ей еще только предстоит возникнуть в итоге революционной и революционизирующей деятельности людей, одушевленных стремлением к осуществлению своих тайных помыслов и неосознанных желаний. Иными словами, предмет этот представляет собой пока что не «реальность», а «сюрреальность». Однако уже этой специфической формы «данности» принципиально нового предмета — грядущей реальности, реальности грядущего — достаточно для того, чтобы обычное (традиционное) в искусстве «стало невозможным, ложным». От иллюзии, подражания и гармонии искусство, согласно Маркузе, рванулось к истинной реальности — той, которая еще не дана, а потому не может быть предметом «реализма», реалистического искусства и требует соответствующей себе новой формы искусства. Это должно быть искусство, само участвующее в создании «проекта» (термин Сартра, как видим, достаточно органично вписывается в сюрреалистическую концепцию искусства) новой реальности, еще только подлежащей открытию⁴¹.

³⁹ Marcuse H. Versuch..., S. 63.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

Задача такого искусства заключается прежде всего в том, чтобы разрушить «автоматизм непосредственного, однако социально ориентированного опыта»⁴², который противится «освобождению чувственности», связанной с витальными влечениями людей, с их стремлением к осуществлению «доисторических желаний». Этот опыт навязан человеку репрессивным обществом, его наукой и техникой, его культурой и моралью. Искусство же, ломающее его «автоматизм», должно возвратить людям реальное ощущение реальной жизни, находящейся в гораздо более близких отношениях с миром инстинктивных побуждений и порывов, чем с внешним миром «эмпирического опыта», созданным буржуазной цивилизацией.

Это достигается в искусстве, как пишет Маркузе, с помощью формы: «Именно форма есть то, посредством чего искусство трансцендирует данную действительность, работает в этаблированной действительности — против этаблированной действительности, и этот трансцендентный элемент живет внутри искусства, художественного измерения. Искусство меняет опыт, так оно реконструирует его объекты в слове, звуке и образе. Почему? Очевидно, «язык» искусства сообщает объективность, которая недоступна обычному языку и обычному опыту»⁴³. Что это за таинственная «объективность»? Это — «объективность» не реального, а сюрреального, которого *еще* нет, но которое *уже* есть: ибо оно грядет.

Нетрудно заметить, что здесь искусству приписываются функции, явно выходящие за пределы его специфически-эстетических возможностей: русские символисты начала века называли их теургическими. И естественно, что искусству, взявшему на себя столь непосильную ношу, угрожает судьба быть раздавленным ею или, во всяком случае, превратиться в нечто, непохожее на себя. Это, очевидно, чувствует и сам Маркузе, когда пишет: «Радикальный характер, «насильственность» этой перестройки реальности в современном искусстве означает, по-видимому, что оно бунтует не против того или иного стиля, но против «стиля» как такового, против Kunst-

⁴² Ibid., S. 64.

⁴³ Ibid., S. 65—66.

Form искусства, против традиционного значения искусства»⁴⁴. Впрочем, и этим автор «Очерка об освобождении» не сказал ничего принципиально нового. Он лишь повторил то, что говорили об искусстве дадаисты и другие сторонники полной «аннигиляции» искусства, превращения его в «антиискусство».

Эту тенденцию, отчетливо выявившуюся в авангардистском искусстве (хотя, разумеется, далеко не все авангардисты были ее сознательными сторонниками), Маркузе объясняет следующими соображениями. Он полагает, что революции, последовавшие вслед за первой мировой войной и выдвинувшие свой «проект» новой реальности («сюрреальности» Грядущего, Будущего), обнажили истинный характер буржуазной действительности, которая «сделала искусство иллюзией», и закрепили как саму эту действительность, так и соответствующее ей искусство. Новое же искусство, вызванное предчувствием этих революций и предвосхищением («антиципацией») грядущей реальности — «сюрреальности», не желающее иметь ничего общего со старым, иллюзорным, искусством, стало рассматривать себя как антиискусство⁴⁵. В противоположность иллюзорному искусству, которое принимало предметы и явления буржуазного мира наивно, так, как они выглядели на первый взгляд, не подвергая никакому сомнению их «вещественности», новое искусство должно было «порвать с этим овеществлением»⁴⁶ (т. е. представлением в виде неизменных вещей всего того, что создано с помощью репрессивного производства, репрессивной техники, науки и культуры).

С тех пор, пишет Маркузе, «прорыв антиискусства в искусство» обнаруживал себя в самых разнообразных формах: в разрушении синтаксиса, деструкции слов и предложений, «взрывающих употребление обиходного языка» и т. д. и т. п. Однако все попытки разрушения формы («обесформливания») имели своим результатом возникновение новых форм. «Антиискусство оставалось искусством» и — что самое парадоксальное — рассматривалось публикой и покупалось ею именно в качестве

⁴⁴ Marcuse H. Versuch... S. 66.

⁴⁵ Ibid., S. 66—67.

⁴⁶ Ibid., S. 67.

искусства. «Дикий бунт» апологетов «антиискусства» имел значение непродолжительного шока и очень скоро был поглощен («абсорбирован») рынком, умиротворен в художественных галереях, замкнут в четырех стенах. И подобный исход отнюдь не был случайным, так как действительное «преобразование искусства» — это, согласно Маркузе, его «самоуничтожение», необходимость которого заключена в структуре искусства, но которое должно осуществляться в соответствии с этой структурой⁴⁷, а не вопреки ей, как это пытались делать сторонники идеи «антиискусства».

В чем заключается своеобразие этой структуры, воспрепятствовавшей действительному самоуничтожению искусства на путях, предложенных теоретиками и практиками антиискусства? Оно заключается в особенности его эстетической формы, исключающей (в смысле «изолирующей») художественное произведение из эмпирической реальности и делающей его принадлежностью «второй реальности», т. е., выражаясь немаркузеанским языком, «идеального измерения». «Искусство,— пишет Маркузе,— по его форме противоречит стремлению устранить обращенность искусства ко «второй реальности», перевести истину продуктивности фантазии в первую реальность»⁴⁸, на обыденный и практический язык этой последней.

Такая особенность эстетической формы делает искусство внутренне двусмысленным: оно обвиняет то, что существует, и тут же «снимает» свое обвинение в эстетической форме. Эта вот «разрешающая, примиряющая сила искусства была свойственна,— по Маркузе — даже самым радикальным явлениям иллюзорного искусства и антиискусства». Даже здесь эстетическая необходимость искусства «вытесняет ужасающую необходимость реальности; сублимирует ее скорбь и радость», так что даже «слепое, безвинное страдание» и «свирепость природы» — как самого человека, так и «внешней» — получает цель и смысл — «поэтическую справедливость». «Обвинение снимается, и его язвительность, оскорбительность и

⁴⁷ Marcuse H. Versuch..., S. 67.

⁴⁸ Ibid., S. 68.

насмешливость — крайние художественные отрицания, находящиеся в распоряжении искусства, — побеждаются этим (эстетическим. — Ю. Д.) порядком»⁴⁹. С восстановлением порядка и связан, согласно точке зрения Маркузе, катарсис, очищающий «террор действительности» с помощью всеупорядочивающей эстетической формы.

Однако результат этот, утверждает Маркузе, «является иллюзорным, ложным и фиктивным: он остается в измерении искусства; в действительности же неумолимо продолжает господствовать ужас и отказ...»⁵⁰. Здесь, возможно, заключено, согласно Маркузе, самое решающее выражение противоречия, содержащегося в искусстве: «...победа над материалом, преобразование материала, умиротворяющее существование (Dasein) остаются недействительными, так как остается недействительной революционизация материала. И этот замещающий характер искусства снова и снова возбуждает вопрос о его оправдании: стоил ли Парфенон страданий одного-единственного раба? Возможно ли после Освенцима еще писать стихи?»⁵¹.

Правда, рассуждает Маркузе, на этот вопрос можно было бы возразить: если ужасы капиталистической цивилизации имеют тенденцию стать тотальными и она блокирует все политические акции, направленные против нее, то где же, кроме как в радикальной фантазии, разрывающей с эксплуататорской, угнетательской реальностью, может сохраниться воспоминание об «утраченном времени» первобытного (или детского) состояния счастья, а значит, сохраниться и углубиться также и революционный потенциал, энергия радикального отрицания существующего?»⁵² Можно было бы привести и более простое возражение, которое почему-то ни Маркузе, ни другим «новым левым» не приходит в голову: будут ли искуплены страдания упомянутого раба, если разрушить остатки Парфенона? Исчезнут ли из истории ужасы Освенцима, так сказать, «из *бывших* в *небыв-*

⁴⁹ Marcuse H. Versuch..., S. 70.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibid., S. 71 (последний вопрос опять-таки взят в формулировке Адорно).

⁵² Ibidem.

шие», если поэты откажутся писать стихи? Наконец, прибавим сюда возражения против Сартра: перестанут ли негритянские дети умирать с голоду, если европейские левозэкстремистски настроенные интеллигенты «покончат» со всякой культурой?

Маркузе, однако, идет по другому пути. Он задает контрвопрос защитникам искусства, рассматривающим его в качестве единственного «резервата» революционизирующей фантазии: «...являются ли сегодня образы (фантазии, возбуждающей желание удовлетворения принципа наслаждения.— Ю. Д.) все еще доменом «иллюзорного» искусства»⁵³ (или, скажем, доменом того же антиискусства, которое ведь тоже оказывается в конечном счете «иллюзорным»: в силу вышеупомянутой неспособности преодолеть принцип «эстетической формы»)? Маркузе считает, что нет, не являются: искусство (и даже антиискусство) перестало быть их доменом. Образы фантазии, являемые искусством, могли намекать, указывать на то, что «за иллюзией стоит знание», к тому же более высокое, чем знание «репрессивного разума», лишь до тех пор, пока эстетическое знание было на самом деле нереализуемым, эстетическая утопия действительно неосуществимой. Теперь же дело обстоит иначе: наступил «конец утопии», и потому искусство, культивирующее эти образы, обеспечивающее иллюзорное, сублимированное удовлетворение скрывающихся за ними витальных влечений, перестает выполнять революционизирующую функцию, превращается в свою собственную противоположность. Тем самым оно (правда, рукой Маркузе, не дрогнувшей при этом) подписало себе «смертный приговор».

«Свобода воображения,— писал Маркузе уже в 1937 г.,— исчезает в той мере, в какой действительная свобода становится реальной возможностью. Границы фантазии — это в строгом смысле технические границы: они определяются уровнем технического развития»⁵⁴. Теперь понятно, почему искусство оказывается, так сказать, «не при чем» в условиях «позднекапиталистиче-

⁵³ Marcuse H. Versuch..., S. 71.

⁵⁴ Marcuse H. Philosophie und Kritische Theorie.— In: Marcuse H. Kultur und Gesellschaft I. Frankfurt a. M., 1965, S. 123.

ской цивилизации». Ведь последняя, как неоднократно писал Маркузе, развила такие производительные силы, создала такие производственные возможности, что в принципе первобытные влечения и инфантильные мечтания уже могут быть реализованы прямо и непосредственно безо всяких репрессий, вытеснений и сублимаций. И искусство, предлагающее нам сублимированное удовлетворение витальных влечений в тот момент, когда мы можем сделать это, если можно так выразиться, «весомо, грубо, зримо», естественно, просто-напросто отвлекает нас от этой «реалистической» перспективы, т. е. сбивает с «истинно революционного» пути.

Итак, никаких «сублимаций». А значит, долой «сублимированное», т. е. «иллюзорное», т. е. «контрреволюционное» искусство! Это, кстати, и есть тот самый лозунг, который не только «отцы»-либералы, но и «отцы»-радикалы и «отцы»-революционеры (принадлежащие к одному и тому же поколению, формировавшемуся под знаком возрождения и реактивации гуманистических традиций) с печальным недоумением прочли на стенах Латинского квартала Парижа в мае 1968 г.

«Мы предусматриваем,— пишет Маркузе,— историческую возможность условий, при которых эстетическое станет общественной производительной силой и как таковое приведет к «концу» искусства — через его осуществление»⁵⁵, т. е. посредством фактического удовлетворения тех инстинктивных, главным образом сексуальных влечений, которые искусство (даже в наиболее радикальной его форме — форме антиискусства) удовлетворяло лишь на путях сублимации: «снятия» материального содержания упомянутых влечений в «эстетической форме». Правда, оговаривается он, сегодня «контур таких условий» является нам лишь в отрицательном виде: «в негативности прогрессирующего индустриального общества», продуктивные возможности которого предполагают соответствующие «способы представления», соответствующую «способность воображения». Эта «способность воображения» обнаруживает себя только разрушительным образом, в виде ужасающих последствий развития современ-

⁵⁵ Marcuse H. Versuch..., S. 71.

ной науки и техники, организующих мир в соответствии с предлагаемыми ею «моделями»: воистину «по ее образу и подобию». Но тем не менее уже здесь «способность воображения» демонстрирует ту мощь, на какую она способна, когда выходит за «иллюзорные» пределы «сублимации» и начинает осуществлять себя «в металле и камне»⁵⁶.

Но как бы ни обнаруживала себя ныне «способность воображения» в сфере научно-технического прогресса, уже сам факт ее «производственного» использования свидетельствует о перспективе ее «несублимированного» развития как о главной и решающей перспективе. Словом, у фантазии нашлось, наконец, дело, гораздо более серьезное, чем художественные сублимации первобытных влечений, чем «иллюзорные» «поиски утраченного времени»: «Фантазия, освобожденная от служения эксплуатации и опирающаяся на успехи науки, может обратить свою продуктивность на радикальное переконструирование опыта и мира опыта»⁵⁷. Вот почему современное революционное движение (Маркузе имеет в виду, разумеется, главным образом движение «новых левых»), воодушевленное идеалом действительного, а не «иллюзорного» преобразования «жизненного мира в художественный факт», бунтует «против этаблированной культуры против прекрасного в этой культуре, против его слишком сублимированных, упорядоченных и гармонизированных форм, удаленных от действительности»⁵⁸.

Основное устремление этого бунта — «отрицание традиционной культуры», ее «методическое рассублимирование»⁵⁹; сегодняшние бунтари выполняют завет манновского Доктора Фауста: они «берут обратно» «Девятую симфонию» Бетховена, отменяют ее — так, как если бы

⁵⁶ Marcuse H. Versuch..., S. 71. При этом у Маркузе ни на минуту не возникает вопрос: а не потому ли «вырвавшаяся на волю» способность воображения действует столь устрашающим образом, что она слишком уж решительно порвала с сублимированными, если говорить на фрейдистски-маркузеанском языке, формами и способами реализации, находящимися под опекой, пусть подавляющей, но все-таки морали?

⁵⁷ Marcuse H. Versuch..., S. 72.

⁵⁸ Ibid., p. 72—73.

⁵⁹ Ibid., p. 73.

ее не существовало вообще; они делают даже большее, чем продавший душу черту Адриан Леверкюн: наделяют свое искусство (осознавшее, наконец, свое временное, мимолетное, а главное — чисто негативное значение: в условиях, когда все первобытные влечения — в принципе — уже могут быть удовлетворены фактическим, а не иллюзорным способом) «рассублимированными, чувственными формами, обладающими пугающей непосредственностью, которые приводят в движение тела, как и материализованные в них души»⁶⁰.

Правда, вынужден признать Маркузе, то, что происходит в этом (поистине «вакхическом») процессе углубляющегося «рассублимирования культуры», представляет собой «простое, элементарное отрицание, антитезу»: непосредственный отказ (чистое и пустое «нет», добавим мы от себя). Но для Маркузе такой «отказ» плох не своей пустой негативностью, а другим: тем, что «это рассублимирование оставляет непобежденными культуру, иллюзионистское искусство». В результате происходит то же самое, что произошло однажды с антиискусством: «революционная музыка, литература и искусство неустанно абсорбируются и трансформируются рынком, лишаясь тем самым своего острия»⁶¹. Почему? Да потому, очевидно, что представители такого искусства недостаточно глубоко осознали свою негативную миссию, не сделали из этого осознания всех выводов, касающихся внутренней структуры такого искусства, диалектики его формы.

Для того чтобы «прийти к самому себе», т. е. к последовательному осознанию и осуществлению своей миссии, революционное искусство должно отказаться от «прямого зова», от «дикой непосредственности изображения». «Не был ли однажды, — спрашивает Маркузе (и в этом пункте в его рассуждениях начинают звучать вариации на тему эстетико-социологической концепции Адорно), — методической целью радикального искусства как раз такой разрыв с этой непосредственностью?»⁶². Уничтожение эффекта отчуждения, дистанцирования от существующего об-

⁶⁰ Marcuse H. Versuch..., S. 74.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibid., S. 74—75.

щества, которое видится автору «Очерка об освобождении» в непосредственности искусства протеста и которое сближает последнее с «иллюзорным» (и «иллюзионистическим») искусством, «противодействует,— согласно Маркузе,— радикализации сегодняшнего искусства». Так — по его мнению — ливинг-театр терпит крушение как раз в той мере, «в какой он живет», побуждая зрителей непосредственно отождествлять себя с актерами, испытывая живые симпатии и антипатии. То же самое относится — по Маркузе — к хэппенингу («всегда организованному» — вопреки иллюзии спонтанности и случайности) и «поп-арту», которые создают «ложную коллективность» внутри «репрессивного общества»⁶³.

Впрочем, Маркузе совсем недолго задерживается на адорновской точке зрения искусства прорефлектированной (отчужденной и преодоленной) непосредственности (отправляющейся от известного афоризма Адорно, согласно которому «в наш век нет ничего невинного»); искусства, «синтезирующего» чистое выражение — абсолютную непосредственность, с одной стороны, и чистую конструкцию — абсолютное опосредование, с другой стороны; искусства, «балансирующего на грани»: художественного произведения и его ликвидации, культуры и ее отрицания, — словом, искусства, взятого в момент его падения (как, впрочем, — и в момент «падения» его носителя — индивида). С одной стороны, эта точка зрения звучала для Маркузе, уверовавшего в благотворность «прорыва», слишком пессимистически. А с другой — он никогда не проявлял особой склонности к тонкостям диалектического балансирования на острие ножа между «да» и «нет»; к тому же и протестующая молодежь, интерес которой к его размышлениям он отчетливо осознавал (особенно в период работы над «Очерком об освобождении»), требовала однозначного и категорического ответа: «да» или «нет»?!

Поскольку бесконечное балансирование между «да» и «нет», заставлявшее его выражаться все более туманно, привело Адорно к ухудшению отношений с «бунтующей молодежью» (впрочем, для этого были и свои чисто полн-

⁶³ Ibid., S. 75.

тические причины), постольку Маркузе, как свидетель этого драматического конфликта «отцов» и «детей» в стане «новых левых» (как раз в кульминационный момент этого конфликта он был в Западном Берлине), решил ответить более категорически. Нет, ответил он, существование искусства в форме «отчуждающего» и преодолевающего «непосредственность» антиискусства — это лишь переходная, но не последняя его фаза, за которой должно последовать «снятие» искусства путем реализации его фантазий и мечтаний в практике межчеловеческих взаимоотношений, регулируемых одним лишь Эросом и соответствующим его принципу наслаждения «эстетическим этосом»⁶⁴.

Если иметь в виду умонастроения «протестующей молодежи», перед лицом которой ответ этот был дан, то ему нельзя будет отказать в остроумии. Ведь, с одной стороны, говорилось совершенно ясно и категорически: для дальнейшего существования искусства (даже в наиреволюционной его форме — форме «антиискусства») нет никаких перспектив. Но, с другой стороны, этот вполне пессимистический ответ звучал у Маркузе с мажорными, радостно-оптимистическими интонациями. «Продуктивное воображение», взорвавшее «сублимированные» рамки искусства, должно было поставить ему такой роскошный памятник, что, как говорится, лучше не придумаешь. Так что «революционно», а точнее, экстремистски ориентированным художникам, которые, несмотря на все их маркузеанские умонастроения, были более других чутки именно к эстетической стороне дела, оставалось только радоваться такой перспективе и по мере сил своих спешествовать ее осуществлению, что они, впрочем, и делают⁶⁵.

Итак, явления антиискусства, которые на протяжении нашего столетия воспроизводились в рамках наиболее революционного, по Маркузе, авангардистского искусства, оказываются весьма двусмысленными. С одной стороны, антиискусство не может воодушевлять людей в их стремлении к реализации модели «утопического», хотя

⁶⁴ Marcuse H. Versuch..., S. 75.

⁶⁵ См. в этой связи: Kunst ist Revolution. Köln, 1969.

бы так, как это делает традиционное искусство. Но, с другой же стороны, антиискусство не может быть и носителем фантазий, образов воображения, содержания, которое можно было бы претворить в действительность, преобразовав последнюю по мерке человеческих влечений, как они воплощались в «иллюзорном» искусстве. Остается единственная функция этого «сюрреволюционного искусства» — быть чистым отрицанием. Таково искусство в момент его самоликвидации.

Впрочем, и здесь Маркузе совершенно адекватно выразил умонастроение некоторых студентов художественных учреждений, которые в мае 1968 г. организовывали в Париже громовые «робеспьеровские» резолюции против... искусства.

Коренной поворот или «большой скачок» маркузеанской мысли?

Сказанным можно было бы ограничить характеристику маркузеанского эстетико-социологического построения, если бы в своей последней книге «Контрреволюция и восстание» (1972)⁶⁶ Маркузе не «переакцентировал» некоторые важнейшие свои теоретические положения. «Перенесение акцентов» в этой книге заходит подчас настолько далеко, что невольно возникает мысль: не присутствуем ли мы при радикальной «переоценке ценностей», совершенной в рамках маркузеанства? Трудно сказать, произошло ли это в результате того, что автором «Очерка об освобождении» были осознаны, наконец, политические «приключения» его собственных идей, или это произошло в итоге неожиданного «принятия» или критических замечаний «со стороны». Но совершенно очевидно: Маркузе, автор «Контрреволюции и восстания», пытается как-то «модифицировать» свою концепцию, приглушив или даже устранив наиболее «брутально» и нигилистически звучащие тезисы.

Эту «модификацию» своих социально-политических и эстетико-социологических воззрений Маркузе осуществляет главным образом в форме критики своих собственных

⁶⁶ Marcuse H. Counterrevolution and Revolt. Boston, 1972.

последователей — нигилистически настроенных «новых левых» второго призыва. Он критикует их прежде всего за неверное толкование и применение на практике идеи «культурной революции», а тем самым вносит коррективы и в свое понимание этой идеи. «Общий знаменатель» для несвоевременного и неуместного радикализма в культурной революции, который он разделяет с наиболее реакционными представителями истеблишмента: бунт против разума — не только против разума буржуазно-капиталистического общества и т. д., но и против разума самого по себе, — пишет Маркузе в заключении к своей последней книге. — И точно так же, как действительно необходимая борьба против дрессировки кадров для истеблишмента в университете превращается в борьбу против университета как такового, — деструкция эстетической формы превращается в разрушение искусства»⁶⁷.

Это (явно запоздалое) различие тем более характерно, что в своих прежних работах Маркузе сам же и давал достаточно оснований для смешивания «буржуазной рациональности» и «разумности» вообще⁶⁸, а особенно «буржуазного искусства» и искусства вообще⁶⁹. Кстати, это последнее обстоятельство неоднократно подчеркивалось (по отношению не только к искусству, но и культуре в целом) даже оппонентами Маркузе среди «новых левых», а не только «сторонними» наблюдателями. Как пишет Ю. Хабермас, противопоставляя в этом пункте Адорно и Маркузе, последний «уже в 1937 г. был склонен понимать снятие аффирмативного характера культуры исключительно как снятие самой культуры. Сегодня в граффити и украшенных цветами баррикадах, в потреблении возбуждающих средств демонстративной подпольной культуры, в непосредственности психеделического опыта он готов признать начало искусства, которое от-

⁶⁷ Marcuse H. Counterrevolution..., p. 129.

⁶⁸ Возможность «нерепрессивного разума» допускалась им лишь по ту сторону «капиталистической цивилизации», а внутри нее — лишь как отрицание всякой «рациональности», как «антирациональность».

⁶⁹ Ведь все «антибуржуазное» в искусстве «позднекапиталистического общества» автоматически объявлялось «антиискусством», причем как раз по причине упомянутой «деструкции эстетической формы».

кажется от иллюзии и перейдет в жизнь. То, что предвещалось и утаивалось в прекрасной видимости буржуазной культуры, будет — так это представляется — рассублимировано и воплощено в самом революционизированном обществе»⁷⁰

«Этот тезис многогласно подхватывается и варьируется,— продолжает Ю. Хабермас, имея в виду уже не самого Маркузе, а его последователей.— Разумеется, у эпигонов исходный пункт иной, чем у самого Маркузе. Люди, которые прокламируют конец искусства,— сами художники или литераторы, или те, кто живут обесценением культуры,— и люди, которые образуют хор для революции, выступающей в качестве иллюзии⁷¹,— они исходят скорее из разочаровывающего опыта. Сомнение в том, что эстетические средства достойны доверия, а не надежда на реализацию символического содержания мотивирует многословные декларации о смерти искусства. Более радикальные полагают, что следует оставить кисть и перо, так как категории прекрасного перешли из мира видимости в мир политического действия... Более конвенционально настроенные полагают, что культурная революция удовлетворится переводением искусства в агитацию: вместо романов — репортажи. Аналогичные декларации, менее удачно сформулированные, имеют место в университетах. Здесь идет речь о ликвидации науки — в то время как искусство представляет собой все-таки идеологию, наука есть, дескать, непосредственное подавление. Новая Наука должна, так сказать, спонтанно возникнуть из политической практики, из непредсказуемого потока жизни»⁷².

Возможно, Маркузе и в самом деле почувствовал отличие своих предпосылок, на основе которых он делал вывод о грядущем «растворении» искусства (и культуры вообще) в «революционизированной» и «эротизированной» практике, от тех постулатов, согласно которым делали аналогичные умозаключения его последователи из числа «новых левых» экстремистов. По-видимому, в опре-

⁷⁰ *Habermas J. Protestbewegung und Hochschulreform. Frankfurt a. M., 1969, S. 24.*

⁷¹ Хабермас не без основания считает экстремистские эксцессы 1967—1969 гг. мнимой, иллюзорной революцией.

⁷² *Habermas J. Protestbewegung..., S. 24—25.*

деленной связи с этим ощущением находится его решение публично отречься от всех тех, кто, ссылаясь на маркузеанские идеи, творили «Великое Отрицание» искусства, науки, культуры, наконец, принципа разумности вообще.

Маркузе (будь он до конца искренен по отношению к самому себе) должен был бы признать в критикуемых им неистовых ревнителях «культурной революции» свой собственный образ (столь ли уже и «отчужденный»?!). Он должен был бы признать, что «несвоевременный и неуместный радикализм в культурной революции», оказавшийся, по его теперешнему мнению, в столь опасной близости с устремлениями «наиболее реакционных представителей истеблишмента», есть довольно логичное следствие изначальной двусмысленности, противоречивости его собственных исходных посылок, в частности понятия Эроса. Он должен был бы признать, что встревожившие его самого нигилистически разрушительные, антиэстетические, антикультурные и антирациональные тенденции, возобладавшие в движении «новых левых», — естественный результат «расковыпания» Эроса, который оказался не таким уж добрым и «вселяющим», каким представлялся в теории.

К сожалению, Маркузе не сделал этого. Он не подверг критике свои собственные предпосылки, не проанализировал в них того, что давало возможность для нигилистических умозаключений всем, кого он, по-видимому, склонен считать теперь своими «блудными детьми». Автор «Контрреволюции и бунта» пошел по явно облегченному пути: он решил свалить грехи своей собственной концепции на «капиталистическую цивилизацию» вообще. Если верить Маркузе, то получается, что в «эксцессах», а точнее, в естественных проявлениях «культурной революции», повинны не те, кто слишком уж решительно делал ставку на ее «сексуально-витальный» и «анархически-разрушительный» аспект — как в теории, так и на практике, — а «капиталистическая цивилизация», помешавшая развернуться «благотворному» содержанию этого сомнительного в действительно творческом смысле аспекта.

«Мы имеем основание допустить, — признается Маркузе, — что культурная революция устремляется далеко за пределы буржуазной культуры, что она направлена

против эстетической формы как таковой, против искусства как такового, литературы как литературы»⁷³. Однако он спешит оговориться, что такой оборот дело приняло не в силу нигилистических тенденций, возобладавших в теории и практике «новых левых», этих ревнителей ориентированной на стандарт «культурной революции», а в силу объективных социальных причин. «Без почвы и базиса в обществе,— пишет он,— культурная революция скорее оказывается абстрактным отрицанием, чем историческим наследником буржуазной культуры. Не имея революционного класса в качестве своего носителя, она ищет поддержки в двух различных и даже противоположных направлениях; с одной стороны, она пытается дать слово, образ и звук чувствам и надеждам «масс» (которые не являются революционными); с другой стороны, она вырабатывает антиформы, которые конституируются посредством все большей атомизации традиционной формы: таковы поэзия, которая разрезает на стихотворные строфы простую банальную прозу, живопись, которая подменяет техническим монтированием частей и кусков сколько-нибудь осмысленное целое, музыка, которая замещает высоко «интеллектуальную» классическую гармонию «инога мира» в высшей степени спонтанной открытой полифонией»⁷⁴.

Как видим, в своем стремлении найти «объективное» оправдание для многообразных «благоглупостей» нигилистически настроенной люмпен-интеллигенции (вполне сопоставимых с теми акциями разрушения и деструкции, совершенными «новыми левыми» экстремистами, которые сам же Маркузе вынужден был охарактеризовать как «идиотские») автор «Контрреволюции и бунта» доходит до того, что списывает их за счет... «масс» (которые не являются революционными), а вернее, за счет рабочего класса, который не отвечает маркузеанским представлениям о «революционности». За «грехи» Эроса, обернувшиеся в среде «взбунтовавшейся» люмпен-интеллигенции «революцией» против искусства, культуры, разума, должны, оказывается, отвечать все, кроме нее самой: не только

⁷³ Marcuse H. Counterrevolution..., p. 91.

⁷⁴ Ibid..., p. 93.

«позднебуржуазный» истеблишмент, но и «массы», и не столько они, сколько «интегрированный в систему» рабочий класс.

Спасительная ссылка на «объективные условия» позволяет Маркузе отказываться от ряда важнейших понятий своей концепции, как бы и не отказываясь от них, т. е. придавая паническому бегству (с позиций, оказавшихся особенно одиозными в ситуации начавшегося «отрезвления») вид неспешной прогулки. Отказ от понятий, постулировавшихся ранее, осуществляется (на первом этапе отступления) в форме их своеобразного раскалывания. Так, например, берется понятие «десублимация», важнейшее в маркузеанской версии «культурной революции»⁷⁵, и в качестве как бы само собой разумеющейся читателю внушается мысль, что «десублимация» бывает двоякой — «репрессивной» и «нерепрессивной». Первую форму «рассублимирование» эротических начал культуры имеет в условиях «позднебуржуазного» истеблишмента, где оно оборачивается «абстрактным отрицанием» культуры; вторую оно должно, согласно заверению Маркузе, получить по ту сторону этого самого «истеблишмента»; только там «рассублимирование» станет «конкретным» отрицанием «репрессивной» культуры, превращением ее в «нерепрессивную», непосредственно «эротизированную» культуру.

Но здесь мы снова оказываемся перед лицом апории. Практически подобное раскалывание понятия «десублимации» означает признание несостоятельности любых попыток осуществить «рассублимирование» культуры (т. е. «культурную революцию» в маркузеанском смысле) до всесторонней «революционизации» (опять-таки в маркузеанском словоупотреблении) общества. Однако автор «Контрреволюции и бунта» по-прежнему настаивает на том, что «рассублимирование» является одним из решающих условий подобной «революционизации». Остается сделать следующий, уже более решительный, явно выдающий паническое состояние духа шаг на пути отступления — радикально переосмыслить само понятие «субли-

⁷⁵ Как мы убедились, в «Очерке об освобождении» суть этой последней усматривается именно во всестороннем «рассублимировании» искусства и культуры.

мации», а вместе с ним и коррелятивное ему понятие «десублимации», в особенности применительно к искусству.

Если раньше «буржуазное искусство» (как и вся «репрессивная культура» в целом) подвергалась со стороны Маркузе самой решительной критике именно за его «сублимацию», возгоняющую в идеальную сферу все земные, социальные противоречия, в частности противоречие сущего и должного, то теперь он пишет совсем иное, в известном смысле — диаметрально противоположное. Указав, со ссылкой на «Очерк об освобождении» (причем так, как будто там шла речь лишь о констатации факта, а не о его апологии), на то, что «ниспровергающее использование художественной традиции с самого начала имеет целью систематическую десублимацию культуры, т. е. уничтожение эстетической формы», Маркузе пишет: «Эстетическая форма» означает целостность качества (гармония, ритм, контраст), которая делает художественное произведение самодостаточным целым с его собственной структурой и порядком. В силу этих качеств произведение искусства трансформирует порядок, господствующий в реальности. Эта трансформация есть «иллюзия», которая доставляет чувство удовлетворения, каковое имеет значение и функцию, отличные от тех, что оно имеет в господствующем речевом универсуме. Слова, звуки, образы, заимствованные из другого измерения, «закljučаются в скобки» и делают недействительным право установленной реальности на то, чтобы спокойно залезть в спальный мешок примирения»⁷⁶.

Похоже, что в приведенном рассуждении ревизии подвергается все, сказанное Маркузе по поводу «аффирмативного характера» культуры. Беспокойство теоретической совести, возникающее в ситуации подобного «самоотказа», Маркузе пытается притушить крайне характерным для него способом. Он дает новое толкование своему прежнему понятию «аффирмативной культуры», причем оно по сути дела лишается прежнего содержания. «На карту поставлен «аффирмативный характер» буржуазной культуры, благодаря которому искусство служит красоте

⁷⁶ Marcuse H. Counterrevolution..., p. 81.

и оправдывает установленный порядок»⁷⁷, пишет Маркузе, ссылаясь на свою раннюю статью «Об аффирмативном характере культуры». Однако тут же добавляет: «Но эта аффирмация имеет свою собственную диалектику. Не существует произведения искусства, которое не пробивало бы собственной аффирмативности «силой отрицания», которое, в соответствии с его собственной структурой, не передавало бы слова, образы, музыку в высшую инстанцию, иной реальности, иному порядку, революционизированному благодаря существованию произведения искусства...»⁷⁸. Спрашивается, что же остается после такого «диалектического» разъяснения от прежнего содержания понятия «аффирмативности», т. е. тенденции к утверждению существующего?

Еще более разительные метаморфозы произошли с маркузеанским толкованием «отчуждения» в искусстве. Сперва это понятие также раскалывается, ибо наряду с «отчуждением», понимаемым в традиционно-марксистском смысле слова — назовем его «отчуждением № 1» (чтобы не запутаться в его калейдоскопических трансформациях), — вводится некоторое «отчуждение № 2», которое трактуется уже не в негативном, а в позитивном смысле. Под ним понимается простейшее дистанцирование от эмпирической реальности, являющееся, как известно, элементарным условием существования искусства, однако поставленное под вопрос прежним Маркузе (назовем его также «Маркузе № 1»), а в особенности его неоавангардистскими последователями. Но затем Маркузе настолько увлекается неожиданно открывшейся ему перспективой новой трактовки «отчуждения» в искусстве, что об «отчуждении № 1» становится неудобным даже и спрашивать, — сам автор «Контрреволюции и бунта» о нем и вовсе забывает.

«В противоположность своему использованию в качестве статусного символа, демонстративного потребления, признака утонченности искусство сохраняет то отчуждение от установленной реальности, которое связано с источником искусства как такового. Это — второе отчужде-

⁷⁷ Marcuse H. Counterrevolution..., p. 92.

⁷⁸ Ibidem.

ние; благодаря ему художник методически отделяет себя от отчужденного общества и создает нереальный, «иллюзорный» универсум, в котором одно лишь искусство имеет и сообщает свою истину. В то же время это отчуждение относит искусство к обществу: оно сохраняет классовое содержание — и делает его призрачным. В качестве «идеологии» искусство делает недействительной господствующую идеологию»⁷⁹ Так пишет Маркузе № 2, тщетно пытаюсь сохранить преемственность по отношению к Маркузе № 1 и представить дело так, будто речь идет о простой конкретизации прежней критики «отчужденного искусства».

«Художественное отчуждение, — пишет Маркузе, — сделало произведение искусства, универсум искусства, существенно нереальным — оно создало мир, который не существует, мир явления, иллюзии. Но в этом преобразовании реальности в иллюзию и только в нее проявилась разрушительная истина искусства»⁸⁰. «Искусство остается преданным Идее (Шопенгауэр), универсальному в партикулярном; и так как напряжение между идеей и реальностью, между универсальным и партикулярным будет, вероятно, сохраняться вплоть до золотого века, который никогда не наступит, — искусство должно оставаться отчуждением»⁸¹. И здесь возникает вопрос: зачем, собственно, называть «отчуждением» то, что со времен Гегеля и Маркса (и Маркузе не может не знать об этом) характеризовалось как «объективация», предполагавшая неизбежное «дистанцирование» любого феномена духовной культуры⁸² от эмпирической реальности, повседневности, обыденности? Причина — не только в желании Маркузе № 2 сохранить (хотя бы терминологически) пре-

⁷⁹ Marcuse H. Counterrevolution... p. 97.

⁸⁰ Ibid., p. 98.

⁸¹ Ibid., p. 103.

⁸² Вспомним знаменитое ленинское рассуждение: «Движение познания к объекту всегда может идти лишь диалектически: отойти, чтобы вернее попасть — reculer pour mieux sauter (savoir?) [отступить, чтобы лучше прыгнуть (познать?)]» (Ленин В. И. Философские тетради. М., 1973, с. 252). Оно имеет принципиальное (общеметодическое) значение также и для понимания «феномена дистанции» в духовной культуре вообще, включая художественную культуру.

емственность по отношению к Маркузе № 1. Распространение этого понятия на чуждую ему сферу, его экспансия в область, вполне адекватно фиксируемую иным понятием, прикрывает нежелание автора «Контрреволюции и бунта» совершить акт «самоопределения» — коренного пересмотра отправных мировоззренческих посылок, которые в свое время толкнули его на путь гиперболизации категории «отчуждение».

Дело в том, что всякая «объективация» духовно-культурного содержания, всякое выделение его в (даже относительно самостоятельную!) сферу может представляться как «отчуждение» лишь с точки зрения вульгарно-редукционистского материализма — того самого, который В. И. Ленин охарактеризовал как «глупый». И если по отношению к оценке искусства, взятого в более или менее конкретной связи, Маркузе № 2 и делает робкий шаг по пути преодоления его вульгарно-материалистического толкования, то в области общетеоретической, общемировоззренческой он не движется с места и остается тождественным прежнему Маркузе — автору «Эроса и цивилизации», «Одномерного человека» и «Очерка об освобождении».

Новое толкование «сублимации», «аффирмативности» и «отчуждения» в искусстве побуждает Маркузе № 2 иначе оценить и принцип художественной формы, реализующей соответствующие («сублимирующие», «отчуждающие» и т. д.) тенденции эстетической культуры. Если прежде Маркузе приветствовал процесс «перманентного» разрушения формы, осуществляемого искусством «авангарда», — усматривая в нем аналог и модель «перманентной революции», — то теперь именно эстетическая форма оказывается у него носительницей «перманентно-революционного» устремления, хранительницей «духа отрицания». Вместе с понятием художественной формы реабилитируется также и категория целостного «художественного произведения» («опуса»), торпедированная (в рамках франкфуртской школы) еще во времена «Диалектики просвещения» и «Философии новой музыки». «...Произведение, — пишет Маркузе, апеллируя к авторитету «Бюхнера, Золя, Ибсена, Брехта, Делакура, Домье, Пикассо», — остается вверенным структуре искусства, форме

драмы, романа, картины, благодаря артикуляции дистанцирования по отношению к реальности. Отрицание «содержится» благодаря форме, оно всегда является «нарушенным», «сублимированным» противоречием, которое видоизменяет данную реальность, превращает ее в нечто потустороннее самой себе, — и освобождением от нее. Это преобразование создает универсум, замкнутый на себя; независимо от того, насколько он является реалистическим, натуралистическим, он остается инобытием реальности и природы»⁸³.

Как видим, Маркузе № 2 настолько резко повернул фронт своих философско-эстетических установок, что не только вернулся на адорновскую позицию «балансирования» между произведением искусства и его отрицанием, но и, если воспользоваться маркузеанским оборотом, «трансцендировал» ее, двинувшись дальше — навстречу представлениям о художественной форме и художественном произведении, господствовавшими в прошлом столетии. Сам по себе этот факт не заслуживает иронической оценки⁸⁴, но надо же, в конце концов, отдавать себе ясный отчет в своих эволюциях!..

В связи с общей переоценкой тенденций «сублимации» (и «десублимации»), «отчуждения» (и его ликвидации), развития принципа «эстетической формы» (и его деструкции) иначе оценивается перспектива слияния искусства с жизнью, понятая как растворение искусства в «революционизированной» практике, в эротизированных общественных отношениях, в новой форме научно-технической деятельности и окружающей среде общества Будущего, — перспектива, о которой, как мы помним, Маркузе говорил достаточно определенно и настойчиво. Теперь автор «Контрреволюции и бунта» вынужден начать разговор на аналогичную тему с полупризнания ошибочности его прежней точки зрения по рассматриваемому вопросу — именно полупризнания, так как Маркузе № 2 пытается сделать вид, что у него и раньше речь шла лишь о нечеткости одной формулировки.

⁸³ Marcuse H. Counterrevolution..., p. 86.

⁸⁴ Под впечатлением разрушений, произведенных в искусстве Запада нынешними «неоавангардистами», можно ведь «трансцендировать» и еще дальше в глубь веков.

«Я говорил об «искусстве как форме реальности» в свободном обществе,— пишет Маркузе, ссылаясь на свою статью, опубликованную в сборнике «О будущем искусства»⁸⁵ (хотя мог бы сослаться также и на целый ряд других работ).— Эта фраза является сомнительной. Она должна была обозначить существенный аспект освобождения, именно — коренное преобразование технического и природного универсума в соответствии с эмансипацией чувственности (и рациональности) человека. Я все еще придерживаюсь этой точки зрения. Но... следует сказать, неважно, в какой форме, что искусство никогда не сможет элиминировать напряжение между ним и реальностью. Элиминация этого напряжения была бы неосуществимым финальным тождеством субъекта и объекта: материалистической версией абсолютного идеализма»⁸⁶.

В соответствии с новой «интеллектуальной ситуацией» меняют свой знак и некоторые из его прежних оценок истории западноевропейского искусства XX в., взятого в его авангардистском ответвлении. Если прежде он приветствовал «дикий бунт» против искусства, то теперь он явно менее благожелательно оценивает антиэстетическую, антикультурную и антидуховную тенденцию: стремление к ликвидации искусства, культуры, принципа разумности вообще, возобладавшее в авангардизме (и особенно неоавангардизме) вызывает у Маркузе № 2 уже не энтузиазм, а тревогу и раздражение. Прежде он возлагал большие надежды на всестороннее углубление этой тенденции, характеризуя ее как «перманентную революцию» в искусстве, «культурную революцию», пробивающую дорогу новому типу «чувственности», ведущую в перспективе к превращению эстетической реальности в «общественную производительную силу» и т. д. и т. п. Теперь же он серьезно усомнился в осуществимости, а главное целесообразности этой последней задачи.

В связи с этим меняется и отношение Маркузе к сюрреализму, в теории и практике которого как бы «моделировались» для автора «Эроса и цивилизации» и «Очерка об освобождении» тенденции слияния «искусства и рево-

⁸⁵ On the Future of Art. N. Y., 1970.

⁸⁶ Marcuse H. Counterrevolution..., p. 108.

люции», поощрявшиеся им ранее. Правда, ссылки на эстетическую теорию сюрреализма еще встречаются (хотя и гораздо реже), однако сюрреалистические идеи берутся теперь в столь абстрактном контексте, что они едва ли не утрачивают свою специфику. Более того, если взять нынешнее отношение автора «Контрреволюции и бунта» к концепции А. Арто, представляющей собой развитие некоторых важнейших сюрреалистических идей применительно к искусству театра, то мы можем говорить о резко критическом отношении Маркузе № 2 к принципиально значимым выводам из теории (и практики) сюрреализма.

У Маркузе вызывает сомнения точка зрения А. Арто, утверждавшего, что «искусство... должно быть делом улиц, и прежде всего — организма, тела, природы»⁸⁷, что оно должно «двигать людьми» (вернее, их телами) точно так же, как Орфей заставлял двигаться вещи (камни и пр.), как звуки музыки заставляют «вибрировать» тело змеи; что оно должно заново открыть для себя «магию примитивов» и научиться «вызывать шок, жестоко-потрясающий шок, и разбивать вдребезги благодушное сознание, равно как и бессознательное; что оно должно обрести способность «насиловать» психику человека, «подавлять и гипнотизировать чувственность зрителя», создавая у него впечатление, будто, сидя в театре, он присутствует при «урагане высших сил»⁸⁸.

«Даже в то время, когда писал Арто,— возражает Маркузе,— «вышие силы» были совершенно иного рода, и они не освобождали... человека, но скорее порабощали, более эффективно разрушали его». Не оказывается ли в таком случае, спрашивает он, тождественным всему тому, что Арто хотел бы «возродить» в театре (представляющем уже как антитеатр), обычное, тривиальное, «естественное» присутствие на улице, с давних пор свывшейся с насильственными шумами, криками? И не окажется ли театр Арто, реализующий свою программу прямо «на улице» — на площади, в «массах», не разрывом с «угнетающей непосредственностью» привычки к агрессивному шуму и гаму сегодняшних шоссе и средств массовой

⁸⁷ Marcuse H. Counterrevolution..., p. 111.

⁸⁸ Ibid., p. 111—112.

информации, а всего-навсего лишь «репродуцированием», повторением, удвоением, словом — умножением всего этого? ⁸⁹

Аналогичное отношение вызывает теперь у Маркузе «ливинг-театр», «ливинг-музыка», «натуральная музыка» и т. д., ибо и здесь, по его мнению, «культурная революция» толкуется в духе требования Арто, согласно которому искусство (например, музыка) должно приводить в движение тело и только тело»⁹⁰, — т. е. добавим мы уже от себя, брать человека не в качестве «практически-духовного существа» в Марксовом смысле, а в качестве «вещи» (иначе говоря, так, как и берет его «капиталистическая цивилизация», столь парадоксальным образом «разоблачаемая» неоавангардистскими поклонниками Маркузе). Причем здесь у автора «Контрреволюции и бунта» получает более последовательное выражение именно тот аспект его эстетических пристрастий, который выглядел столь инородным телом в составе теоретических рассуждений Маркузе № 1, скажем в «Очерке об освобождении». Речь идет о симпатиях, уводящих в стороны от сюрреалистического лозунга: «Никаких сублимаций!» — и сближающих Маркузе в одном аспекте с Адорно, а в другом — с Брехтом, — оба они, как известно, не принадлежали к числу поклонников сюрреализма, хотя и по существенно разным причинам.

«Согласно Адорно, — пишет Маркузе, солидаризируясь с ним, — искусство отвечает на тотальный характер подавления и администрирования тотальным отчуждением. Высоко интеллектуальная, конструктивистская и в то же время спонтанно-аморфная музыка Джона Кейджа, Штокгаузена, Пьера Булеза может служить здесь крайним примером»⁹¹. Однако «трансцендируя» эту адорновскую позицию балансирования на острие «единства» предельной конструктивности и предельной спонтанности, Маркузе задает вопрос: не достигло ли описанное устремление «поворотной точки, то есть точки, где в художественном произведении исчезает измерение отчуждения,

⁸⁹ Marcuse H. Counterrevolution..., p. 112.

⁹⁰ Ibid., p. 114.

⁹¹ Ibid., p. 116.

оформленного отрицания и противоречия и оно поворачивает к звуковой игре, языковой игре — безвредной и необязательной, — шок, который уже не шокирует и таким образом оказывается побежденным?»⁹².

Противопоставляя адорновскому балансированию на грани эстетической оформленности и ее отрицания более жестко (едва ли не в духе прошлого века) декларируемый принцип художественной формы, Маркузе пишет, что «радикальные литераторы, которые говорят о бесформенной полуспонтанности и ненаправленности, вместе с эстетической формой утрачивают и политическое содержание, взятое так, как оно прорывается в наиболее высоко оформленных стихотворениях Аллена Гинсберга и Ферлингетти». А в качестве классического примера политического содержания, реализующего себя именно через строжайшим образом организованную художественную форму (и благодаря ей), Маркузе приводит лирическую поэзию Брехта, подробно цитируя и комментируя брехтовские стихи⁹³.

Но, пожалуй, самое характерное в маркузеанской реабилитации принципа эстетической формы, целостности художественного произведения и т. д. является решительное акцентирование рационализма, творчества художника вообще — факт, выглядящий особенно разительным на фоне культа спонтанности, самоотдачи витальному порыву, «нерепрессивной чувственности» и пр., которому предавался Маркузе начиная по крайней мере с его «Эроса и цивилизации».

«...Не существует аутентичного произведения без крайнего интеллектуального напряжения и интеллектуальной дисциплины в формировании материала, — пишет Маркузе. И в категоричности, с какой произносятся эти слова, чувствуется желание покончить с «недоразумениями», для которых он сам же дал немалый повод. — Не существует ни такой вещи, как «автоматическое» искусство, ни искусства «имитировать»: оно постигает мир. Чувственная непосредственность, к которой стремится искусство, предполагает синтез опыта соответственно универ-

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibid., p. 117, 118—120.

сальным принципам, которые одни только могут сообщить произведению более чем партикулярный смысл... В самом синтезе связаны чувственность, воображение и понимание»⁹⁴.

Что можно сказать по поводу всех этих высказываний автора «Контрреволюции и бунта» (а их было бы нетрудно умножать до бесконечности)? Во-первых, что Маркузе сам позаботился о том, чтобы подтвердить справедливость критики его концепции «сюрреволюции» в искусстве, культуре, духовном измерении человеческого существования вообще⁹⁵.

Таков отход Маркузе от своих прежних представлений об искусстве, который отчасти привел его к позиции,

⁹⁴ Ibid., p. 96.

⁹⁵ Надо сказать, что не везде отчетливо выявленная, но вполне определенная самокритика Маркузе поставила в довольно смешное положение слишком легких авторов, обнаруживших склонность придавать гораздо большее значение, чем они того заслуживают, отдельным маркузеанским «ходам мысли». В особенно комическом положении оказались, например, те авторы, которые поспешили придать программно-теоретический смысл рассуждениям Маркузе о парижских студентах, связавших в мае 1968 г. мятеж против капиталистического истеблишмента с бунтом против «духа серьезности» (см., в частности: *Баталов Э. Я.* Воображение и революция.— Вопросы философии, 1972, № 1, с. 68, 76—77). Дело в том, что, посмотрев, во что реально выливается атака против «духа серьезности» (вспомним сказанное им насчет «идиотских акций саботажа и деструкции во Франции»), Маркузе перечеркнул свой прежний тезис диаметрально противоположным— требованием выработать новый «дух серьезности», обращенным к молодому поколению «новой левой». Одновременно он пришел к необходимости поставить границы и «революционному воображению», ограничив его разумом. «...Сделать эмансипацию сознательной,— подчеркивает Маркузе,— это все еще первоочередная задача. Без этого всякая эмансипация чувств, всякий радикальный активизм остаются слепыми, саморазрушительными. Политическая практика все еще зависит от теории (лишь истеблишмент может обходиться без нее!): образования, убеждения — разума» (*Marcuse H. Counterrevolution...*, p. 132). Как видим, автор «Контрреволюции и бунта» не утерпел и щелкнул по носу всех тех, кто — следуя за одним из «поворотов» его же собственной капризной мысли — решил несколько «потеснить» теорию, образование, убеждение — словом, разум в пользу «революционного воображения», «карнавала» и духа «революционной»... несерьезности: все эти люди оказались, по Маркузе, в русле антитеоретической ориентации истеблишмента.

близкой адорновской, а отчасти — к критике Адорно, но уже с точки зрения, так сказать, «предавангардистской». Наконец, можно отметить, что такое изменение философско-эстетической и эстетико-социологической концепции Маркузе, а также представлений об исторической перспективе искусства и его более отдаленных судьбах не привели к сколько-нибудь существенной трансформации исходных мировоззренческих предпосылок автора «Контрреволюции и бунта».

Иначе говоря, изменение взглядов Маркузе на искусство произошло за счет углубления противоречивости его общего философского и социологического построения, за счет того, что можно было бы назвать распадом теоретического сознания автора «Контрреволюции и бунта», который просто-напросто ставит рядом тезис и антитезис, очевидно принимая это за «диалектику» и считая рядоположение «синтезированием» противоположностей.

Если же взять отход Маркузе от прежних эстетико-социологических позиций в более широком смысле — как симптом реакции на крайности «нового левого» нигилизма в пределах самого движения «новых левых», — то мы можем сказать: «дух отрицания» («лево-анархистский по своему своему устремлению, «люмпен»-буржуазный и «люмпен-интеллигентский по своему социальному источнику и «богемный» по форме своего общественного бытования), потерпевший поражение на улицах и площадях Парижа, Вашингтона и в других странах капиталистического Запада, обнаруживает стремление вновь вернуться в сферу искусства, чтобы принять там еще более абстрактную и — в потенции — еще более разрушительную форму. Ибо этот лукавый «дух» не снят, не преодолен (в истинно диалектическом смысле) в ходе столь же вынужденной, сколь и половинчатой самокритики Маркузе, итогом которой было не преодоление вульгарности маркузеанского материализма и редукционизма, а лишь его прикрытие флером плохо продуманного, а потому исключительно негативистски ориентированного эстетического «идеализма». Этот «дух» лишь отошел на «заранее подготовленные» позиции, в общем-то довольно близкие к тем, которые он занимал накануне движения «новых левых» — в период маккартизма и «холодной войны».

Музыкальная социология: Адорно и после Адорно

I

Год 1968 — год социальных бурь на Западе, который уже уходит теперь в прошлое, оказался критическим годом в судьбе так называемой критической теории — франкфуртской школы социологии. Назревшие в обществе левые настроения привели к своего рода «короткому замыканию» — взрыву общественного интереса к теоретическому творчеству оппозиционных мыслителей, таких, каким был и руководитель франкфуртского института социологии Т. В. Адорно. Сопутствовавшая атмосфере бунта идеологическая неопределенность, разброд, хаос, политическая незрелость масс, в большей мере только теперь пробудившихся к активности, — все это создавало удобные условия для ревизии марксизма у Р. Гароди или Э. Фишера¹; в это же время безмерно выросло влияние таких философов и публицистов, которые издавна искали «третьего пути» между капитализмом и социализмом, между буржуазной философией и марксизмом, лавируя между оппозицией современному буржуазному миру и его апологетикой. Среди таких авторов первым необходимо назвать Г. Маркузе, эмигрировавшего в годы фашизма из Германии и жившего в США. На втором месте после него будет идти тогда Адорно, тоже бывший эмигрант, вернувшийся в Германию вскоре после окончания войны.

Но политические бури, захватывающие миллионы людей, — это одновременно и процессы наиболее активной дифференциации, процессы становления и кристаллизации идейных убеждений, для многих — школа политиче-

¹ См. напр.: *Суровцев Ю.* В лабиринте ревизионизма. Эрнст Фишер, его идеология и эстетика. М., 1972, с. 328—330 и др.

ской зрелости. Теории Маркузе и Адорно не выдержали испытания, которому были подвергнуты в критическую минуту исторического развития. Ускоренная проверка построенного ими теоретического здания привела их теорию к кризису и даже к внутреннему распаду. Так, и адорновский образ мира выявил свою конечную несостоятельность; неожиданная смерть Адорно в августе 1969 г. ускорила процесс распада и привела к развалу «школы Адорно», лишившейся своего центра, творческой субстанции.

Теория Адорно стала подвергаться критике и слева, и справа, и со стороны академической философии, и, главное, со стороны более «левых» идеологов — модернистов от политики. Особенно в последнем случае такая критика — эхо того непонятого и неприятного для многих «левых» обстоятельства, что теория Адорно не совпала и не сошлась с практикой — с попыткой революционных действий в период 1968—1969 гг.; заложенная в теории Адорно, как казалось многим, «универсальная оппозиция» буржуазному обществу, подчеркнутое «отрицание» этого общества и отрицание даже «всего существующего» в своей «позитивности» — все это было далеко от непосредственных и, как правило, политически наивных попыток «изменить действительность» прямым действием².

Влияние Адорно не было новостью для Западной Германии; это влияние его теории на левую интеллигенцию неукоснительно усиливалось на протяжении примерно полутора десятилетий, предшествовавших 1968 г.; но уроки, взятые у Адорно, были двусмысленны и противоречивы, а этого не могли долгое время оценить находившиеся под его влиянием интеллигенты.

Между тем практическая пассивность, созерцательность теории Адорно была заложена в ней с самого начала, по самому ее смыслу, а политический потенциал, который несла она в себе, был своеобразным консервированием и возрождением социальной ситуации 20-х —

² Bauermann R., Röttscher H.-J. Dialektik der Anpassung. Die Aus-söhnung der «Kritischen Theorie» mit den imperialistischen Herr-schaftsverhältnissen. Berlin, 1972 (Zur Kritik der bürgerlichen Ideo-logie, 17), S. 60.

начала 30-х годов. «Образ» политической действительности предфашистских лет эта теория накладывала на реальность аденауэровской Западной Германии, хотя и существенно его модифицировала: между «образом» и действительностью оставался существенный зазор; этот зазор позволял одновременно оживлять левые политические импульсы 20-х годов и замыкать их «внутри их самих»; в результате бесцельность умертвляла политический заряд теории Адорно. Вращаясь в себе самой, эта теория все более склонялась к примирению с обществом: застывшая «левая фраза» как стилистический и языковой «жест» никак не мешала умеренности, созерцательности и отстраненности «критической теории».

Но созерцательность и «страдательность» — изначальные свойства того сознания, которое в данном случае пропустило сквозь себя политическую ситуацию Веймарской республики и создало свой «образ» действительности. Адорно принадлежал к тому промежуточному и немногочисленному слою интеллигенции, который в предшествующие фашизму годы пытался радикально выработать и философски углубленно закрепить свой особый модус неприятия капиталистического мира с его идеологией. Этот слой интеллигенции искренне симпатизировал тому социальному анализу действительности, который был дан К. Марксом, — отсюда большой интерес к марксистской теории³; но этот же самый слой никак не мог принять практических «импликаций» марксистской теории, не мог принять и самой идеи связанности марксистской теории с практикой⁴, а потому мог только примкнуть к уже не новой традиции ревизии марксизма (марксизм

³ М. Хоркхаймер, соратник и соавтор Адорно, говорит о своих занятиях марксистской философией: «В конце первой мировой войны я стал заниматься Марксом, осознав, что мне нужно интересоваться общественными проблемами. Я стал сторонником Маркса. Мои занятия становились все более интенсивными по мере приближения к эпохе национал-социализма. Все яснее становилось, что есть только две возможности — господство национал-социализма или революция. Марксизм казался мне ответом на террор правого тоталитаризма. В период второй мировой войны я начал отходить от марксизма» (интервью 1970 г.; цит. по: *Bauermann R., Röttscher H.-J. Dialektik der Anpassung*, S. 66—67).

⁴ *Bauermann R., Röttscher H.-J. Dialektik der Anpassung*, S. 15.

как своего рода «чистая» философия, как разновидность примененной к социальному вопросу диалектики), мог только по-своему ревизовать марксизм. «Междуклассовость» выбранной позиции заставляла свое положение воспринимать так или иначе как положение жертвы — роль страдальца, приучившая к пассивному страданию и заставлявшая в положении народа видеть пассивное страдание. Две оперы Альбана Берга — «Воцек» и «Лулу», создание которых заняло все междувоенное время (Берг умер в 1936 г.), — до глубины своей пропитаны именно социальным состраданием; Бергу была чужда какая-либо политическая активность, но для тогдашнего нового поколения интеллигенции, к которому принадлежал Адорно — а он был учеником Берга в музыке как композитор, — этот художественный язык социального сострадания был внутренне близким, родным языком. И в философских опытах этого нового поколения запечатляется страдание и отчаяние; социальный анализ, который в марксизме приводит к революционной практике, здесь упирается в историческую бесперспективность, в бесцельность общественного развития; усвоенная диалектика упирается в стену. Адорно всю жизнь разрабатывал свою «негативную диалектику»⁵: такая негативная диалектика закрепляет и увековечивает социальный протест, — увековечивая, перечеркивает и лишает смысла. Разумеется, поколение Адорно не было однородным; В. Беньямин, тонкий и глубокий мыслитель, стоял на левом фланге в этой внутренней дифференциации «промежуточного» интеллигентского слоя; но жизнь Беньямина трагически оборвалась в 1940 г.; Адорно же, столь многому научившийся у Беньямина, в своем развитии все более правел, описав ту же кривую, что и Хоркхаймер. Замыкаясь в своем негативном теоретическом круге, Адорно сочетал социальный потенциал протеста с антикоммунизмом⁶.

⁵ Adorno Th. W. Negative Dialektik. Frankfurt a. M., 1966.

⁶ См.: Reichel P. Verabsolutierte Negation. Zu Adornos Theorie der gesellschaftlichen Entwicklung. Berlin, 1972 (Zur Kritik der bürgerlichen Ideologie, 21), S. 98ff. Оппозиционность Адорно — «тотального отрицателя» никак не препятствовала дешевой критике «тоталитаризма, в нужных случаях Адорно умел ловко играть этим понятием, сообразуясь с публикой и используя «актуальный» момент: в 1959 г., выступая на заседании Координационного совета по со-

Адорновская философская «междуклассовость», помножающая созерцательный протест на практическую реакционность (апология «существующего» как результат тщетности всяких направленных на реальное изменение общества усилий), заключала внутри себя нигилизм; поэтому она прямо-таки вынуждала все снова и снова теоретически обосновывать свою позицию, отмежевываться от традиционного, «чистого», асоциального философского нигилизма: негативная философия как единственная «позитивная» возможность своего самоутверждения. Поэтому вполне понятно, к чему внутренне была *наклонена* теория Адорно — к нигилизму как жизненной позиции и как самораспаду философской мысли. Поэтому понятно и то, как противоречивы были полученные у Адорно уроки: его теория возбуждала чувство социальной неудовлетворенности, накапливая «потенциал протеста», провоцировала действие, но одновременно обрекала его на поражение — отнимала смысл у того, к чему звала. Прямое, открытое политическое действие разрывало круг, в который замкнута была мысль Адорно, изливало скрытый в нем протест наружу, в жизнь, но адорновский круг бесперспективности успевал уловить этот пролившийся в жизнь протест, перечеркнув его своим нигилизмом, отметив его действительность своей бесцельностью и бесперспективностью. Эта логика отрицания (самоотрицания) во многом и запечатлелась в анархическом бунтарстве 1968 г. А с другой стороны, стало достаточно ясным и то, что круг этой созерцательной философии замкнут искусственно, что весьма логично разорвать его, отделив действие от теории. «Действие» стало искать для себя других, нередко куда худших (хотя и более «цельных») теоретических обоснований; а из теории мог быть выведен «простой», куда менее замысловатый, зато более откровенный и прямолинейный нигилизм.

трудничеству христиан и иудеев (Koordinierungsrat. für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit), Адорно анализирует и критикует воспитанное в немцах внутреннее неприятие демократии, отмечает «потенциал фашистского» в обществе и — пугает слушателей тем, что «открытая и скрытая неонацизация <...> в конце концов, вероятно, приведет к русскому господству в Европе» (*Adorno Th. W. Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt a. M., 1968, S. 145, edition suhrkamp, 10).*

Это — только один из вариантов «распада», одна из возможных его схем. А отвлеченный «социальный протест» адорновской теории мог приводить даже к формам слепого антисоциального анархизма; теоретически разграниченные и далекие друг от друга, эти формы могли на практике оказаться весьма близкими друг к другу.

Но была и еще одна внутренняя черта философии Адорно, которая пришла в резкое противоречие с политическими выступлениями 1968 г. Теоретическому «кругу», замкнутости этой философии в себе соответствовала социологически предопределенная замкнутость ее «существования», ее известная эзотеричность, элитарность, или, лучше сказать, антимассовость. Эта черта закреплена уже в сопротивлении этой теории любому своему истолкованию. Долголетний опыт «тотальной» оппозиции обществу, всем его классам, всем политически и идеологически оформившимся силам — необходимость оставаться всегда самим собой, чего бы это ни стоило, — эта борьба сразу на всех флангах, сразу на все стороны запечатляется в сложной, художественно опосредованной форме, в необычайно выразительном и редкостном по многообразию своих возможностей языке. Этот язык — орудие диалектики и парадокса — «непросветительского» разоблачения общественных пороков; он как бы ведет свое автономное существование, служа залогом диалектичности мышления; это не мешает ему быть одним из специальных жаргонов современной буржуазной философии. Задача языка — не только тонкое и гибкое выражение мысли, но и самовыражение субъекта, знак принадлежности этого философствующего субъекта к определенной школе, шифр, разъединяющий его с другими школами и всякую мысль запечатляющий в особенной «герметической» форме. Это — язык для посвященных, и момент понятности и общедоступности в нем — как бы поверхностный и обманчивый: любого, кто попытается критиковать теорию, можно запутать в диалектических сетях языка. Но этот же замкнутый философский кружок со своим особым диалектом должен вербовать себе союзников, если воспользоваться выражением Адорно; эта же школа способна предлагать хлесткие лозунги оппозиционного толка, завораживающие левого читателя; отсюда и подчеркну-

то коммерческие заглавия книг Адорно — свой особый язык заголовков, знак отличия от другой книжной продукции и в то же время успешная самореклама. На этом более внешнем уровне воспроизводится внутреннее противоречие адорновской теории — можно сказать, диалектика ее закрытости и открытости, неразрешимое противоречие ее замкнутости и ее стремления по-своему осмыслить реальные социальные проблемы.

И здесь 1968 год положил конец прежнему «кругу существования» теории Адорно. Первый показатель новых сложившихся условий — эта теория стала объектом для принципиальной критики, в первую очередь критики марксистской, причем, что наиболее важно, и в самой Федеративной Республике Германии⁷; критика эта ведется несравненно более интенсивно, чем прежде.

Второй показатель новых условий кажется парадоксальным и весьма непоследовательным: книги Адорно стали пользоваться заметно повышенным спросом, стали, с одной стороны, выходить во множестве карманных серий; с другой стороны, издается полное собрание его сочинений в 20 объемистых томах. Лишь теперь были, наконец, переизданы такие центральные сочинения франкфуртской школы, как «Диалектика просвещения» Адорно и Хоркхаймера, — эта книга не перепечатывалась 22 года (после амстердамского издания 1947 г.). Инфляция карманных книжек — в большой мере характеристика книжного рынка, но очевидно одно: теория Адорно утратила свою былую «сакральность», ту неприступность, в которой она оборонялась от критических возражений и от чрезмерно натуралистических воздействий «сырой» действительности. Довольно внешнее обстоятельство — однако в нем раскрылся внутренний смысл теории.

Что означали эти перемены для адорновской социологии искусства?

⁷ Помимо названных выше работ, см., напр.: Die «Frankfurter Schule» im Lichte des Marxismus. Zur Kritik der Dialektik und Soziologie von Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas. Frankfurt a. M., 1970; Beyer W. R. Die Sünden der Frankfurter Schule. Ein Beitrag zur Kritik der «Kritischen Theorie». Berlin, 1971 (Zur Kritik der bürgerlichen Ideologie, 10); Beyer W. R. Vier Kritiken: Heidegger, Sartre, Adorno, Lukács. Köln. 1968; Beyer W. R. Tendenzen bundesdeutscher Marxbeschäftigung. Köln, 1968.

Искусство в путях тотального отрицания

Теория Адорно — иными словами, замкнутый круг теории, воспроизводящий круг своего социологического «предопределения», —

1) современное капиталистическое общество понимает тоже как своего рода замкнутый круг, как беспрестанное, бесцельное, но притом и неразрешимое воспроизведение своих антагонистических противоречий;

2) а потому невольно колеблется между резкой критикой капиталистического мира и его апологией; и

3) переносит свое «видение» современного мира на мир вообще, создавая нечто вроде вторичной «онтологии», в какое бы противоречие ни приходила такая картина мира с предпосылками критической теории.

Одно из глубинных противоречий теории Адорно — столкновение «онтологизма», как выражения философских претензий этой теории, с попыткой исторически конкретно критиковать современное буржуазное общество. Причина столкновения — в непроясненности философской позиции. Адорновское бытие — отображение общественных антагонизмов, негативный процесс, который никогда не приводит к положительному результату; бытие — небытие. Но это «небытие» своими онтологическими амбициями освящает противоречия буржуазного мира, увековечивает их как вечный процесс, такой процесс, где можно только отыскать новые «негативности», чтобы отрицать уже существующие. Лжеонтология уводит в сторону от истории, от реальных исторических процессов, в которых коренятся реальные противоречия общества, но не дает взамен никакого орудия философского анализа этого общества, поскольку лишний раз воспроизводит — в иных терминах — все те же общественные противоречия. В своих «*Minima moralia*» Адорно пишет: «Мир — это система ужаса, но мыслить мир как систему — это значит оказывать ему слишком много чести, потому что принцип, приводящий мир в единство, — это раздвоение (*Entzweiung*) (...) Суть мира — это несуть», т. е. отсутствие смысла, субстанции, существенности⁸.

⁸ Adorno Th. W. *Minima moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a. M., 1969, S. 145 (edition suhrkamp, 54).

Адорно так обобщил свою критику буржуазного общества, подвел под нее такое философское, псевдоонтологическое основание, что реальная борьба с реальным общественным строем, с реакционной идеологией превратилась у него в умозрительную борьбу с системой в философии, с «существующим» в идеологии, с «целым» в искусстве — со всякой «позитивностью», которая оказалась теперь утверждением, одобрением и укреплением «существующего», т. е. антагонистических противоречий капиталистического строя. Но коль скоро утверждение и одобрение таких антагонизмов — ложно, то ложна и реакционна философия, которая строит себя как систему, а не как отрицание системы, ложно и реакционно искусство, которое создает «целое» в ущерб становлению как процессу «отрицаний», ложна статика, идущая в ущерб динамике, — и все потому, что иллюзорна целостность, системность буржуазного общества. Именно потому, что буржуазное общество с его экономическими и социологическими структурами только по видимости *цельно*, а на самом деле разъедается глубокими противоречиями, — «целое», «систему», «статическую» уже можно, следуя Адорно, подвергать критике как чисто формальные определения. И все внимание критика теперь, естественно, переключается на эти формальные моменты и, следовательно, на отрицание как таковое, уже беспредметное и безадресное. Теперь уже не столько интересуют критика реальные стороны буржуазного общества, сколько их формальные характеристики: целое и цельное, системное и систематическое, статическое и постоянное — все это элементы оправдания «существующего», все они дурны сами по себе и подлежат отрицанию. Не случайно поздний Адорно увидел некую художественную парадигму в искусстве абсурда, где самоцельное отрицание достигло наибольшей и, стало быть, желательной полноты. «Глубокая серьезность последовательного отрицания — в том, что оно не допускает пользоваться собой для целей санкционирования существующего»⁹. Системность вообще оз-

⁹ Adorno Th. W. Negative Dialektik, S. 160.

начает «претензию на тотальность»¹⁰, а потому и апологию существующего.

Но не трудно видеть, что именно буржуазное общество Адорно превращает в целое, которое поэтому нельзя никак устранить, — только *иное* можно противопоставить существующему, иное, к которому не ведут никакие реальные пути¹¹. Машина буржуазного общества — это машина, которая действует с фатальной неизбежностью и силой; она разваливается от раздирающих ее противоречий, но тем не менее функционирует достаточно гладко, умеет избегать даже и кризисов, функционирует безошибочно, безжалостно захватывает все оппозиционное себе, все оппозиционное усваивает себе, лишает первоначального смысла, ставит на службу своим интересам. Так поступает эта машина со всяким протестом — она тут же, автоматически, приспособляет его к своим потребностям и нивелирует: она, эта машина, сама по себе настолько уже противоречива, что может смело вводить в свой состав любое противоречие, и она, как видно, сводит еще свои противоречия в целое настолько, чтобы не посчитаться ни с каким протестом. Можно подумать, что всякий протест только укрепляет машину, потому что делает ее более богатой и гибкой системой: она питается продуктами своего распада и потому тем крепче, чем больше разваливается, — всякий шаг к гибели словно удаляет ее от смерти¹²!

Разумеется, с такой системой ничего нельзя поделывать «содержательными» методами, прямым выступлением в

¹⁰ «Притязания традиционной философии на тотальность — их кульминация в тезисе о разумности действительного — неотделимы от апологии» (*Adorno Th. W. Eingriffe*, S. 13). Адорно говорит о «неистинности гегелевского оправдания существующего, против чего взбунтовались левые гегельянцы» (*Adorno Th. W. Drei Studien zu Hegel*, Frankfurt a. M., 1963, S. 102, edition suhrkamp, 38).

¹¹ Об «ином» см., напр.: *Reichel P. Verabsolutierte Negation*, S. 94 f.

¹² В работе о Гегеле Адорно писал: «Буржуазное общество есть антагонистическое целое. Оно поддерживает свое существование лишь через посредство своих антагонизмов и не в состоянии примирить их <...> путем самодвижения», — это понимал Гегель (*Adorno Th. W. Drei Studien zu Hegel*, S. 40—41). Остается увещивать «самодвижение», и мы получаем адорновский круг — круг апологетической критики общества.

жизни, в философии или в искусстве. Усилия должны быть направлены на критику самой основы системы — так сказать, иллюзорной «формально-онтологической» видимости ее существования, на критику «позитивно-существующего» и на построение такого отрицания, которое не смогла бы уже ассимилировать машина существующего. Очевидно, что все эти задачи — теоретические, умозрительные; очевидно, что по своей сути они сводятся к поискам некоего *абсолюта отрицания* — чудодейственного философского средства, которое разбивало бы позитивные оковы существующего. Создание «Негативной диалектики» было, видимо, революционным действием Адорно!

Онтология отрицания была у Адорно одним фокусом, в котором собиралась и отрицалась бессмысленность смысла «существующего», т. е. расширенных до некоего бытия наоборот противоречий буржуазного общества; другой сферой, другим фокусом, в котором собирались и негативно отражались общественные антагонизмы, было для Адорно искусство. Экспериментальным полем поисков негативного абсолюта была прежде всего музыка.

Сфера искусства была для теоретиков франкфуртской школы тем «слоем» действительности, в котором созерцательный импульс находил уже художественно препарированный для себя материал жизни. Экономический и социологический субстрат искусства в буржуазном обществе — это, в терминологии школы, «индустрия культуры», машина в машине, лжесистема, которая лжет тем, «что беспрестанно повторяет, подтверждает и укрепляет простое наличное бытие — то, во что превратил людей исторический ход дел в этом мире»¹³.

«Индустрия культуры», система товарных отношений в сфере «благ культуры», глубоко враждебна искусству уже потому, что, согласно Адорно, все искусства имеют одно общее между собой: они сходятся в отрицании: «Они отлетают от эмпирической реальности, они тяготеют к образованию сферы, качественно противоположной этой эмпирической реальности»¹⁴.

¹³ Adorno Th. W. Eingriffe, S. 78.

¹⁴ Adorno Th. W. Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt a. M., 1967, S. 186 (edition suhrkamp, 201).

Вот эта арена действий, где внутренняя (вечная?) сущность искусства вступает в спор с индустрией культуры как машиной в машине буржуазного общества, и есть для Адорно центральный участок борьбы с буржуазным обществом вообще. Задача: как вызволить потенцию отрицания из-под гнета индустрии культуры и ложной идеологии?¹⁵ Для Адорно этот вопрос был не отвлеченно-теоретическим, но жизненно-важным, и этот, казалось бы, частный вопрос стал для него поистине универсальной проблемой. Отсюда центральное место в его теории — социологии искусства и прежде всего музыки, как динамического, разворачивающегося во времени искусства¹⁶. Решить свой вопрос Адорно однако не уда-

¹⁵ Такая музыка, которая в условиях буржуазного общества сознательно создается как товар, по словам Адорно, «ограничивается пустопорожним, жалким жизнеутверждением, не омраченным воспоминаниями о зле и смерти (<...>: сама земная жизнь, жизнь как она есть, приравнивается к жизни без горя и страданий; вдвойне безрадостная картина, ибо такое приравнивание — только хождение по кругу, где закрыты все перспективы выхода, перспективы того, что было бы иным. И, как раз поскольку эта абсолютно жизнеутверждающая музыка издается над всем тем, что однажды могло бы стать ее подлинной идеей, она столь низменна и позорна; позорна как ложь, как извращение реальности, как дьявольская гримаса такой трансценденции, которая ничем не отличается от того, над чем силится подняться. Такова в принципе ее сегодняшняя функция — функция одного из разделов всеобщего рекламирования действительности, такой рекламы, потребность в которой тем больше, чем меньше просвещенные на этот счет люди верят в позитивность существующего. (<...>). Такая идеология — объективное отражение общества, которое, дабы увековечить себя, не находит (и не может найти) ничего лучше тавтологии (<...>)» (*Adorno Th. W. Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt a. M., 1962, S. 55*).

¹⁶ В своих лекциях по социологии музыки Адорно говорил: «Благодаря одной своей абстрактной форме, форме временного искусства, т. е. благодаря качественному изменению своих сукцессивных моментов, музыка создает нечто вроде образа (imago) становления; и музыка даже в самом жалком виде не оставлена этой идеей, и от этой идеи не отступает алчущее реального опыта сознание» (*Adorno Th. W. Einleitung..., S. 60*). Тут можно спросить: что же, разве сам Адорно хуже нас понимал свои «апории» и «абстрактную форму» тех моментов, на которые возлагал Адорно свои связанные с «отрицанием» надежды? Даже — свои социальные утопии? Видимо, не хуже; однако то, что нам

лось, и чем дальше, тем больше он запутывался в апориях своих теоретических посылок. Решение вопроса на практике свелось к попыткам совместить свои теоретические постулаты с тенденциями современного искусства на Западе. В результате решение столь важного теоретического вопроса свелось к маневрированию, когда Адорно отставал от разных течений современной музыки или теоретически обгонял их. «Свобода музыки для отрицания» — этот адорновский лозунг (как бы он словесно ни выражался) был тесно и противоречиво связан с судьбами современной музыки.

В своих лекциях по введению в социологию музыки (начало 60-х годов) Адорно говорил:

«Все, что функционирует, заменимо; незаменимо только то, у чего нет никакой функции, ни к чему не пригодное»¹⁷.

Свобода музыки от прагматических целей освобождает музыку для ее внутреннего духовного смысла, тем не менее даже и такая музыка, которая отрицает общественную машину тем, что не хочет делать то же, что и общество, играть в те же игры, в которые играет оно, — тем не менее и эта музыка — переосмысленное «искусство для искусства» — захватывается и эксплуатируется этим обществом, товарным обществом, «которое все духовное подводит под рубрику потребительских товаров»¹⁸.

«Если функция музыки действительно совпадает с идеологической тенденцией общества в целом, — говорил Адорно в тех же лекциях, — то невозможно представить себе, чтобы его дух, как и дух государственной власти и дух самих людей, мог потерпеть музыку в какой-либо иной функции. Посредством бесчисленных опосредований, прежде всего экономических интересов, любому будет раз и навсегда доказано, что и впредь все останется по-старому. (...) Кто хочет посредством своего собственного аппарата чувств убедиться в том, что такое общество, тот может на примере музыки поучиться, как — неве-

представляется чисто теоретическим заблуждением, для Адорно было еще и вполне жизненной необходимостью и безысходностью.

¹⁷ Adorno Th. W. *Einleitung...*, S. 114.

¹⁸ Ibidem.

домо, с помощью каких опосредующих механизмов и часто без чьей-либо злой воли — дурное пробивает себе дорогу там, где ему противостоит конкретное знание лучшего, и как бессильно всякое сознание лучшего, и как бессильно вообще всякое сознание, если поддерживают его одни только доводы разума»¹⁹.

Здесь Адорно совершенно не надеется на внутреннюю силу самого искусства — спасения можно ждать только от теоретической, правильно выбранной позиции просветителя и просвещенного человека. Выход — в самовоспитании, в личном самосовершенствовании и просвещении, хотя и это — малоутешительный вариант:

«Единственно, что можно сделать, не слишком обольщаясь успехом, — это высказать свое знание» — и: «употребить все силы на то, чтобы идеологическое потребление музыки заменялось компетентным и сознательным к ней отношением»²⁰.

«Музыкальной идеологии можно противопоставить только одно — немногие модели верного отношения к музыке и модели самой музыки, которая могла бы быть иной»²¹.

Вот этой музыки — как возможности своего «инобытия» — искал Адорно долгие годы; в этой музыке он так или иначе *надеялся* обрести свой негативный абсолют о надежде: «Надежда, которая вырывается из лап реальности, отрицая ее, — это единственная форма, в которой является истина»²².

Борьба с позитивностью в музыке

У нас долгое время представляли Адорно теоретиком авангарда, апологетом модернизма; представление такое отвлеченно, а потому и неверно. Адорно отнюдь не был апологетом всякого модернизма в искусстве и тем более он не был теоретиком той додекафонной музыки, само название которой в течение многих лет нарушало спокой-

¹⁹ Adorno Th. W. Einleitung..., S. 64.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Adorno Th. W. Minima moralia, S. 123.

ный сон музыковедов. Напротив, Адорно был прямым противником додекафонного и сериального методов композиции, его возражения против этих методов коренились в его эстетических убеждениях и художественных привычках, но они подкреплялись также и теоретически, хотя теоретические аргументы Адорно и были отвлеченными и формальными, а весьма часто также половинчатыми и уступчивыми. В период моды на «додекафонию» Адорно резко разошелся с людьми, старавшимися подвести под этот метод композиции идейную базу, и фанатическими приверженцами метода не без основания был зачислен в консерваторы и ретрограды. Однако расхождение Адорно с авангардистами не было все же принципиальным; мода на «сухую» додекафонию и «скупой» пуантилизм довольно быстро прошла, видимость идейного единства авангарда на общей технологической основе распалась. наступила пора всевозможных экспериментов, идейных блужданий, беспочвенных упражнений, заигрываний с абсурдом; во всем этом было гораздо меньше принципиальности и даже смысла, чем в додекафонных этюдах с их математичностью и видимостью строго-логического композиционного метода (реальный эффект которого нередко был равен нулю). Но вот именно тогда, когда пора единства осталась позади, Адорно, которого никто, конечно, не отлучал всерьез от современной музыки и авангардистской эстетики, мог по-настоящему подключиться к новейшему развитию музыки, мог даже попытаться теоретически обогнать его и повлиять на него идейно. Диалектика развития искусства выразилась однако в том, что Адорно «догнал» авангард тогда, когда в музыке *уже все было возможно*, когда самые «передовые» из авангардистов уже до конца разломали традиционную идею «произведения искусства», Адорно вновь влиял на авангард тогда, когда искусство в руках авангардистов дошло до полного саморазрушения. Этот нигилизм в художественной практике совпал с нигилистическим аспектом самой философии Адорно. Подхваченный Адорно лозунг «информальной музыки» был опытом построения «отрицания» (в адорновском понимании), т. е. построения некоего бесконечно открытого отрицания, не приходящего ни к какой позитивности.

Но придавать смысл отрицанию в музыке, улавливать его диалектически было уже поздно; Адорно, поспевая за музыкой, отрицаемой механически, технически, метафизически, мог только строить неосуществимый, не поддающийся описанию в конкретных понятиях и технических терминах утопический образ «возможной» музыки и мог только жонглировать философскими понятиями.

Итак, критика капиталистической системы превратилась у Адорно в критику системы и системности, критика системы стала критикой системы (как замкнутой системы позитивности) в музыке. Критика ложной идеологии равна критике музыкальной «позитивности».

Вот — направление, в котором эволюционировал Адорно, — от критики додекафонии к миру информационной музыки.

В статье «Как устаревает новая музыка» (1954) Адорно писал:

«Несовместим с понятием «новой музыки» позитивный тон — утверждение существующего в его данности. Когда музыка впервые глубоко усомнилась в позитивности существующего, она стала музыкой новой. В свои героические времена новая музыка вызывала у слушателей шок — так было, например, в Вене при первом исполнении Песен на слова Альтенберга, написанных Альбаном Бергом, так было в Париже при исполнении «Весны священной» Стравинского; этот шок, производимый новой музыкой, иногда объясняют необычностью ее звучаний, их непривычностью для слушателя, однако благонамеренные апологеты новой музыки заблуждаются: новая музыка производит шок и заключает его в себе. Уверять, что новое искусство не менее прекрасно, чем искусство традиционное, оспаривать, что оно потрясено в самих основаниях, значит оказывать ему медвежью услугу, хвалить то, что само новое искусство презирает, одобрять то, чем оно пренебрегает, пока только следует своим внутренним импульсам»²³.

Адорно, таким образом, ориентируется на тот период в развитии музыки, который предшествовал первой миро-

²³ Adorno Th. W. Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. 3. Aufl. Göttingen, 1963 (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 28—29a), S. 136.

вой войне; в этой музыке для него важнее всего шок, производимый музыкальным произведением: этот шок — знак сомнения в позитивности существующего. Первые произведения новой музыки, пишет Адорно, проникнуты чувством страха²⁴. Когда Адорно говорит: «Музыка (...) усомнилась в позитивности существующего» — это не стилистический прием; шок, производимый музыкой, — не субъективное впечатление, и страх, выраженный в музыке, — не субъективное переживание мира композиторским субъектом. Напротив, страх — это свойство именно самой музыки как языка; страх — это свойство исторически сложившегося языка музыки, находящего выражение в его технологической разработанности, во внутренних противоречиях самой этой технологии; композитор — проводник, или медиум, этой объективной смысловой заданности, которая заключена в самом рационально опосредованном материале искусства как материале исторически определенном и технологически выражаемом. Сам композитор, который создал произведение искусства, смотрит на него как на нечто такое, что неожиданно сложилось в его руках, — как бы само собой, благодаря тому, что он, композитор, в совершенстве овладел техникой музыкального письма в его современном состоянии²⁵.

Адорно чрезвычайно характерным образом пишет: «Вспомним хотя бы Пять пьес для струнного квартета, ор. 5 Антона Веберна — они сегодня сохранили всю свою свежесть, а технически их никто не превзошел. Они написаны сорок пять лет тому назад; композитор порвал в них с тональной системой и пользуется, так сказать, только диссонансами, но это совсем не «двенадцатитоновая музыка». Неким ужасом окружено каждое из этих диссоциирующих созвучий. Мы чувствуем в каждом из них что-то небывалое, страшное, и сам автор выписывает их с робостью и с дрожью в сердце: можно видеть по самой

²⁴ Adorno Th. W. Dissonanzen, S. 138.

²⁵ Характерно для всей социологической школы Адорно недоверие к субъективности творческого процесса; Адорно не недооценивает творческое начало, но усматривает в нем как бы технически совершенную предпосылку для того, чтобы исторически заданный смысл был оформлен; тем более отвергается понятие «гениального» творчества, которым злоупотребляла интуитивистская эстетика.

фактуре, с какой осторожностью обращается он с ними. Он боится расстаться с каждым из этих звучаний, он цепляется за каждое, пока все выразительные возможности его не исчерпаны. Он как бы страшится распорядиться ими по собственному усмотрению и с глубоким уважением, с почтением относится к тому, что найдено им самим же. Вот откуда неуывающая сила этой тонкой, этой нежной музыки»²⁶.

Глубже страха, который расслышим мы в этой музыке, — ее техническое состояние с заложенными в нем противоречиями. Адорно обычно предпочитает характеризовать такое состояние в терминах динамики и статики. «Героическая пора» новой музыки — это для него в первую очередь так называемая эпоха «свободного атонализма» в творчестве композиторов нововенской школы²⁷, когда энергия отрицания находила соответствие себе в музыке, формальные структурные устои которой были сведены на нет, в которой форма целого рождалась из самодвижения экспрессивных жестов, из нервных импульсов и шоков, из окрашенных аффектом колебаний и веяний²⁸; такая музыка нередко строилась как отражение психологического потока, как зеркало душевных движений, это был поэтому непрекращающийся процесс, отрицание любого заранее полагаемого целого, отрицание статической «тотальности»²⁹. Но такое отрицание есть и модель социального протеста, отрицание общественной «тотальности».

²⁶ Adorno Th. W. Dissonanzen, S. 141.

²⁷ Стравинский в работе о старении новой музыки приведен для вящей доказательности; в своей книге «Философия новой музыки», написанной в американской эмиграции, Адорно создает такую социологическую конструкцию, при которой творческие устремления Стравинского диаметрально противоположны задачам нововенской школы; Стравинский безнадежно позитивен, что-то вроде апологета империализма.

²⁸ Важнейшее произведение этого периода — монодрама Шёнберга «Ожидание».

²⁹ Адорно писал: «Начиная с ор. 10 все творчество Шёнберга колебалось между двумя крайностями — тотально-тематического развития и атематического построения; великолепное ощущение материала подсказывало ему не искать способов выравнять крайности, а резко противопоставлять одно другому. < .> Шёнберговская концепция реальной, во всем проконструированной тотальности пересекается с противонаправленным импульсом, с бун-

Итак, динамическое качество музыкального развития, эмансипированного от заранее полагаемой формы, а вместе с тем и от тонального языка³⁰, музыка как «идеал непрерывного развития»³¹ есть залог социального смысла; динамика этой музыки возникает в борьбе со статикой, с системностью, возникает как их преодоление и отрицание³².

Уже переход Шёнберга к двенадцатитоновой технике в начале 20-х годов имел далеко идущие последствия идейного порядка: спонтанность и несвязанность субъекта музыки была скована, и была скована потому, что внутренняя потребность в порядке (выражение идейного консерватизма) накладывала на развитие ограничения, — порядок этот не полностью вытекал из самого материала музыки³³. Консерватизм Шёнберга в определенной мере перечеркнул внутренние возможности музыки. Еще сильнее проявился такой консерватизм в додекафонной музыке 50-х годов, времени всеобщего увлечения этой техникой. «Уже в 1927 г. — вот как давно! — можно было заметить намечавшуюся «стабилизацию музыки»; опасность заключалась в том, что музыка забудет об опасностях; теперь же этот процесс еще углубился»³⁴.

Основной упрек Адорно молодым композиторам 50-х годов — они играют проблемами, не уразумевая их смысла и глубины, заложенных в технологии, в технических приемах и правилах: «Что такое «двенадцатитоновая техника»? Это — безжалостные оковы, удерживающие в повиновении силы, которые рвутся наружу, которые стремятся сломать целое. Напрасный труд — поль-

том против закона, собственноручно утвержденного, может быть, именно потому, что закон этот утвержден, установлен: музыка хотела бы почувствовать себя на воле. Вот такие конфликты должны были бы отзываться мощными разрядами в каждом новом сочинении» (*Adorno Th. W. Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt a. M., 1963, S. 377—378. Ср. там же, с. 419*).

³⁰ *Adorno Th. W. Eingriffe, S. 66.*

³¹ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia, S. 368.*

³² Здесь нет возможности входить глубже в чисто техническую проблематику музыки.

³³ *Adorno Th. W. Eingriffe, S. 66; Idem. Quasi una fantasia, S. 396.*

³⁴ *Adorno Th. W. Dissonanzen, S. 137.*

зоваться двенадцатитоновой техникой, если нет этих противонаправленных энергий: напрасный труд — организовывать материал, который ничуть не противится своей организации. Вот — приговор бессчетным додекафонным сочинениям наших дней; в них относительно простые музыкальные моменты приведены в относительно простую музыкальную связь — ради этого не было нужды прибегать к сериальной технике»³⁵ «В основе — статическое представление о музыке; точность соответствий, эквивалентов в системе тотальной рационализации предполагает, что всякое повторение в музыкальном процессе — это на самом деле возвращение «того же самого», словно на какой-то пространственной схеме. <...> Но пока музыка — временное искусство, она динамична, так что все тождественное в процессе музыкального развития может становиться нетождественным себе, а нетождественное — тождественным <...>»³⁶.

Диалектика тождественного и нетождественного в сериальной музыке доводится до крайности: «Здесь уже ничего в принципе не может повторяться, и все вообще есть в принципе повторение: как дериват единого»³⁷.

Достигнутый тупик и должна, по мысли Адорно, преодолеть «информальная музыка»:

«Перед лицом фиктивного образом устроенной, нарочито подстроенной объективации музыки следует вновь вернуться к тому процессу, который затормозил Шёнберг <...>; информальная музыка вновь должна была бы проникнуться идеей непересмотренной, ни в чем не ограниченной свободы — но не стать повторением стиля 1910 г.»³⁸.

В своей работе об «информальной музыке» Адорно стремится *снять* противоречия сериальной техники, приведшие к манипулированию музыкальным материалом, — снять противоречия, извлекая новые возможности свободы изнутри самого технического «состояния» музыки; при этом Адорно готов пойти на все уступки авангарду и отказаться от «предрассудков» своего слуха: «<...>

³⁵ Ibid., S. 142.

³⁶ Ibid., S. 144.

³⁷ Adorno Th. W. Quasi una fantasia, S. 373.

³⁸ Ibidem.

однажды я предъявил упрек одной композиции, в которой было выражено намерение унифицировать все параметры музыки,— я указывал на отсутствие качественной определенности музыкального языка; я задал тогда такой вопрос: «Где же здесь вопрос и ответ?» Сюда нужно внести поправку. Современную музыку нельзя связать даже такими, по видимости всеобщими, категориями, как вопрос и ответ,— они тоже не неизменны. Нигде не сказано, что музыка должна а priori сохранять такие традиционные элементы: это касается и напряженности, и разрешения, продолжения, развития, контраста, утверждения <...>»

Какую же свободу предлагает Адорно для музыки?

Сериальное конструирование музыкальных произведений он сравнивает с «формой промышленного производства — бесцеремонность в обращении с материалом, неведомая субъекту на достигнутых им ранее высотах»³⁹. Сравнение это не случайно — оно связывает музыку с формой самого общества: если Шёнберг до первой мировой войны реализовал идеал непрерывного развития в условиях позднего либерализма, хотя уже и разваливавшегося, то современный композитор живет в «управляемом мире» — всецело руководимом, продуманном, интегрированном, как описывает Адорно современный империализм⁴⁰ в противоположность своему утверждению, что капиталистическому миру далеко до системности⁴¹. «Промышленное производство музыки», очевидно, отвечает форме такого общества, где всякий протест оказывается в «сфере запланированного»⁴².

То, как Адорно пытается снять апории музыкального творчества в современную эпоху, всецело определяется его теоретической, социологически определяемой позицией, как она была описана,— с ее замкнутостью, с совершаемым ею кругом. Современное общество никак не

³⁹ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia*, S. 373.

⁴⁰ *Adorno Th. W. Eingriffe*, S. 67.

⁴¹ Фетишизация современного капитализма недвусмысленно проявляется у Адорно в подмене экономически четких квалификаций эпох развития капитализма расплывчатыми «идеологическими» характеристиками, заимствованными из лексикона «интегрированной» буржуазной социологии.

⁴² *Adorno Th. W. Eingriffe*, S. 67.

может быть преодолено, человек в этом обществе, сознающий истину, осужден на робость и бесплодность просветительских высказываний, и музыка должна считаться с неразрешимостью противоречий, — следовательно, уже противоречий одновременно и общественных, и музыкального языка. Нет никакого иного выхода, но, образно говоря, или общество поглотит — «интегрирует» — музыку с заложенной внутри ее потенцией отрицания или же музыка поглотит общество, воплощая его в себе, но и, в довершение, отрицая его. Адорно и теоретизирует в буквальном соответствии с таким образом: ведь коль скоро технологические апории музыкального творчества объективно выражают социальные антагонизмы, то они, в известном смысле (для мирового духа), суть даже *одно и то же*, — итак, если музыка сделает противоречия общества и противоречия техники своей *второй натурой*, то она и станет подлинным «образом свободы»⁴³, — и это будет, добавим от себя, следуя той же логике, действенное преодоление общественных противоречий. С одной стороны, Адорно склонен сетовать на то, что современные произведения искусства возникают не столько по внутренней необходимости, сколько из абстрактного понимания того, «что сегодня нужно»⁴⁴, т. е. на что сегодня есть спрос, — это отражается, в частности, в отсутствии связи искусства с политикой (так в статье 1962 г.); однако, с другой стороны, освобождение искусства для свободы — для образа свободы, который должно являть оно нам, — совершается исключительно в сфере технического, как разрешение имманентных противоречий музыкальной технологии, как просветительский акт в сфере слуха, долженствующий внешнее принуждение преобразить в органическое музыкальное мышление, рационалистическую машину — в процесс как орудие «протеста».

⁴³ Adorno Th. W. Quasi una fantasia, S. 373 (ср. S. 397). Полагают, что «порядок должен налагаться на свободу и свободу следует сдерживать, — тогда как свобода должна была бы сама так упорядочивать себя, чтобы уже не уступать никакой мере, уродующей все гетерономное ей, все стремящееся развиваться свободно!»

⁴⁴ Adorno Th. W. Eingriffe, S. 68.

Такой выход из положения — «мультипликация» противоречий вместо их разрешения, возведение их в степень; и Адорно с его «просветительством» не спрашивает даже, как, чисто психологически, могла бы возникнуть подобная «интериоризация» формального, насильственного и ...бездумного⁴⁵, что накопилось в процессе кризиса музыкального творчества. Социологическая позиция Адорно заставляет его «снимать» противоречия только одним способом — путем их увековечивания и «отрицания отрицания». Получается, что это адорновское «отрицание отрицания», на словах всегда открытое, незавершенное, не содержащее в себе никакого утверждения «существующего», на деле выступает в позитивной функции: диалектически «снимая», сохраняет то, что тщится преодолеть.

Чтобы обрести свободу, информальная музыка должна, например, овладеть отношением «между временной формой и музыкальным содержанием»⁴⁶. Речь вновь идет о том, как прийти к динамизму изнутри статики, как открыть черный ящик формы и превратить достигнутое «стояние на месте» в процесс. «Для этого музыка, правда, парадоксальным образом нуждается в относительно статических плоскостях, отталкиваясь от которых она может достигнуть динамики; абсолютная динамика, без всяких внутренних градаций, в свою очередь обратилась бы в статику»⁴⁷. Это — очевидная диалектика музыкального процесса, но кризис музыки привел ее к такому рубежу, где обе стороны диалектического опосредования стали безразличны или почти безразличны друг к другу. Для Адорно не составляет, конечно, никакого труда подметить самое больное место в «манипулируемой» музыке 50—60-х годов:

«Момент, имманентно разумеющийся в музыке, <...> — это развертывание музыки во времени. И этот момент музыку последовательно статическую в свою очередь

⁴⁵ Примерно так в статье 1954 г. Тут Адорно писал: «Всегда оказывается так, что вещь просто придуманная [т. е. абстрактно сконструированная.— А. М.] всегда слишком мало продумана» (*Adorno Th. W. Dissonanzen*, S. 144).

⁴⁶ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia*, S. 403.

⁴⁷ *Ibidem*.

осуждает на иллюзорность, которая состоит в том, что явление, сукцессивное в реальности своего звучания, представляется вневременным <...> Все элементы, следующие друг за другом во времени, но отрекающиеся от принципа сукцессивности, саботируют (!) долг становления, они уже не мотивируют, почему такой-то элемент следует за данным, а не другой. Но никакой музыкальный элемент не имеет права следовать за другим, не будучи предопределенным к такому следованию формой предшествующего элемента или, напротив, не раскрывая всего предшествующего как своего собственного условия. Иначе временная конкретизация музыки и ее абстрактная форма распадутся. Что по своим внутренним свойствам не претендует на определенное место, раньше или позже, то паразитически присасывается ко времени, автоматически включаясь в отношения последовательности»⁴⁸.

Диалектика временной формы музыки в теории ясна, но самодвижение музыки на практике завело ее в безнадешный тупик, и вот этого-то противоречия никак не может разрешить Адорно, который вместо этого рисует идеальные картины неорганической информальной музыки. Точно так же, как противоречие между формой и временным протеканием в музыке, информальная музыка могла бы разрешить и еще одно противоречие внутри сериальной музыки. Так, если «одно из естественных возражений против классической двенадцатитоновой техники заключалось в том, что ритмико-метрическая структура музыки и после ликвидации тональной системы оставалась тональной в широком смысле слова», то «для идеала информальной музыки как раз существенно, чтобы это обстоятельство стало опытом творчества, чтобы спонтанный и сознающий сам себя слух противился не только тональным симметриям, но и самым утонченным их дериватам, преобладанию абстрактного постоянного метра, сильной доли такта и ее негативному сохранению в синкопах. Информальная музыка могла бы достичь такой гибкости ритма, которая никому и не снилась»⁴⁹.

⁴⁸ Adorno Th. W. Quasi una fantasia, S. 403; ср. также: Adorno Th. W. Einleitung, S. 189.

⁴⁹ Adorno Th. W. Quasi una fantasia, S. 436—437.

Эти молочные реки с кисельными берегами должны быть обретены на путях имманентного, самоценного разрешения внутренних противоречий музыки, через усложнение ради усложнения, через развитие ради развития. Сны, которые должны сбыться: музыка — единственное овеществление адорновского *инного* в его надеждах и безнадежности. Сведение социального к имманентным противоречиям музыки; музыкально-теоретические мечтания вместо теории общества и практики его изменения.

Идея поступательной рационализации музыки, унаследованная еще от Вебера, идея развития музыки как логически- и технически-имманентного, необратимого процесса находится в самой многозначительной взаимосвязи с идеями и мечтаниями Адорно о современном буржуазном обществе с его охарактеризованной выше основной теоретической позицией. Развитие музыки оказывается глубоко осмысленной моделью развития общества, неразрешимый кризис музыки — моделью социального тупика; мечта и сновидение как способ преодолеть кризис музыкального искусства отвечает нереальности выхода из круга общественной неразрешимости. Теоретическая, социологическая и социальная, позиция Адорно находится, если воспользоваться его излюбленным выражением, в отношении лейбницевской «предустановленной гармонии» с идеей самодвижения музыки.

Итак, точка зрения сужена до крайности. Формула для будущего развития искусства — *органичность сквозь неорганичность*, свобода сквозь манипулирование, смысл сквозь бессмыслицу — только по видимости диалектическая и критическая по отношению к обществу. Диалектику перечеркивает та умозрительность, которая иной раз прямо переходит к фантазированию, к мечтательству, к рисованию идиллических картин.

«Произведение искусства, обретающее свою членораздельность благодаря предельному овладению своим материалом, — пишет Адорно, — ввиду этого крайне далеко от чисто органического бытия, но с другой стороны оно ближе всего стоит к органическому (...). Следовательно, требование овладения материалом как требование «организации» (...) сочиняемой музыки не должно

уступать места менее категорическим, более свободным процедурам [по сравнению с сериальной музыкой]. Но овладение материалом должно еще умножиться — посредством самокритики, посредством саморефлексии сочиняющего музыку слуха, чтобы уже не было насилия над гетерогенным материалом. Овладение материалом должно само стать формой реакции такого слуха, как бы пассивно усваивающего тенденцию материала. Техника искусства в своей последовательности, будучи подлинным овладением материалом, является в то же время и противоположностью такому овладению — субъективная чувствительность должна развиваться до восприимчивости к внутреннему движению того, что уже не есть субъект: только тогда разумно говорить, что такой-то человек овладел языком, когда у него есть силы, чтобы отдаться во власть языка <...>. В таком случае информальная музыка — это музыка, в которой ухо композитора, вслушиваясь в материал, расслышит, что исторически «сделалось с этим материалом. Но поскольку материал, каким он сделался, заключает в себе результат процесса рационализации, то этот результат и будет сохранен, но одновременно благодаря произвольности субъективных реакций он будет лишен всей своей насильственности»⁵⁰.

«Информальной музыке, — пишет далее Адорно, — важно не приспособиться к ложному сознанию, а ей важно истинное содержание, выраженное в музыке, и верное сознание»⁵¹. И вот где ключ к негативному, а притом и к иллюзорному выходу из сетей принуждения, из «управляемого общества» и круга индустрии культуры:

«В рамках идеологического ослепления, охватывающего все общество в целом, свое нужное социальное место находит только то, что отбрасывает коммуникативность, вместо того, чтобы исследовать ее действительные или мнимые законы <...> Музыка должна резко пресекать всякую коммуникативность, должна выворачивать ее наизнанку, а не принимать ее условия»⁵².

⁵⁰ *Adorno Th. W. Quasi una fantasia*, S. 432—433.

⁵¹ *Ibid.*, S. 434.

⁵² *Adorno Th. W. Quasi una fantasia*, S. 434.

Правильное разрешение противоречий внутри музыки, подсказываемое ей Адорно, предполагает, что композитор внутренне согласится с принуждением, претворит в свою природу те приемы манипулирования со звуком — с материалом музыки, которые отражают формы общественного принуждения и формы промышленного производства; тогда музыка обретает внутри себя свободу и явит нам «образ свободы», заперев при этом все пути к слушателю и замкнувшись в себе. Действительно: «незаменимо только то, у чего нет никакой функции, ни к чему не пригодное».

Адорно не показал действительных путей развития даже той музыке, к которой обращался со своим призывом порвать со всякой «коммуникативностью»; никакой композитор сериальной школы не развивался так, чтобы обрести в своем развитии некую вторую органичность творчества — «непроизвольность субъективной реакции» в рамках тотально манипулируемого материала. Идея информальной музыки была утопией, что почувствовал и сам Адорно. Информальная музыка несет на себе благословение и проклятие «иноного»: она «напоминает вечный мир Канта, который сам Кант представлял как реальную, конкретную и осуществимую возможность, но опять же и как идею»⁵³.

Не утопическим был однако тот уклон, который придал своей утопической музыке Адорно. Утопический идеал Адорно и реальное движение авангарда частично пересекались и совпадали; они учились друг у друга. Музыка из утопий Адорно взяла то, что можно было реализовать, — неутопическое в глубинах мечты.

Эта реализация в «самодвижении» музыки не очень нужным делала самого теоретика: и без него реализовалось то, чему сам Адорно научился у авангардистского искусства. Но тем более значительными были эти «осуществления» для судеб музыкальной социологии Адорно.

Итак, своей утопической музыке Адорно придал уклон к самоисчерпанию музыки путем сохранения, увековечивания, нагромождения формальных, технологических проблем и противоречий, которые никогда не раз-

⁵³ Adorno Th. W. Quasi una fantasia, S. 437.

решались во что-либо иное, но всегда только перекрывались новым слоем противоречий, сохраняясь в глубине. Это было и наклонение к самозамыканию музыки в ней самой — жест свободы, но без реального освобождения. По сути дела совпали — это адорновское умозрительное, нигилистическое опустошение музыки и отвлеченность ее существования в практике искусства, когда музыка — лишь объект, разрушаемый всеми возможными способами.

И в том, и в другом случае, в теории и на практике, музыка — это абсолютная несвязанность ни с чем, кроме ее же самой. Конструирование утопической музыки стало реальным фактором деструкции искусства.

Нигилистические заветы музыкальной социологии Адорно были на деле ее внутренним саморазвенчанием.

Идея социального освобождения у Адорно конкретизировалась — она предстала в виде музыкального упражнения в сфере абсурда: «Форма всякой художественной утопии сегодня такова: создавать вещи, о которых мы не знаем, что это такое»⁵⁴.

II

Превращения академической науки не могут не вызывать удивления. Если каких-нибудь десять лет тому назад любой профессор стремился придать законченный, целостный вид своему естественному человеческому полужнанию (поэтому весьма простительному), настаивал на независимом, научном, а потому и весьма отвлеченном от сырой действительности содержании своих работ, то теперь страх перед мнимым «студенческим бунтом» против науки словно открыл такому ученому глаза на мир: с одной стороны, он испытал страх потерять свою публику — слушателей и читателей, — с другой стороны, он сделал вывод о том, что спасения можно искать и «по ту сторону баррикад». Вместо стилизации полунуки под науку — стилизация полужнания под незнание, псевдосократовский скептицизм: предмет знания спокойно отодвигается в сторону и ученый занимается расчисткой поля для своих штудий; если го-

⁵⁴ Adorno Th. W. Quasi una fantasia, S. 437.

ворить о музыкальной социологии, то оказывается, что все доньше существовавшее под вывеской «музыкальной социологии» — ложные и напрасные усилия, так сказать, «феномен идеологического сознания»; но затем оказывается, что расчистка поля — это операция, которая свой смысл заключает только в себе самой; отнюдь и не будет никаких штудий, но предмет «музыкальной социологии» отныне состоит в том, чтобы разделаться со всем, что существовало и существует под таким названием.

Наука об искусстве подражает формам искусства абсурда. Цель бывшей науки становится теперь откровенно негативной — это саморазрушение научной дисциплины в самый период ее становления как науки. При этом полезно для целей такого ученого по возможности расширить прежнее понятие «социологии», чтобы подвести под нее почти все научные направления, которые имели дело с музыкой. Негативный «пафос» такой новой науки не скрыт, разумеется, и от самого автора; более того, в задачи «новой» дисциплины, конгениальной с абсурдистским искусством, входит пропаганда своей разрушительной силы, негативистская бравада; наивность академического ученого с его верой во внутреннюю силу логической системы знания заменена теперь злорадной спекуляцией (далеко не философской) на чужих ошибках.

Новый социолог-специалист далеко не наивен; политические события последних лет многому его научили; его научный кругозор стал шире, и чисто политические бури отразились на его интересах. Специалист стал прислушиваться к своему «противнику», никак не возможно уже замкнуться в узких рамках своей дисциплины. Но он научился у противника и его методам — нигилистическим средствам борьбы — и старается обезвредить бомбу, принимая ее на вооружение; чтобы не потерять голову от страха, он «поселяет» своего врага-разрушителя в своей душе и кончает тем, что отождествляется с ним: точно так же буржуазная общественная машина весьма склонна терпеть нигилиста-бунтаря, — достаточно откровенно обнажая нигилистические перспективы общества, утрату всякой позитивной про-

граммы и идейной точки зрения, он помогает утвердить это общество в его родной идеологической стихии. Можно было бы сказать так: нигилист роет там, где и без него все изрыто, это крот с мрачным выражением лица, который с готовностью арендует отведенный ему участок и нещадно эксплуатирует его, выражая крайнее недовольство своим местопребыванием⁵⁵.

Нигилист-«подпольщик» может наряжаться снобом и эзотирическим мыслителем. Нигилист реализует остатки «социального сострадания»: оно запечатлелось у него в автоматически повторяемых жестах, свелось к фразе. Таково адорновское «иное» — след эсхатологических мечтаний 20-х годов, мессианистских ожиданий: между реальным общественным развитием и этим чаемым земным раем — тот непостижимый скачок, который разделяет буржуазное общество и адорновское «иное», утопию, неподвластную никаким практическим усилиям. Ее отделяет от реальности чудо диалектического превращения.

Один из продуктов социологического хаоса последнего времени, после смерти Адорно, — книга Т. Кнейфа «Социология музыки»⁵⁶. Она показывает *крайний* путь социологии музыки — путь, связанный с выявлением нигилистических посылок в адорновской теории музыки.

Разрушение как программа

В аннотации к своей книге Кнейф прямо заявляет: «Тенденция этой книги — негативна, разрушительна» —

⁵⁵ Уместен вопрос, насколько типичен такой образ. Ответить можно так: во всяком случае, типична тенденция. Усложнение общественной ситуации, казалось бы, исключает морализаторскую классификацию «характеров» по Теофрасту. Объективные силы как бы затирают инициативу личности и не дают сложиться недвусмысленной определенности «образа». Но можно, заметим, читать общество поперек его самого, гладить его против шерсти и улавливать «личность» в узлах типических тенденций — укаже, на недавно вышедшую в свет книгу выдающегося австрийского писателя Элиаса Канетти (*Canetti Elias. Der Ohrenzeuge. 50 Charaktere. München, 1974*), которая в журнальных публикациях называлась весьма выразительно — «Новый Теофраст».

⁵⁶ *Kneif T. Musiksoziologie. Köln, 1971 (Musik-Taschenbücher. Theoretica, Bd 9).*

и затем добавляет: «Лишь в заключающем книгу «Трактате о музыкальном вкусе» демонстрируется, что музыкальная социология наиболее полезна для лучшего понимания музыки бывает тогда, когда учитывает многослойность исторической социальной реальности, вместо того, чтобы довольствоваться сентенциями, выражающими «мировоззрение» автора».

Если принять во внимание, что и сам так называемый «трактат» о музыкальном вкусе носит деструктивный характер — сама эта туманная и далеко не «актуальная» эстетическая категория «вкуса» избрана для того, чтобы *образцово* «продемонстрировать» акт разрушения, — то очевидно, что «догматический» позитивный характер всякой прежней социологии музыки совершенно выведен за пределы книги.

Но что же появляется на горизонте сразу же вслед за всеми этими нигилистическими упражнениями и экстазами? Видимость новой позитивности, которой придан, если можно так сказать, самый благообразный вид. Ведь речь идет не более не менее как о том, что социология музыки должна «учитывать многослойность реальной социальной действительности», какой сложилась она исторически. Не правда ли, такому тезису можно посочувствовать? Однако тезис этот — самореклама, и, как хорошая реклама, он составлен из модных на сегодняшний день слов, которые могут взволновать сердце музыкального потребителя в Западной Германии. Затем, если сознание потребителя уже стало несколько поддаваться «разложению», книга Кнейфа поможет ему довести этот процесс до конца. Но сначала нужно привлечь «конзумента». Спекуляция на всем «левом» привела к тому, что этикетками стали такие слова, как «многослойность исторической социальной реальности», и в них отчасти перелилось содержание прежних, более романтических и душевных лозунгов, от которых приятно ныло сердце обывателя. Романтический «лозунг» не обязан заключать в себе никакого особенного смысла и тем более уж не должен указывать на какие-либо конкретные жизненные явления, которые вслед за тем раскрывались бы теорией, — это «запечатанные» знаки, которые становятся сосудом для хране-

ния психологических энергий, не находящих «рационального» выхода, для действительного — ничуть не мнимого — чувства социальной неудовлетворенности. По странному стечению обстоятельств слова «социальная реальность» в некоторых случаях становятся таким романтическим, играющим с огнем, лозунгом, который, в насмешку над буквальным смыслом слов, должен закрыть от «конзумента» ту реальность, которую он обозначает!

В полном соответствии с этим провозглашенная автором книги позитивная программа совершенно изгоняется из книги, которая и посвящена специально музыкальной социологии — вот странный парадокс! От предмета социологии музыки остается категорическое и притом совершенно рекламное объявление в авторской аннотации на обложке книги. Вместо предмета в самом тексте — те выражающие «мировоззрение», слепую веру слова, сентенции, за изгнание которых ратует автор книги. При этом нужно еще учесть, что книга Кнейфа вышла в серии карманных изданий, посвященных вполне реальным областям музыкознания: тут и «Гармония», и «Полифония», и «Музыкальная форма», и «Введение в систематическое музыковедение» — вполне традиционные темы, в ряду которых сборник мировоззренческих афоризмов Тибора Кнейфа должен был бы выглядеть более чем странно: ведь как странно было бы, если бы автор учебника гармонии просто показал бы читателям плоды практического ее разрушения в современных сочинениях, предварительно оповестив читателей о том, что изучение закономерностей гармонии во всей их сложности — главная задача науки о гармонии!

Однако такая странность сознательно запланирована. Автор не может сообщить нам ничего нового из области музыкальной социологии, потому что у него нет ни новых исследований, ни нового методологического подхода к ней, — остается подновлять, в соответствии с модой, этикетки, но никоим образом не вдаваться в сам предмет. Всякое обсуждение предмета музыкальной социологии по существу привело бы к повторению известных вещей и к «догматическому изложению» (спросим тогда автора: откуда так хорошо известны

ему задачи музыкальной социологии, если он нигде не обсуждает и не разбирает их?).

Музыкальную социологию от других разделов музыкальной науки отличает в глазах Кнейфа не только ее положение дисциплины, находящейся в процессе становления, но и прежде всего то, что наука эта — область идеологическая, в которой и можно производить труд разрушения любого «ложного» сознания. Чисто негативная задача, которую поставил перед собой автор, предельно облегчает его усилия: его собственная позиция может оставаться вполне неопределенной и непроглядной, и цели свои можно реализовать с помощью иронических приемов и чисто стилистических декоративных кунштюков.

С помощью таких приемов и кунштюков можно даже остроумно вскрывать демагогию своих предшественников, и только иронии в отношении самого себя никак нельзя допустить.

Разрушительная демагогия Кнейфа, ставящая перед собой откровенные задачи — распространение нигилистического отношения к действительности, — одновременно направлена и к разрушению «идеологического» сознания и к созданию новой «идеологии». Вот в этом последнем аспекте она и представляет наибольший интерес, будучи симптомом современного «состояния умов». Что такое деструктивное мышление в науке не имеет большого распространения — еще не достаточный довод против подробного анализа всех демагогических мотивов этой новой «социологии музыки». Если перед нами — разновидность воинствующего нигилизма, пытающегося воздействовать на широкую публику, в известном смысле даже на массу, на сознание людей хотя еще и не окончательно «расшатанное» (как того хотелось бы автору), но уже характерным образом подверженное шатаниям, — если этот нигилизм выбирает для своей пропаганды наиболее выгодный момент общественного развития, то все это усиливает *действенность* такой пропаганды, такой нигилистической проповеди и делает ее опасным социальным ферментом — совершенно независимо от кажущейся невинности и частности такого начинания, как выпуск тоненькой бро-

шюрки (в ней все же — 152 стр.), неправомерно названной «Социология музыки».

Распространяя нигилистические взгляды в сфере теории, такая нигилистическая концепция выполняет и более широкую функцию — прививает навыки действенно-нигилистического мышления. В таком случае она оказывается не только определенной позицией в области социологии музыки, но и, главное, моделью *практического действия* в области всякой теории — моделью того, как следует расправляться с наукой. В этом аспекте — перед нами отнюдь не нигилизм как теоретическое оформление «мирового отчаяния», в свете которого видна бессмысленность всего существующего; перед нами — позитивная концепция, именно картина мира, построенного на разрушении, пусть нелепая и вздорно-мелкая, но — нигилистическая утопия общества, в котором утрата всякого идеала сама возведена в ранг высшего идеала. Это — общество «наоборот». Пафос разоблачения, обращенный на всякую теорию (кроме своей собственной), — это тоже «просвещение» наоборот. Здесь Кнейф, которого мы будем, следовательно, рассматривать как представителя определенных типических тенденций в «западном сознании», объективно продолжает Адорно и Хоркхаймера с их пониманием разоблачительных задач «нового» просвещения в условиях современного мира. Адорновское «просвещение» постоянно оборачивалось нигилистическими аспектами; нигилизм Адорно характерным образом проявился уже в том, что, разоблачая реальные формы «ложного сознания», он противопоставлял им негативные категории «диалектики отрицания», иррациональные относительно реальной общественной ситуации. Кнейф легко и дешево завершает, доводит до логического конца известные тенденции теоретической мысли Адорно. Приводить разные мотивы, импульсы и категории мысли в некоторое подобие если не философской системы, то некоторой диалектической системы равновесия было бы делом несравненно более сложным и исторически ценным, чем опрокидывать решительно все в плоскость отрицания, при всей нарочитой замысловатости стилистической формы. От возведения «критической теории» Адорно в

степень огульного гиперкритицизма терпит урон теория Адорно, но еще не сам нигилизм Кнейфа, который «честно» признался в своем нигилизме. И адорновский метод критики — *«художественный анализ искусства»* (Адорно был автором блестящих и острых афоризмов и прекрасно владел формой и стилем) — с иллюзорной легкостью побивается эссеистичностью и афористичностью Кнейфа, для которого изящная форма парадокса — лишь более или менее яркая оболочка пустоты и снобистская самореклама.

Критика Адорно у Кнейфа

Кнейф действует согласно правилу, что на мертвого можно все валить. Кнейф не утруждает себя анализом и при этом упрекает Адорно в отсутствии анализа, увлекается «изящной» формой и упрекает Адорно в «элегантной гладкости». Не удивит нас то, что Кнейфу удастся сказать об Адорно и весьма существенные вещи: опустошенность нигилизма с его разрушительными эффектами — не абсолютная; полученные у «нового» просветительства уроки еще дают о себе знать — ясность видения, употребленная во зло.

Кнейф пишет: «Духовная позиция Адорно — это скрытый романтизм, и раздраженность его объясняется тем, что он понимал: к романтизму в наши дни относятся с подозрением. Для него правильность высказываний отнюдь не поверялась реальностью...; напротив, его всегда занимал дух, неутомимый, разноухивающий факты, которые только еще должны наступить в будущем. Мысль Адорно скрывала в себе влияния самых разнородных направлений, приведенные к известному техническому стандарту; утопическая мечта Блоха никогда не утрачивала в его мышлении своей действительности, хотя она и подвергалась сильной формализации; неистовство пророков было прикрито изящной элегантностью. Однако коль скоро Адорно был занят социологией, занятым и противоречивым представляется его полное пренебрежение эмпирической действительностью; после применения им своих музыкально-социологических процедур в лучшем случае остается некая научная

поэзия, вкусно приготовленная, так что читателя с головой захлестывают специфические чувственные наслаждения. Адорно не замечал, что если отождествлять музыку с системой философских и социологических тезисов, то музыка или останется в стороне, или будет деформирована <...> Как выразился однажды сам Адорно, стрельба абстрактными снарядами по реальным вопросам»⁵⁷.

И конечный вывод Кнейфа обо всех музыкально-социологических трудах Адорно, вывод, который сам Кнейф называет жестоким, но справедливым, звучит так:

«Адорно на обходных путях пришел к тому самому результату, который он ставил в вину эмпирической музыкальной социологии: он не занимался сутью дела», — т. е. музыкой.

Такой вывод, на наш взгляд, — жесток и несправедлив; уместно защитить Адорно от нигилистических и субъективистских наездов. В своей статье «Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно»⁵⁸ я стремился показать, что субъективизм Адорно — явление по своему внутреннему существу отнюдь не случайное, что специфика Адорно-мыслителя состоит в своеобразном, единственном в своем роде сочетании и переплетении опосредующих друг друга традиций — философской и практически-музыкальной, что с помощью философских категорий (в том числе и категорий гегелевской диалектики) Адорно выявлял внутренний смысл позднеромантической музыки в эпоху ее кризиса и перелома (у Шёнберга и Берга), что этот внутренний, философский смысл музыкальных произведений Адорно вычитывал из них, отнюдь не следуя какой-то вкусовщине и личной привязанности, но отлично чувствуя внутренние интенции этих музыкальных произведений, заложенные в них идейные мотивы; какие бы влияния ни испытывал Адорно, какие бы взгляды ни наслаивались на его центральные музыкально-социологические идеи, он оставался своеобразным философски-критическим рупором «вто-

⁵⁷ Kneif T. Musiksoziologie, S. 107.

⁵⁸ О современной буржуазной эстетике, вып. 3. М., 1972.

рой венской школы», и как раз большая ограниченность Адорно как теоретического философа состояла в этой почти уже чрезмерной привязанности к языку музыки одной из выдающихся школ XX в., теперь уже принадлежащего прошлому течения. Что по сравнению с этим значит простая отсылка к романтизму: Адорно был романтиком? Конечно, у Адорно осталось многое от эстетической традиции романтизма, но эти остатки существовали не абстрактно — это были реальные пережитки романтического в музыке венских композиторов XX в.

Кнейф бросает Адорно такой упрек: «Согласно канону немецкого романтизма, музыкальная критика, если она отдает себе отчет в намерениях и уровне своего предмета, должна сама превратиться в художественное произведение. Всякое высказывание о музыке должно быть конгениальным самой музыке...»⁵⁹ Откуда торопливо делается вывод: Адорно занимался не наукой, а поэзией. Однако у Адорно дело не в каноне романтизма; в его творчестве выразилась не прошлая, а современная ситуация — именно такое взаимодействие конкретного направления музыки и конкретного направления философии, которое немислимо было раньше и стало возможным только в определенных исторических и культурных условиях XX в.⁶⁰ Тут, в случае Адорно, философу-критику и не приходится задаваться целью — соответствовать своему предмету, музыке, а приходится скорее заботиться о том, как обрести по-настоящему философский обобщенный уровень, как не «застрять» в самой музыкальной стихии. Подлинный «романтизм» Адорно — не самая дурная черта его взглядов — глубоко коренился в истории, нелепо сводить его и к отвлеченному «канону», и к психологическому аффекту — раздраженности.

Однако если в своей характеристике взглядов Адорно Кнейф в чем-то прав, поскольку указывает на реаль-

⁵⁹ *Kneif T Musiksoziologie*, S. 106—107.

⁶⁰ Вопрос о том, как разными путями и способами поздняя буржуазная философия взаимодействует с поэзией и переливается в нее, многообразен и весьма интересен. Такой переход относительно подробно прослежен в анализах философии такого антагониста Адорно, как Хайдеггер.

но существовавшие слои его теории (романтизм, влияние Эрнста Блоха и своего рода конечный эклектицизм⁶¹), то дальнейшие оценки начинают вызывать самые серьезные сомнения. Обвинение в пренебрежении эмпирической действительностью не ново, его обращали к Адорно тысячу раз, в лучшем случае (как Кнейф) вспоминая тут Гегеля с его мировым духом, которому будто бы нет дела до эмпирических фактов действительности: нам было бы интересно узнать, с чем конкретно не согласен Кнейф и как предполагает он учитывать эти самые эмпирические факты. Наибольшее сомнение вызывает утверждение Кнейфа о том, что Адорно якобы отождествлял музыку с системой философских и социологических тезисов.

Что противопоставляет Кнейф такому тождеству? Предложит ли он какую-нибудь диалектическую взаимосвязь музыки и ее смысла, ее содержания и значения, или, может быть, он будет отрицать само существование подобных связей?

Не трудно догадаться, что Кнейф, этот анархический нигилист, и тут пойдет по пути отрицания. Но вместе с тем ему нужно еще дискредитировать и Адорно, который видел в музыке «шифр социальных проблем». Как обнаруживает Кнейф, таким взглядом на музыку Адорно обязан не кому другому, но ...Шопенгауэру, который и является на деле «философским учителем» Адорно⁶². Такая философская генеалогия должна, очевидно, скомпрометировать Адорно, который склонен был выводить свои философские взгляды из Гегеля и Маркса.

Что же Шопенгауэр? Шопенгауэр (которого Кнейф цитирует неточно и невнимательно) писал:

«...предположим, что нам удалось бы дать совершенно правильное, полное и детальное объяснение музыки с помощью понятий, т. е. подробно повторить все, что

⁶¹ Кнейф утверждает, что «Адорно подходил к музыке со стороны гегелевской философии истории, если не упоминать о психоанализе фрейдистского толка» (*Kneif T. Musiksoziologie*, S. 90). Но это более чем однобокое суждение — позитивистского толка. Можно сказать: Адорно подходил к гегелевской философии истории со стороны музыки.

⁶² *Kneif T. Musiksoziologie*, S. 62.

она выражает,— такое объяснение было бы удовлетворительным повторением и объяснением мира в понятиях или же вполне равнозначным таковому, т. е. было подлинной философией...»⁶³

Теперь остается только добавить, что это рассуждение Шопенгауэра было случайным в его «Мире как воля и представление», было, так сказать, поэтическим аперсю (это как раз совершенно неверно, потому что приведенные слова Шопенгауэра логически следуют из его понимания существа музыкального искусства⁶⁴), чтобы вся социологическая теория Адорно стала каким-то историческим недоразумением. При этом приходится еще попутно добавлять, что шопенгауэровский «мир» — это для Адорно всегда «социальный мир». Тоже своего рода недоразумение. Далее же, если верить Кнейфу, Адорно (в каких-то своих целях) искажает еще одну мысль Шопенгауэра: последнему, видимо, представлялось, что музыка «сама по себе», по своей природе, вбирает в себя мир; Адорно же захотелось,— странная причуда,— чтобы «адекватное отражение общества с его антагонистическими отношениями и идеологическими заблуждениями» было прямой задачей музыки.

Теперь, если читатель Кнейфа продолжает верить ему, автор добился своего и всю теорию Адорно свел к непростительному историческому нонсенсу. Читатель, к опыту которого взывает Кнейф, конечно же, не согласится теперь с Адорно, если тот утверждает, что задача музыки — это отражение (*Abbildung*) реальных противоречий общества, а потому и все здание, построенное на случайном и неудачном высказывании Шопенгауэра, несомненно, рухнет. Здравомыслие читателя возьмет заодно верх и над всякой социальной функцией искусства. Чтобы «расшатать» сознание, приходится обращаться за помощью к «здравому смыслу».

⁶³ *Schopenhauer A. Sämtliche Werke. Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe, Bde I, II. Leipzig, 1905, S. 355.*

⁶⁴ В словах Шопенгауэра проявилась глубина именно романтического взгляда на музыку; Кнейф заявляет о романтизме Адорно, а романтическое в самом романтизме принимает за случайный элемент.

Кнейфу, этому своеобразному продукту распада музыкальной социологии после смерти Адорно, важно не разобраться в действительных ошибках Адорно, но важно разделаться с «бывшим» авторитетом, тень которого все еще связывает свободу действий «нового» социолога-анархиста, который хотел бы захватить власть в своей «науке». Еще более насущная проблема, однако,— отнять почву у самого представления о том или ином *социальном* призвании музыки, о способности музыки *отражать* действительность, как бы ни понималось это отражение — в духе Шопенгауэра или Адорно.

Следовательно, недостаточно обратить в нонсенс построения Адорно, нужно лишить смысла и идею отражения, чтобы не осталось и следа от каких бы то ни было «отражений», «образов», «отображений», даже и понятых только по-адорновски. Здесь более всего беспокойства доставляет автору марксистская теория отражения, которую Кнейф и опровергает, даже не упомянув имени Маркса. Согласно Кнейфу, получается, что теория отражения — это, во-первых, продукт русского революционного движения XIX в. и, во-вторых, «враждебного искусству» и «патриархального» сознания⁶⁵.

Спор Кнейфа с теорией отражения

Какому уровню научного самосознания отвечает здесь изложение Кнейфа, покажет цитата—фраза, которой начинается у него «опровержение» теории отражения:

«Движение русских [!] декабристов было пропитано буржуазно-революционными представлениями, в частности представлением о том, что руководство государства должно быть узаконено мандатом народа и тем самым воля народа должна быть «отражена» и реализована в нем»⁶⁶,— вот перед нами и искомые истоки «теории отражения», в знак чего слово «отражена» взято в кавычки. Трудно сказать, в чем тут нашел Кнейф русскую

⁶⁵ Kneif T. Musiksoziologie, S. 86.

⁶⁶ Ibidem.

специфику,— модный жаргон автора заранее стирает все специфическое. Далее Кнейф рассуждает о том, что поскольку в царской России «долгое время» *все* искусство было «импортным», то [?] демократы требовали (так сказать, специфический волюнтаризм этих «патриархальных революционеров»). Тут же, без каких-либо существенных добавлений, Кнейф решается дать свою дефиницию теории отражения, выведенную, как мы видели, на чрезвычайно широких основаниях. Итак:

«Теория отражения — это особая разновидность восточного, разъедаемого раскаянием, пристрастия к бесформенности, цветение изливающейся в сбивчивой исповеди души героев Достоевского,— души, что не переносит дистанции по отношению к своему объекту и не способна играть стилизованной формой»⁶⁷.

Что это так называемое определение живет воспоминаниями о позавчерашней моде — не требует доказательства; даже весьма нелюбопытный человек на Западе имеет теперь возможность познакомиться, хотя бы в элементарной форме, с духовной жизнью России. Но перед нами — не полемическое завихрение мысли, потому что о серьезной полемике тут нет и речи, а сознательно бездумное подновление затхлой фразеологии. Кнейф в целом не склонен бравировать давно надоевшей лексикой, и это, чисто прагматически, было бы ему весьма некстати. Его цели вполне в кругу журналистской новомодности, но вот именно ради этих целей Кнейфу было *нужно* нанизать целую цепочку подзабытых и почти уже непринятых в его обществе словечек.

Загадочный круг глубокомыслия тут же и замыкается, и карты, можно сказать, раскрываются перед нами с предельной ясностью, хотя и с недостаточной, на наш взгляд, откровенностью. Сначала следует таинственное при первом чтении утверждение: «Леош Яначек, этот русофил, не был, конечно, социалистом, и однако, поскольку он был славянином, у него была своя теория отражения». Зачем потребовалось вспоминать великого чешского композитора? Ведь все равно Кнейф не пожелал поделиться с нами — что за теория отражения была

⁶⁷ Kneif T Musiksoziologie, S. 86.

у Яначка⁶⁸? И что думает он сам по поводу этой теории? Но имя Яначка — здесь просто знак одной «логической» операции⁶⁹, до сих пор «теория отражения» замыкалась Кнейфом на круге: русское — революционное — патриархальное. Мы видели бы слабое место, пожалуй, в соединении двух последних звеньев, но как раз эта связь не волнует Кнейфа, и сейчас станет ясно, почему. Он удовольствовался ссылкой на Достоевского, ссылкой, из которой «теория отражения» вытекает, так сказать, чистой воды потоком, так что тут не в чем и сомневаться. Два последних звена цепи, в глазах Кнейфа, если не уничтожают друг друга, то, во всяком случае, создают туманную неопределенность, в которой и можно безбоязненно производить логические операции с первым звеном.

Кнейф недоволен тем, что надо быть русским, чтобы иметь «свою» теорию отражения; важнее русского ему славянское, важнее русского и славянского — восточное. Точно так же и восточное славянское начало тут — для Кнейфа негативная величина, которая ему «дороже» революционности и социализма. Можно было бы вывести теорию отражения из социализма, но это-то и не устроит Кнейфа. Итак, нужен Яначек — человек, который не был ни революционером, ни социалистом, ни русским, но, будучи славянином и несоциалистом, все-таки имел — вернее, не мог не иметь, не имел права не иметь — свою теорию отражения.

Отныне, после этой короткой процедуры с Яначком, теория отражения, в чем бы она конкретно ни заключалась (конкретность и существенность мало трогает, коль скоро это в целом такая уж неудобная и опасная вещь — теория отражения), раз и навсегда привязана к своей почве, заколдована в своем логическом кругу, не смеет выходить из него и не может экспортироваться за гра-

⁶⁸ Под «теорией отражения» Яначка Кнейф может понимать только его теорию речевой интонации, но она никакого отношения не имеет к философской теории отражения.

⁶⁹ Специалиста-логику сочинения типа книги Кнейфа могли бы заинтересовать своими примерами антилогики. Одним из главных тезисов антилогики было бы положение о ее неформальности — она меняет свои процедуры в зависимости от конкретного объекта, т. е. от конкретного незнания объекта.

ницу. Чеху Яначку, как впоследствии жителям протектората, даны некоторые послабления: ему (по сравнению с русскими и социалистами) дозволено иметь «свою собственную», как пишет Кнейф, теорию отражения (в согласии с особой разновидностью славянской почвы). С этих пор составные части образовали бесподобно густую и цельную массу: возмись за что хочешь, на свет выходит вся цепочка и одно тянет за собой другое: достаточно быть славянином, и уже некуда деться от такой беды, как теория отражения,—тогда достаточно быть социалистом и, более того, достаточно быть человеком, наделенным патриархальным сознанием, чтобы теория отражения цеплялась к тебе как хвост, в сопровождении таких наследственных пороков, как пристрастие к бесформенности и путаному изложению самых затаенных своих мыслей и убеждений (в разделе, названном «Трактат о музыкальном вкусе», Кнейф пишет: «Около восьмидесяти лет тому назад Теодор Бильрот, друг Брамса и Ганслика, мог считать индийский храм таким же «лишенным вкуса», что и китайская пагода или башня. Аналогичных примеров из области музыки он не приводил, но можно представить себе, что индийская или китайская музыка показались бы ему такой же лишенной вкуса. Если теперь еще и можно встретить такую самоуверенность, то ее по праву считают *провинциальным зазнайством европейца*»⁷⁰).

Теперь, после такого радикального укоренения теории отражения в восточной почве славянского мира, можно перенести свои заботы на мир Запада:

«Напротив того [т. е. в противоположность Яначку как славянину и русофилу. — А. М.], едва ли можно помыслить себе, что она [теория отражения. — А. М.] будет играть какую-либо роль в социалистической музыкальной эстетике в ее западном варианте (*westlicher Prägung*)»⁷¹. Будучи русским и даже не будучи социалистом, никак не минуешь теорию отражения, но от этого греха свободен западный человек, западный провинциал и даже социалист.

⁷⁰ Kneif T Musiksoziologie, S. 147.

⁷¹ Ibid., S. 87.

Своеобразная забота не просто о западной музыкальной эстетике, но именно о «социалистической» эстетике, которую проявляет — на будущие времена — Кнейф, — это отнюдь не оговорка и не простая случайность. Все дело в том, что такой человек, как Кнейф, составляющий сочинение, рассчитанное на достаточно широкого читателя и занимающийся в нем политикой — до того, чтобы забыть о положительном содержании своей научной дисциплины, — именно такой человек и должен стоять, согласно его собственному разумению, на страже интересов «социалистической эстетики». Так что приведенная цитата — не какое-то бесстрастное предположение о том, какая должна быть социалистическая эстетика на Западе, не суждение академического характера, а заявление человека, которому хотелось бы самому решать, какой быть эстетике и какой не быть. Выражая свое пожелание относительно «социалистической эстетики будущего», Кнейф выписывает рецепт, рассчитывая прямо воздействовать на умы своих довольно многочисленных читателей (а это практически вся, как говорили у нас раньше, «армия музыкантов» и даже любителей музыки, для которых предназначается серия издательства «Ганс Гериг»).

Желая защитить западную эстетику от таких опасностей, как «теория отражения», глубоко связанная с марксистским, или «социалистическим», как говорит Кнейф мировоззрением, идеологией, Кнейф обращает теорию отражения в форму восточной и даже специально русской идеологии, которая, так сказать, сама собой растет тут из земли. Кнейф умалчивает о марксистском характере теории отражения и хотел бы превратить ее в явление «почвенное» и — скажем прямо — расовое. Тогда нас не удивляет уже, если мы встречаем в тексте пышный букет из старых фраз и старых предрассудков, — Кнейф понимает, что до какой-то степени и старый хлам годится в новый хаос, что можно заставить зазвучать и давно умолкнувшие струны, если их вибрация дает нужный политический эффект и не звучит диссонансом в какофоническом разброде и вразногласии новомодных голосов. Почвенный, расовый принцип становится закономерным элементом политиче-

ской демагогии: в духе наиболее реакционных политических теорий идеологическую проблему Кнейф переводит в план расово-географический. А невежество позволяет автору утопить известное даже ему существо дела в безответственном и туманном наборе фраз.

Однако нужно помнить и о том, что эти начатки расового принципа у Кнейфа — не повторение старого: они отражают новую политическую и культурно-политическую ситуацию, сложившуюся на Западе, ее внутренние тенденции. Кнейф видит свою задачу в том, чтобы выстроить стену между социалистической и капиталистической Европой, изолировать «Запад» от влияния социалистической идеологии. «Расшатывание» сознания, пропаганда нигилизма как самоцели, заимствование «левой» фразы и даже самая настоящая анархическая «левизна» — отчаянные попытки придать «западному сознанию» некую автономность, самостоятельность, любой ценой изолировать его, хотя бы за это и пришлось расплачиваться полной бесперспективностью и самоуверенным невежеством. Для существа этого нового варианта нигилизма, как он складывается в самые последние годы, характерно ощущение, что мысли, идеи, вещи в самом деле исчерпаны, что Запад дошел до какого-то абсолютного дна, где остатки прежних идей, учений, убеждений утратили всякий былой положительный смысл и существуют в хаосе, в котором нет системы координат и в котором все может смешиваться и переплетаться. Вульгаризированный нигилизм на месте философски-элитарного нигилизма прошлых десятилетий, — этот вульгаризированный нигилизм становится все более яростным защитником устоев общества, благопристойной «критической» идеологией официального фасада общества, которому хотелось бы казаться лучше, чем оно есть на самом деле. На реальное полевание западного общества под влиянием реальных левых сил и реальной левой идеологии нигилизм отвечает тем, что во имя неприкосновенности машины существующего хаотически и демагогически ассимилирует и девальвирует левые политические идеи, спекулируя и на политике, и на науке, и на искусстве. Смещение понятий, сочетание охранительных и критических функций, какое присуще было теории

Адорно,— все это было лишь прологом к идеологическому замешательству последних лет, когда те слои общества, которые были базисом для адорновской идеологии, находятся в состоянии беспрестанной перегруппировки и политической эволюции.

Кнейф борется с марксизмом, подставляя вместо него призрак почвеннической «теории отражения», с которым ему совсем не трудно сражаться: для него «Восток» — это социалистическая Европа; в остальном он отнюдь не «европоцентрист» и не прочь представить Европу провинцией, и, конечно, только смешным анахронизмом кажется ему вкус высококультурного венского хирурга Бильрота. «Деевропеизация» современного искусства не так страшна, как его идеологическая русификация под воздействием «теории отражения». Можно даже, злоупотребляя теоретическими слабостями просветительских музыкантов, доказывать, что немецкая музыка так и не создала национального стиля, отказавшись от национального в пользу «синтетического» и в пользу всеобщего опосредования стилей и вкусов⁷², — акт самоунижения и самовозвеличения в одном. Кнейф как вульгаризатор антисоциалистических взглядов Адорно унаследовал и его отношение к русскому искусству: для Адорно не существовал не только «русский социализм», но вне поля его зрения оставалась и русская музыка, которую он не знал и которой совершенно не интересовался. Однако Кнейф не просто вульгаризировал Адорно, он столь же глубоко искажил его позицию: для Адорно неприемлема была ленинская теория отражения, для Кнейфа под подозрением — истинность искусства и его социальная функция.

«Опровергнув» теорию отражения, Кнейф отвергает и вообще всякую содержательность музыки. И здесь он не обходится без софизмов и теоретического недомыслия, хотя и излагает свой взгляд с большой претензией и не без терминов феноменологической философии.

Во-первых, Кнейф смешивает ассоциативные образы и содержание музыкального произведения. Упомянув описанного Фридрихом Рохлицом писаря, который в ва-

⁷² См.: *Kneif T. Musiksoziologie*, S. 145—147.

риациях Бетховена «услышал» этапы своего жизненного пути, Кнейф замечает: «Если бы даже много людей одинаково описали содержание, отраженное в произведении, оно еще не приобретает от этого объективности»,— и, мудро продолжает Кнейф, «воображение не становится истиной от того, что оно интересобъективно»⁷³.

Во-вторых, Кнейф обобщает приведенный пример и утверждает, что «длительное существование музыкальных произведений в традиции — при том, что различные интерпретации, истолкования приписывают им различные содержания,— вынуждает (!) отрицать исторически постоянную объективность отражения». Кнейф не замечает при этом, что совершает скачок от необязательных «ассоциаций» к «содержанию».

В-третьих, в еще более широком смысле: «Отражение в музыке — не объективно в том смысле, что содержание ее не свободно от исторической смены сознаний: наоборот, аспект отражения по-разному переживается субъектами в одном и том же произведении».

В-четвертых, на основе сказанного Кнейф считает возможным отрицать способность музыки что-либо отражать. В музыке будто бы нет объективного содержания, а объективного содержания нет потому, что музыка всегда воспринимается каким-либо субъектом, а потому она субъективна. Итак, получается, что Кнейф признал бы содержательность музыки, если бы музыку не надо было воспринимать и она существовала «в себе». Отношение между субъектом и объектом (произведением искусства) для Кнейфа не только не ясно, но не является даже и проблемой, которую он мог бы перед собой поставить:

«Соответствующее содержание общественного сознания в его индивидуальном выражении проецируется на социальное отображение в музыке; оно само и представляется себе в этом образе (...) Ввиду своей непонятности музыка отсылает слушателя к его собственному миру (...) Одно и то же произведение одному отображает одно, другому — другое»⁷⁴. А потому «одним словом, слу-

⁷³ См.: *Kneif T. Musiksoziologie*, S. 84.

⁷⁴ *Ibid.*, S. 83.

шатель занимает такую позицию по отношению к музыкальному произведению, которая предопределена его пропитанной общественными содержаниями личностью. Если говорить об отражении, то речь будет идти не о музыке в ее действительно объективном, т. е. соразмерном форме, смысле, но о социальном положении, образовании, короче говоря, о социальном уровне сознания человека, общающегося с музыкой»⁷⁵.

Итак, Кнейф пытается понять под содержанием музыки то вызываемые ею ассоциации, то словесный смысл, то зрительные образы: оказывается, что музыка — чистая доска, чистая форма, на которую переносятся разные субъективные содержания. Но во всяком случае вся проблема и может быть, на взгляд Кнейфа, разрешена только здесь — наедине, между «субъектом» и «объектом».

Вновь критика Адорно

Кнейфа, наивно привязанного к фантому какого-то вещественного содержания музыки, которое должно существовать как-то помимо самой музыки — то ли в виде слова, то ли в виде созерцаемого образа, — нетрудно бывает показать, что такого фантома не было и нет, — Кнейфа очень удивляет и возмущает, что Адорно, пытаясь расшифровать социальное содержание музыки так, как он понимал его, стремился вскрыть такие смыслы, которые не были задуманы самим создателем («продюцентом»), не воспринимались современными ему слушателями, т. е. стремился вскрыть смыслы, которые не были «интенциональными смыслами»⁷⁶. Адорно, следовательно, расшифровывал не «знаки с объективным содержанием» (т. е. те самые фантомы), а приписывал разным сторонам музыки характер шифра, — именно такой характер, какой был выгоден и удобен ему по его идеологическим симпатиям и антипатиям.

Легко понять, что на этот раз Кнейф в своей критике Адорно затронул болезненное место этой музыкальной социологии.

⁷⁵ Ibid., S. 84—85.

⁷⁶ Ibid., S. 98.

Действительно, раскрытие содержания музыкального произведения в истории общества — это процесс многогранный, и, во всяком случае, он не решается во встрече одного, хотя бы и социально «преформированного» субъекта с музыкальным объектом, так же как он отнюдь не предreshается «интенциями» композитора и «интенциями» его первых слушателей. И ясно, что теоретическое осмысление такого сложного процесса предполагает и разработанную теорию общественного развития и тонкий аппарат анализа. Очевидно, что слабым местом музыкальной социологии Адорно была именно теория общественного развития, нигилистическая в своих глубоких основаниях, бесперспективная, снимающая блоховский эсхатологизм в своем отвлеченном понятии «иного». Адорно и выводил свою общественную теорию из определенной музыкальной традиции, и привязывал ее к этой и только этой традиции. Вот что определяет у Адорно субъективную перспективу всей истории музыки. Субъективизм этот ослабляется и отчасти снимается лишь тем, что традиция музыки, к которой принадлежал Адорно, была центральной традицией развития (немецкой) музыки XIX—XX вв. Но и слабости общественной теории Адорно не были абсолютными — по отношению к большинству западных социологов музыки это была как раз, напротив, сильная позиция, поскольку Адорно было присуще известное диалектическое представление о развитии общества, заключавшее в себе переработанные (если даже и обедненные) философско-исторические идеи Гегеля и К. Маркса.

Итак, у Адорно сильная позиция перед лицом такого своего критика, как Кнейф. Однако Кнейф не просто наивен и примитивен в своей критике Адорно. Его отношение к Адорно — последование и зависимость; Кнейф очищает от «примесей» нигилистические аспекты философии Адорно и, как мелкое и слабое орудие истории, все же мстит Адорно за его философскую измену тому самому социальному призванию философии, той самой социальной функции, которую нередко так представляет Адорно в музыке, мстит за полуофициозный и официозный характер адорновской критики общества, — мстит тем, что освобождает Адорно от всех сильных сторон его мысли,

от диалектики, от диалектического подхода к смыслу искусства. Эта нигилистическая критика Адорно — огромный шаг назад по сравнению с Адорно, путь к хаосу, подмена социального содержания искусства социальной демагогией⁷⁷ Однако это означает и распад самой социологии музыки — что иное можно было получить способом методичного «разрушения» сознания? Что Кнейф забывает о предмете «социологии музыки» — прямое следствие, прямое выражение социальных интенций этой теории. В его критике Адорно выходят на поверхность социальные мотивы этой постадорнианской музыкально-социологической книги: взрыв анархического нигилизма на месте социальной функции искусства.

Музыкальная социология, рассматривающая функционирование музыки в обществе, не может пройти мимо центрального для себя, сложнейшего по своей природе вопроса о содержании музыкальных произведений. Кнейф взялся разъяснить читателям предмет и задачи социологии музыки; как ни старался он забыть об этом *позитивном* назначении своей дисциплины, проблема содержательности музыки постоянно заявляет о себе, превращая книгу Кнейфа в серию ожесточенных попыток отвергнуть, отложить, отбросить ее подальше, — игра с воздушным шариком, который ударяется о потолок и падает вниз, как ни отбивай его, — между тем такая эквилибристика не дает заняться существом дела. Кнейф запомнил из Адорно, что содержание всегда опосредовано формой; разумеется, согласно взгляду Кнейфа, ни простой слушатель, воспитанный в обществе и социально «преформированный», ни абстрактный «субъект», взаимодействующий со своим «объектом» — музыкальным произведением, ни даже сам Адорно, так много сделавший для раскрытия содержательности музыкального языка форм и стремившийся расшифровать музыку как социальное содержание, — разумеется, по Кнейфу, никто из них не понимал музыку в специфической для нее, «опосредованной формой» содержательности. Музыка для всех них была простым зеркалом: слушатель видел в

⁷⁷ Внутреннюю дифференциацию сил в западной буржуазной науке следует всемерно учитывать, а не исходить в критике только из возможностей советской науки.

ней свою же собственную социальную сущность (хотя в музыкальном произведении «как таковом» ее отнюдь и не было), «субъект» видел в объекте свою субъективность, а Адорно видел в музыке все, что хотел, потому что это допускал его вполне произвольный теоретический метод.

Так, на этом отдельном участке военных действий Адорно, перенесший проблему содержательности музыки исключительно в подлежащую расшифровыванию сферу форм, позволил Кнейфу побить своим же оружием: достаточно было капли нарочитой философской невинности, которую щедрой рукой внес сюда Кнейф,— форма стала «чистой» формой и заперлась изнутри как «вещь в себе». Тогда настало время задавать недоуменные вопросы: о какой же расшифровке этой формы может идти речь, куда ни посмотришь, отовсюду выглядывает «субъект»? Где же хваленое социальное содержание? Может быть, его никогда и не было?

Такой ответ удовлетворил бы Кнейфа. Однако этот нигилист по воле моды должен отвечать на вопросы оккупированной им научной дисциплины в модном слоге. Но мода не позволяет сегодня заявлять, что музыка лишена какого-либо социального содержания, а мы знаем, что «модное» сознание — не что иное, как усредненное сознание, которое настойчиво и усиленно перерабатывает действительные вопросы, поставленные перед обществом историей, чтобы распылить их во фразе, нивелировать и нейтрализовать их смысл. «Модное» сознание именно поэтому утверждает теперь социальное призвание искусства, даже настаивает на такой социальной функции искусства,— чтобы подвергнуть этот тезис хитроумной нигилистической деструкции.

Именно поэтому Кнейф в аннотации к своей книге — занимаясь саморекламой — должен был сделать довольно неопределенное и вместе с тем благонамеренное в глазах моды заявление: социология музыки должна учитывать многослойность исторически-социальной действительности — тогда она лучше всего поможет понимать музыку. Что сделал Кнейф для выполнения своего заявления, мы уже видели: он, если можно так сказать, сделал все, чтобы лишить музыку всяких претензий на общественный, социально-релевантный смысл.

Но и этого неисполненного обещания недостаточно для Кнейфа и для модного сознания. Противопоставить своему тезису его равное и гладкое отрицание — неловко. И тогда (отрицание отрицания!) приходит пора сделать диалектический ход, где диалектику Кнейфу все же спешит на выручку поучившийся у диалектика Гегеля диалектик Адорно. Но совесть ученого в Кнейфе нечиста, и ему, отрицающему отрицание, приходится быть предельно вялым, неясным, неопределенным и туманным в своих выражениях. Кнейф помнит из Адорно, что отрицание отрицания не должно давать ничего положительного, — так прочитан был у Адорно Гегель, — итак, «функция музыки, как кажется, состоит вообще отчасти в том, что она противостоит и обществу, и другим искусствам». Так сказать, запечатленное отрицание как программа целого искусства! «Специфика музыки, в известном смысле социальная задача музыки, нередко совмещается с тенденцией — быть не «конформным» с окружением, но отрицать его и отражать негативно»⁷⁸. Перевод достаточно буквальный: итак, музыка — воплощенный «нонконформизм»; утверждение, которое несколько ослабляется тем, что нонконформизм такой существует только в тенденции и случается не всегда, но «нередко» или «часто». И, далее, этот бунтарский нонконформизм музыки, когда он случается, — не «конформен» только с «окружением», со «средой»: не бунт ли музыки против тэновской «среды»?

У Адорно музыка, когда она была истинной музыкой, отрицала «существующее»; термин «существующее» был у него «шифром» современного капиталистического мира, но он вносил в текст Адорно нечеткость, заявляя о притязаниях на какой-то отвлеченный, онтологический подход к искусству. Реальное общество растворялось в «существующем» и «бытии». У Кнейфа здесь музыка отрицает «среду», или «окружение», — расплывчатое выражение, которое камуфлирует и «общество», и «бытие». Стилистической невинности «окружения» (музыка — уж не враг ли всеобщим попыткам защитить окружающую среду?!), отвечает в тексте Кнейфа и столь же неопределенное

⁷⁸ Kneif T Musiksoziologie, S. 87.

«бытие», или «существование», — термин, столь же богатый ассоциациями, сколь и бедный смыслом в данном случае; об этом чуть ниже. Вот эту среду музыка отрицает и... отражает негативно. Не дай бог спутать это негативное отражение с фотографическим негативом! Речь идет, конечно, о более сложной, ничуть не механической, но о диалектической операции, смысл которой столь труден, что и выразить его можно только с помощью столь же трудного образа. И вот этот образ, поясняющий нам сущность музыки как негативного образа, — ибо музыка есть все же образ, а именно Vexierbild, т. е. загадочный образ, картинка-загадка и вообще непонятно что, образ или не образ; такова эта загадочность музыки: она «хотя и опирается все же на очертания переднего плана общества [конечно, вдвойне смешон Шопенгауэр, отождествивший музыку с самой мировой волей, — не приходится, разумеется, и думать о каких-то глубинах отражения. — А. М.], но ее как раз там-то и нет, где эти очертания бросаются в глаза»⁷⁹.

Музыка и действительность играют в прятки; прятаться выпадает на долю, однако, лишь музыке, и музыка должна позаботиться о том, чтобы не попадаться на глаза там, где в глаза бросается действительность. Прекрасно! Спасена и позитивность, и негативность. Отрицание отрицания привело к великолепному результату; музыка — это и не просто отрицание общества, пустое и «метафизическое», но в ней есть рождающийся из этого отрицания положительный социальный смысл: музыка передает некоторые, далее не определимые, черты переднего плана общества, т. е. его внешние, поверхностные признаки (она не априорно негативна), — но все это во имя отрицания, так что целы и волки, и овцы, цела и диалектика. Музыке и обществу уже не грозят механические отношения, с помощью которых теория отражения брала в плен музыку, всячески ограничивая ее свободное развитие; теперь отношения их — диалектические, и музыке дана полная свобода бежать от общества куда ей заблагорассудится, благодаря чему она только и спасает свою социальную функцию; диалектика взаимоотношений му-

⁷⁹ Kneif T. Musiksoziologie, S. 87.

зыки и общества — игра в прятки, и подрывная деятельность музыки совершается там, где общество с его внешними чертами еще не успело «броситься в глаза». «Из-за своей бессловесности и внепонятности музыка,— продолжает Кнейф,— более всего подходит для того, чтобы выворачивать наружу негативность бытия, все то, чего нельзя обнаружить в наличии в этом бытии,— для того чтобы противопоставить миру реальному мир еще не существующий или такой, какой и вообще никогда не наступит»⁸⁰.

Этот пересказ Адорно и Блоха у Кнейфа, коллаж из их терминов и излюбленных выражений,— и оглушение, и осмеивание Адорно; а вместе с тем это — пусть отчасти ироническое — приспособление адорновских представлений к новым потребностям и к новой моде. Адорновское и кнейфовское в этом разделе книги нельзя размежевать. С одной стороны — путаница, сознательно учиненная Кнейфом; с другой стороны — то немаловажное обстоятельство, что утвердить себя Кнейф может только на развалинах оглушенной теории Адорно, над которой он издевается и иронизирует, не в силах сделать ни одного самостоятельного шага вперед. Вообще некую видимость позитивности социологии музыки он может утвердить лишь на развалинах всех музыкально-социологических теорий.

Еще один шаг к развалу социологии музыки

Музыка сбежала от общества, и этим, по мысли Кнейфа, теория Адорно была доведена до абсурда. Но и мода получила свое: а именно, мода на все социологическое и социальное удовлетворена теперь тем «сложным» отношением, какое определилось между музыкой и обществом. Музыка бежит от общества (в этом ее социальность), она грозит обществу, пока общество ее не видит, она столь же незаметно подрывает его основы, она являет обществу такой образ общества, в котором общество никоим образом не должно узнавать себя. Это новые, уже не адорновские образы и тезисы, эти «импликации» кней-

⁸⁰ Ibid., S. 87.

фовской критики Адорно существуют как продукты распада, не рассчитанные на развитие,— теоретический дефетизм, глумление как теоретическая форма.

Коль скоро мода на социологическое удовлетворена, Кнейф может открыто заявить о своих музыкально-социологических намерениях. Намерения эти состоят в деидеологизации, или, по его словам, в «десоциологизации» музыки. Такая «десоциологизация» противопоставляется у Кнейфа адорновскому социологизму: реально пребывающего в жалком состоянии человека адорновская теория утешает необязательными картинами грядущего; это вместе с тем нужно понять и как обвинение всякой музыкально-социологической теории, которая исходит из того или иного представления об общественном развитии⁸¹, вообще любой социологической теории музыки. Кнейф не знает и того, как ему «десоциологизировать» музыку. Из всех концепций музыки понимание музыки как игры кажется ему все же наиболее привлекательной, хотя и не полной. Дело в том, однако, что и эта теория не справляется с задачей расшифровки «логической и эстетической структуры музыки»⁸².

Кнейф стремится устранить хотя бы некоторые психологические трудности, связанные с идеей десоциологизации. Автор, который сначала призвал учитывать всю «многослойность исторически социальной действительности» и потом затратил столько усилий на глубокомысленное опровержение теории отражения и модное перефразирование теорий Адорно, теперь не останавливается и перед разоблачением самой идеи «социологии музыки»; он пользуется при этом даже аргументами *ad hominem*.

Кнейф щедро выстраивает перед мыслимым «социологом» целый ряд теоретических дилемм и предлагает ему несколько тестов, затем уже сам социолог решит, насколько нелеп был замысел исследовать связь музыки и общества! Итак: социальное истолкование музыки должно было бы расшифровать музыку как «логическую и эстетическую структуру», но сама затея — «устанавливать окончательный смысл музыки» — «содержит в себе

⁸¹ Kneif T. Musiksoziologie, S. 120.

⁸² Ibid., S. 116.

какую-то бессмыслицу»⁸³. И верно! Но Кнейфу ясно, что музыкальный социолог поставил перед собой именно такую бессмысленную цель — именно установить *окончательный* смысл логических и эстетических структур, — но тогда — социолог это поймет — ему не остается ничего, как бросить свои затеи и заняться теорией игры. Пусть эта теория, будучи априорной, и не состоятельна⁸⁴, но все же о существовании музыки она скажет больше любой другой. Ведь музыка есть, во-первых, игра как деятельность, а тогда к ней лучше всего подойдет кантовская формула «целесообразности без цели»⁸⁵, а во-вторых, и музыкальное произведение («построение», «структура») есть «индивидуальное применение объективных правил», это — игра по правилам, «одна из игр, какие вообще есть у людей»⁸⁶. Понимающий все это социолог — а не согласиться с этими простыми и доходчивыми доводами, кажется Кнейфу, совершенно уж невыносимо — теперь займется уже десоциологизацией музыки, он уже — бывший социолог!

А теперь Кнейф покажет нам и «экзистенциальные» основания социолога музыки. Именно, он жив тем, что никогда не может и, скорее, даже не хочет достигнуть своей цели! Ведь что требуется от социолога? «Окончательное доказательство того, что вся музыка детерминирована и «опричинена» общественными отношениями»⁸⁷. Но вот у социологов музыки очень «тонкое чутье» — а потому они до сего времени и опасались добывать такие окончательные доказательства. Видимо, существование социологов стало бы тогда ненужным. Кнейф здесь недоговаривает, он мысленно ставит отточие («...не требуется ломать голову, чтобы понять, какие следствия были бы выведены отсюда...», — пишет он), ясно, что произошло бы нечто ужасное и непоправимое. И вот социологи, боясь за свое существование, а кстати оберегая людей от страшных последствий своего открытия, до сих пор и не приводили «окончательных доказательств существования причинной связи между обществом и музыкальным

⁸³ Ibid., S. 117.

⁸⁴ Ibid., S. 118.

⁸⁵ Ibid., S. 119.

⁸⁶ Ibid., S. 120.

⁸⁷ Ibidem.

произведением», хотя, как явствует из текста, сделать это не трудно и останавливал социологов только страх.

Отныне, думает Кнейф, видимо, никто не будет заниматься такой бесперспективной наукой, как социология музыки, поскольку социолог вынужден ходить вокруг да около; с одной стороны, он искажает сущность музыкального искусства, потому что берет его в ложном, т. е. социальном отношении, а с другой стороны, не может сказать того, что хочет, и не хочет того, что может, и вынужден всю жизнь мучиться от того, что не смеет — хотя и мог бы — поставить последнюю («окончательную») точку в своей социологической науке о музыке.

Тогда уже сами человеческие основы для существования такой науки, как социология музыки, рушатся, и Кнейф, развеяв миф об отражении действительности в искусстве и разоблачив социологический подход к музыке, окончательно превратил свою, задуманную как введение, «Социологию музыки» в антисоциологию, замешанную на самых полулевых и полусоциологических модных дрожжах.

Политика вокруг социологии

Представить свою антисоциологию как социологию, построить свою «теорию» на разрушении всех социологических подходов в области музыки и выразить этим «потребность дня» — это походит на желание произвести маленькую революцию в своей области «знания» и даже разгромить своих противников, выбив у них почву из-под ног! Нигилистический аргумент универсален, действует против любого, кто осмелится сделать что-либо позитивное в социологии музыки.

Политические моменты книги Кнейфа — превосходный гарнир к модно-социологической десоциологизации искусства; они создают столь желанную «ауру» актуальности, благоприятную и для камерного бунта в «науке».

Эта тяга к актуализации заставляет Кнейфа беспокоиться не столько о судьбах социологии музыки (которую он разрушает всеми доступными ему средствами, включая недозволенные), сколько о судьбах социалистического мира, страдающего под гнетом «теории отраже-

ия» (она, т. е. теория отражения, понимает музыкальное произведение слишком широко); «мало того, что музыка оздействует эстетически, она должна еще давать нам отражение мира и тем самым истину»⁸⁸; не случайно, что и толь мало ценимая Кнейфом наука, как социология, была «разрешена» здесь далеко не сразу!

Судьбы музыкального наследия в социалистическом мире тоже вызывают у Кнейфа множество огорчений, и вполне ясными становятся для нас политические импульсы, которыми руководствовался Кнейф, отгораживая «западную» провинцию мира от влияния славянского Востока. Кнейфа возмущает идея «общегуманистического», или общечеловеческого, содержания в музыкальных произведениях прошлого⁸⁹, и одновременно эту идею общегуманистического Кнейф демагогически противопоставляет марксистскому учению о базисе и надстройке. Тогда оказывается, что ни марксистские теоретики, ни практика культурного строительства в социалистических странах никогда и ни в чем не бывают последовательны, но всегда только и делали, что совершали ошибки. Общегуманистическому Кнейф противопоставляет идею классовой борьбы, которая, конечно, сама по себе ставится у него весьма низко,— но вот из идеи классовой борьбы он уже выводит любые нужные ему следствия. «Что заставляет,— вопрошает он,— нарушать теорию надстройки(...) в угоду музыке? Зачем делать уступки музыкальным произведениям прошлого(...), хотя они и не служат новой надстройке и хотя их можно было бы игнорировать без всякого ущерба для социалистической культуры?»⁹⁰

Этот «теоретик» объясняет причины такой непоследовательности: «Щепетильное[!] обращение с классово-чуждым[!] искусством, вероятно, коренится в происхождении социалистического движения от традиции XIX в., охваченного идеей «образования», от его историзма в области культуры». Это объяснение надлежит считать «ученым».

Но вот и другое объяснение, где Кнейф уже порывает со всеми ненужными ему базисами, надстройками и

⁸⁸ Kneif T. Musiksoziologie, S. 80.

⁸⁹ Kneif T. Musiksoziologie, S. 56—57.

⁹⁰ Ibid., S. 75.

классовой борьбой,— объяснение, классическое по своей простоте и общедоступности: итак, тут действовал «комплекс неполноценности политического выскочки» — т. е. класса, пришедшего к власти после революции,— и вот этот-то выскочка и относился с «почтением, пиететом к музыкальному наследию».

Но об этом «комплексе неполноценности» и «следовало бы пожалеть, считая его излишним», «если исходить из интересов социалистических людей». Проявление заботы о политических выскочках! Они, т. е. «социалистические люди» и «выскочки», «в течение пятидесяти лет занимались больше проблемой наследия, чем собственным художественным производством»,— и от этого, как следует из дальнейшего изложения, произошел какой-то явный, зримый урон для их, этих выскочек, культуры. Не занимайся они проблемой наследия, и они не упустили бы шанса «создать подлинно новую, а не составленную как попало из элементов ранне- и среднебуржуазной эпохи музыкальную культуру»⁹¹.

Тут Кнейф делает вид, будто бы эта несостоявшаяся, а теперь уже упущенная культура больше всего волнует его,— вновь элемент политической «актуальности», рассчитанный на встречный интерес читателя. Наступает черед дать еще один рецепт, ошарашить читателя и поставить все точки над *i для нас*:

*«Следовало бы ждать нового лишь от той страны, где несколько лет тому назад музыка Бетховена была запрещена как абстрактно-гуманистическая и побуждающая людей излишне торопиться со всеобщим братством»*⁹². Сказано не без оттенка ненужной здесь иронии.

* * *

Неуверенная, путаная и робкая пропаганда нигилизма в книге Кнейфа сочетается с универсальными претензиями этого нигилизма, с разветвленными приемами риторической демагогии, разрабатывающейся в течение долгих десятилетий. Научный абсурдизм — в помощь «абсурдному сознанию». Сочинение Кнейфа — одновре-

⁹¹ Kneif T. Musiksoziologie, S. 75—76.

⁹² Kneif T. Musiksoziologie, S. 76.

менно преходящий и незначительный продукт скромных умственных усилий, насильственно обряжаемый в несвойственную ему форму элитарного духовного творчества (афоризм как жанр и ирония как общая позиция), и значительный симптом, характеризующий те пределы, в которых западный нигилизм, ставший сознательным мировоззрением и политическим оружием, совершает разрушение культуры и культурной традиции — культурного сознания европейца. Анархические набеги Кнейфа в область определенной научной дисциплины — социологии музыки — это и разрушение изнутри целой, идущей от Адорно, линии в этой дисциплине; разрушение социологического содержания социологической науки; свидетельство ее теоретической беспомощности в тех политических условиях, которые сложились на Западе за последние годы; реакция нигилизма на социальную активность масс. В книге Кнейфа сходятся, таким образом, несмотря на всю «конечную» незначительность результата, важнейшие противоречия духовной ситуации на Западе. Поэтому книга эта как симптом, быть может, важнее серьезных академических исследований, в которых непосредственная политическая реальность и столь же непосредственная реакция на нее не могут получить столь явного и столь характерного выражения. Книга Кнейфа не может олицетворять для нас культуру целой страны, но она показывает те нигилистические возможности, которые заключены в культурной жизни Запада и которые в последние годы заявляют о себе в новой форме — в борьбе с подлинно левыми тенденциями общественной мысли.

Показателен совет, который в эти же годы дает композиторам такой практик и теоретик авангарда, как Карлгейнц Штокгаузен; вот его модус творчества: «Нужно сделаться совершенно пустым. Нужно, чтобы мышление остановилось, чтобы уже не возникало никаких образов, и затем нужно не спеша нисходить в подсознание»⁹³

«Медитации» Штокгаузена ориентированы на восточные образцы; они прививают западному человеку несвой-

⁹³ Цит. по: *Krüger W. Karlheinz Stockhausen. Allmacht und Ohnmacht in der neuesten Musik. Regensburg, 1971 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Bd XXIII), S. 94.*

ственные ему пассивные формы поведения, «преодолевают» достижения европейской культуры архаическими моделями поведения.

Четырнадцать исполнителей одного из произведений Штокгаузена (1968) получают в руки вместо нот «тексты для медитаций» такого содержания:

«Играй звуки и созвучия, выдерживай их и прислушивайся к их вибрации в пространстве.— Играй звуки и созвучия, добиваясь того, чтобы они звучали на возможно более далеком расстоянии.— Если ты услышишь нечто такое, что понравится тебе, то воспроизведи это сам и играй это все лучше и лучше.— Прислушивайся к созвучиям в твоём окружении так сосредоточенно, чтобы самому вибрировать в их ритме...» и т. д.⁹⁴

Цель этих упражнений, по Штокгаузену,— сознание, все, в целом, должно перейти в сферу звуковых колебаний. За этим представлением стоит определенное философское и психологическое учение, стремящееся к универсальности своего звучания. Его анархичность сочетается с современным западным техницизмом, с новейшим западногерманским жаргоном («художник планирует процессы») и — с социологическими идеями!

«Современный художник — это радиоприемник, самосознание которого — в сфере сверхсознания. Но таких сегодня мало.— Так говорит Штокгаузен в 1969 г.— Что же делать? Прежде всего создавать такие «произведения», которые оставались бы открытыми для прямого приема колебаний сверхсознательного, того, что всегда «висит в воздухе». Итак, по возможности не создавать объекты, которые бы закрепляли и замораживали осознанное, отделяя осознанное от процесса постоянного осознания. Это не просто потому, что нам нелегко расстаться с привычными инструментами и перестать отдавать предпочтение «ощутимому материалу, и, кроме того, потому, что застывший объект искусства повсеместно рассматривается еще как объект всех устремлений и глубочайшим образом отвечает инстинкту собственности. Итак, художник должен планировать процессы, в которых принимают участие исполнители — медиумы, поль-

⁹⁴ Krüger W. Karlheinz Stockhausen, S. 81.

зующиеся неизбежными пока инструментами и зафиксированными материалами и способные всякий раз подключить их к потоку универсального электричества». «Высшая предпосылка — в том (...) чтобы всякое художественное действие было подключено к универсальному потоку и было пронизано им, так что художник сам по себе — не более чем чисто настроенный мундштук, который проходящие сквозь него колебания переносит на медиумов-исполнителей, на инструменты, материал — и вообще на все, что попадает в поле колебаний»⁹⁵.

Слова Штокгаузена скрывают в себе и спутывают немало различных, уходящих в историю, нитей. Стоит отметить здесь те логические пределы, которых достигают «открытые формы», — теоретиком их на ранних этапах был Адорно; теперь формы «открылись» до такой степени, что они противостоят всякому понятию целостности художественного произведения, самому понятию художественного произведения: теперь художник выявляет процессы, которые совершаются в самой реальности — на уровне колебаний и волн — и которые, согласно представлениям Штокгаузена, заключают в себе универсальный смысл существующего. Эти мировые процессы, токи и потоки, становящиеся явными благодаря погруженному в медитации художнику (его главная задача — опустошиться, т. е. отрешиться от рационального «я»), — одновременно процессы осознания (уже, стало быть, психологические), и задача художника — не дать процессу прийти к какому-либо завершению, снятию, результату, — другими словами, к чему-то позитивному; процесс — чистая негативность, и постоянно продолжающееся осознание никогда не может стать сознанием и знанием.

Все эти, технически осмысляемые и выражаемые в нарочитой технической (радиотехнической) терминологии процессы — *негативные* процессы — содержат в себе некий *социальный* смысл, а именно: они противопоставлены *инстинкту собственности*. Итак, отрицающий замкнутость, законченность, целостность и осмысленность художественного произведения открытый, *негативный* поток отрицает вместе с тем и *существующее*, т. е.

⁹⁵ Krüger W. Karlheinz Stockhausen, S. 92.

статический порядок буржуазного мира — позитивность существующего в толковании Адорно. Это — *негативная диалектика*, по Штокгаузену. Классовый мир превращается в существующее, в позитивность существующего, а существующее — *в тягу к собственности*, в инстинкт, в некую психологическую константу. Так что и Штокгаузен со своими азиатскими созерцаниями и отрешениями тоже претендует на некую специфическую революционность, и революционность эта тем универсальнее, чем дальше отлетает она от реальной действительности в мир эгоцентрических фантазий. Тем легче дается революционеру его революционность.

Откровения художественного нигилизма иллюстрируют нигилизм теоретический и поясняются им.

«Форма всякой художественной утопии сегодня такова: создавать вещи, о которых мы не знаем, что это такое»⁹⁶.

⁹⁶ Adorno Th. W. Quasi una fantasia, S. 437.

Некоторые проблемы социологического изучения популярной музыки в США

В советской литературе, посвященной проблемам западной культуры, определенное внимание уделяется популярной музыке и связанным с ней явлениям общественной жизни. Существует ряд статей, в которых рассматриваются песни протеста, лирические песни, танцевальная музыка, джаз¹.

В то же время круг вопросов, связанных с популярным искусством, и в частности с популярной музыкой, подвергается более или менее серьезному анализу самими западными учеными — социологами, психологами, искусствоведами. Известное место в таких работах занимают социологические исследования популярной музыки, рассматривающие последнюю с точки зрения ее включенности в социальную структуру общества. Именно им посвящена данная статья, в которой мы пытались дать обзор основных направлений работ по социологии популярной музыки. Мы ограничились в основном обзором работ американских исследователей — представителей одной из наиболее развитых социологических школ.

Следует отметить, что большинство советских исследований на эту тему посвящены идеологам и апологетам

¹ Житомирский Д. Музыка для миллионов.— В кн.: Современное западное искусство. М., 1972; Житомирский Д. Пир во время чумы.— Литературная газета, 1974, 1 мая; Орехов Б. Песни протеста (направление в песенном творчестве США).— Правда, 1968, 21 декабря; Каграманов Г. Поп-культура выходит из подполья.— Иностранная литература, 1973, № 6; Переверзев Л. Я и джаз родились вместе.— Ровесник, 1974, № 3; Переверзев Л. Комментарий с отрывком из книги Х. Девиса «Биттлз и биттломания».— Ровесник, 1973, № 7; Шнеерсон Г. Музыка в действии.— Советская музыка, 1972, № 4; Феофанов О. Музыка молодежного бунта.— США, 1975, № 7.

новейших культурных течений и оставляют в стороне широкий круг более серьезных западных ученых. Что же касается социологии популярной музыки, то она в нашей литературе практически совсем не освещена, хотя несомненно, что многие ее методические и технические достижения могут быть использованы для развития советской социологии искусства. Кроме того, систематическая критика развиваемых буржуазными теоретиками концепций и моделей функционирования музыки в современном капиталистическом обществе является условием совершенствования теоретических моделей этого функционирования в марксистском общественном знании в целом.

Среди буржуазной, в частности американской, литературы о популярной музыке преобладают работы публицистического характера, часто описательные и нередко восторженно-апологетические по содержанию². Большой процент составляют исторические обзоры популярной музыки, описания ее ранних форм и дальнейших модификаций. Это чисто искусствоведческие исследования, касающиеся характера, стилей, состава инструментов, дающие оценку исполнителям³. И, наконец, выделяется сравнительно немногочисленная, но заслуживающая наибольшего внимания группа собственно социологических работ, которые преимущественно и рассматриваются в настоящей статье. К этой группе принадлежат как теоретико-социологические, так и конкретно-социологические исследования.

Что касается собственно апологетической литературы, то она создается прежде всего самими представителями движения поп-музыки. Попытка сгруппировать многочисленные описания существа «попа», используя высказывания авторов в той мере, в какой они являются объяснительными, и оставляя в стороне эмоциональные перепады, привела к условному выделению нескольких основных мотивов.

² См.: *Jasper T.* Understanding Pop. London, 1972; *Christgau R.* Any Old Way You Choose It. N. Y., 1975; *Eisen J.* The Age of Rock. N. Y., 1970.

³ См.: *Cohn N.* The Pop from Beginning. 1972; *Stearns M.* The Story of Jazz. N. Y., 1964; *Mellers W.* Twilight of the Gods: The Beatles in Retrospect. London, 1973.

Один из них — это то, что сущность «попа» не поддается определению. «Поп,— пишет Л. Севери,— это более, чем направление, это — эра, это — путь жизни»⁴. Ему вторит Т. Джаспер, утверждая, что «поп» подобен магии, он вездесущ. «Борьба против наркотиков очистила от них некоторые клубы, но если вы захотите начать борьбу против музыки, вы напрасно потеряете время»⁵.

Второй мотив: это приписывание «попу» способа постижения смысла жизни и создания истинного мира, отличного от существующего. Д. Симмонс и Б. Виноград пишут: «...новая музыка и ее темы — это текущий комментарий на меняющуюся жизнь. Она часто выражает словами и проясняет смутные чувства, а иногда указывает на то, что надо делать»⁶. С этой мыслью перекликаются слова одного из наиболее активных апологетов «попа» Т. Джаспера, который считает, что «молодежь, сталкиваясь с проблемой самоопределения и не принимая ценности и авторитеты взрослых, из всех форм массовых коммуникаций выбирает музыку как путь выражения и поисков смысла самих себя»⁷. О проясняющем, пробуждающем воздействии «попа» говорит Р. Мур: «Оказавшись в мире звуков, вдруг узнаешь, для чего создано все человеческое»⁸. По мнению представителей движения поп-музыки, только она сейчас обладает способностью производить в обществе серьезные изменения, способна изменить человеческую природу. Как считают американские социологи и публицисты, в поп-музыке много социально действенного, выступающего против принятых ценностей западного общества⁹. Приведенные выше и многочисленные подобные высказывания утверждают, что поп-музыка используется в качестве спутника и помощника в исканиях и протестах молодых людей. «Музыка принимает участие вместе с молодежью в поисках сущности, смысла взаимоотношений, образа жизни»¹⁰.

⁴ Цит. по: *Jasper T. Understanding Pop*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰ *Ibid.*, p. 146.

Третий мотив заключается в приписывании музыке роли стержня, средства объединения и сплочения людей. Музыка представляется символизирующей некоторую систему ценностей, подключение к которой происходит через музыкальные звуки. «Музыка для многих молодых людей,— пишет тот же Джаспер,— это их платформа»¹¹. По его мнению, музыка не только способна спланировать молодежь, она может также ликвидировать разрыв между поколениями и устранить разобщенность возрастных групп. И, более того, музыка может помочь достигнуть взаимопонимания между представителями различных континентов, различных уровней и характеров культуры. «Мифы, символы, формы могут сегодня изменяться и существовать вне зависимости от прежних барьеров, навязываемых географией и культурой. Музыка — одна из систем общения с братьями и сестрами где угодно в мире»¹². Профессор А. Голдмен из Колумбийского университета также считает, что «нет другой культурной силы в современном мире, обладающей той властью синтеза, которая есть у рока»¹³. Еще более важную роль приписывает поп-музыке Дж. Синклар. У него она выступает в качестве силы, спланивающей (правда, не известно, для чего) большие группы людей: «Слушать музыку и иметь ее, чтобы быть самим собой,— это то, что мы хотим, то, что нам надо. Мы одинокие, несчастные люди, разъединенные убийственными силами капитализма и конкуренции, и нам нужна музыка, чтобы собрать нас вместе... Музыка сделает нас сильными»¹⁴.

Четвертым мотивом является признание за «попом» религиозной силы. Причем религиозность «попа» понимается так, как определяет ее Т. Роззак¹⁵. Влияние, сила, могущество, которые когда-то принадлежали религии, теперь переходят постепенно к искусству. По мнению многих, только оно сейчас обладает способностью производить в обществе серьезные изменения, способно

¹¹ *Jasper T. Understanding Pop*, p. 142.

¹² *Ibid.*, с. 56.

¹³ *Pop Culture in America*. N. Y., 1970, p. 193.

¹⁴ Цит. по: *Jasper T. Understanding Pop*, p. 35.

¹⁵ См.: *Баталов Э.* Где кончается пустыня.— *Иностранная литература*, 1973, № 8.

переродить человеческую природу. Джаспер отмечает, что для многих «поп» является новой религией, ради которой они тратят свое время и энергию. «Родился особый мир со своим языком, терминологией... Для многих молодых людей битлзы стали религиозными фигурами... Они представляют движение молодежи, которая стремится и способна создать свою собственную культуру, символы, язык и общественную практику»¹⁶. Кроме того, что «поп» сам выступает в роли почти религиозного лидера с поклонением ему, напоминающим богослужение, он привлекает в свои сюжеты религиозные фигуры и события¹⁷.

Пятым мотивом в описаниях поп-музыки (а также и в некоторых научных работах о ней) предстает попытка осмыслить ее чисто музыкальные черты.

Например, Демотт в статье «Рок как спасение»¹⁸ свидетельствует, что сами поклонники рока придерживаются мнения, что успех его и огромная популярность лучше всего могут быть объяснены его музыкальными качествами. Задавая вопрос, какие же специфические музыкальные качества, содержащиеся в роке, объясняют его притягательность на Западе и для невзыскательной, пустой молодежи, и для мыслящей молодежи, и для литературных интеллектуалов и «образованных умов», Б. Демотт приводит высказывания на этот счет ученых и публицистов. Так, профессор А. Голдмен пишет: «Рок ассимилировал все в поле зрения, начиная со всей американской музыки: городские и деревенские блюзы, проповеди и т. д., обогатился звуками и ритмами Африки, Среднего Востока и Индии. Он обратился к прошлому, взяв оттуда барочные звучания, мадригалы и грегорианские песнопения, и обратился в будущее, к электронной музыке и шумовым коллажам музыкальной конкретики»¹⁹. Голдмен полагает, что на этой основе, возможно, родится «новое серьезное искусство, которое соединило бы силу национальных корней с прекрасным цветением

¹⁶ Jasper T. Understanding Pop, p. 151.

¹⁷ См., напр.: Мяло К. Иисус Христос — суперзвезда. — Иностранная литература, 1973, № 8.

¹⁸ DeMott B. Rock as Salvation. — In: Pop Culture in America.

¹⁹ Ibid., p. 195.

высокого искусства»²⁰ (кстати, это мнение весьма популярно, и цитата Голдмена встречается в ряде работ приверженцев этой точки зрения). На это жизнерадостное мнение Демотт смотрит весьма скептически, считая, что такая перспектива для «попа» весьма хрупка и отдалена ввиду господства коммерции, не признающей иной ценности, кроме дохода. Выражая сомнение в возможности превращения рока в таких условиях в новый музыкальный феномен, составивший бы из разнородных элементов нечто ценное и интересное в художественном отношении, Демотт пишет: «Рыночные давления касаются рока не менее, чем они касались каждого вида популярной музыки в прошлом Америки»²¹.

В то же время некоторые апологеты поп-музыки и поп-лирики пытаются теоретически оправдать то, что молодежь питается третьесортной музыкой и третьесортной поэзией. Они отмечают, что для большинства молодежи поэзия — это закрытая книга, и ее заменяет рок-лирика, доступная для всех без исключения. Рассуждают так: раз эта «поэзия» питает, поддерживает и вызывает чувства и мысли молодежи, то не имеет значения, является ли она «настоящей» поэзией; это лишь вопрос дефиниции²².

Перейдем теперь к представителям более «научных» и более беспристрастных теорий. Следует отметить, что социология популярной музыки — довольно новая область социологических исследований в США, в ней еще нет развитых и четко обозначенных направлений исследований с различными методологическими подходами и соответствующими им методическими аппаратами. Известная разношерстность характерна для этой области социологических исследований.

Большинство американских социологов придерживается социально-психологического подхода к изучению популярной музыки. Иными словами, их интересует ее функционирование в системе межличностных и группо-

²⁰ DeMott B. Rock as Salvation.—In: Pop Culture in America.

²¹ DeMott B. Rock as Salvation, p. 196.

²² Murphy K., Gross R. All You Need is Love, Love is All You Need.—In: Pop Culture in America, p. 211.

вых отношений. Мы заострили внимание на двух проблемах социологии популярной музыки. Первая состоит в формулировании и определении самого подхода к ее изучению, некоторых теоретических предпосылок и гипотез в определении предмета исследования. Вторая проблема — это выяснение тех потребностей, которые движут потреблением популярной музыки, и определение ее социальных функций.

Обратимся прежде всего к самой выдающейся фигуре в американской и европейской социологии музыки — Т. Адорно, который долгое время был сотрудником нью-йоркского Института социальных исследований. Адорно много внимания уделял проблемам широкого распространения популярной музыки и массового увлечения ею. Безусловно, это не могло не повлиять на развитие американской социологии популярной музыки, хотя, как мы увидим, социологическая концепция Адорно, будучи продуктом немецкой философской традиции, в корне отлична от американских социологических теорий.

Мы не будем подробно останавливаться на общетеоретических взглядах Адорно по поводу музыкальной социологии. Напомним только, что основным в его концепции является утверждение, что имманентная структура музыкального произведения (выведенная путем музыковедческого анализа), являясь отражением социальной структуры общества, в котором было создано это произведение, находится с ней в определенной связи. Первоочередная задача исследования — выявить это социальное содержание музыки. Адорно начинает анализ популярной музыки с характеристики ее внутренних качеств — материала, форм, приемов. В статье «О популярной музыке» проводится широкое сравнение популярной музыки с серьезной. Адорно приходит к выводу, что суть популярной музыки — стандартизация, касающаяся и деталей, и целого. Даже в том случае, когда популярная и серьезная музыка используют одну и ту же форму, например танцевальную, в серьезной музыке отдельные детали служат для создания некоего единства и сами обретают смысл как часть целостной структуры, тогда как в популярной музыке «детали не допускаются к разви-

тию, становясь карикатурой на свои возможности»²³. Это придает популярной музыке сходство с орнаментом. Различие это не сводится просто к противопоставлению сложного и простого — ритмически и гармонически джаз гораздо сложнее венского классицизма, но все эти сложности подчинены стандартной схеме — это «пародийное усложнение простого»²⁴. Стандартный оборот в популярной музыке — конечная цель; он должен быть узнан слушателем, и этим исчерпывается его назначение.

Задаваясь вопросом о причинах популярности шлягеров, Адорно полагает, что здесь действует следующий механизм: повторение переходит в узнавание, и узнавание — в приятие. Следуя своему методу сравнения популярной и серьезной музыки, Адорно говорит, что и восприятие бетховенской сонаты немыслимо без узнавания элементов музыкального языка и соотнесения их с уже знакомыми из предшествующего опыта, а также без узнавания некоторой структурной схемы, с помощью которой организована музыкальная ткань. Для постижения смысла серьезного музыкального произведения узнавание всех этих элементов — только средство для восприятия уникального музыкального целого, от которого отдельные детали и элементы получают свое значение. В популярной музыке это «узнавание становится целью вместо средства». Оно останавливается на этом этапе узнавания уже «переваренной» схемы. Популярная музыка паразитически использует достижения серьезной музыки, отбирая наиболее чувственные, эффектные элементы. Если серьезная музыка подчиняет все «дохудожественные» и «внехудожественные» аспекты музыкального материала единому целому, благодаря чему они получают свое функциональное оправдание, то легкая музыка навязывает примитивно-позитивное отношение к жизни, воспитывает пассивность. При этом популярная музыка воспитывает и поддерживает те навыки и шаблоны поведения, которые уже существуют в обществе; в частности,

²³ Adorno T. On Popular Music.— Studies in Philosophy and Social Science. N. Y. 1941, vol. IX, N 1, p. 19.

²⁴ Ibid., p. 21.

она воспроизводит ритм производственного процесса²⁵. «Она формирует динамические стереотипы, нужные для внешнего мира», выдавая бодрость «за образец социальной добродетели». В этом также, по мнению Адорно, проявляется идеологичность легкой музыки, ее направленность к закреплению и оправданию всего существующего, к тому, чтобы придать ему приемлемый и сносный характер; функция, в некотором смысле, анестезирующая.

Популярная музыка, продолжает Адорно,— прибежище для тех, кто недоволен официальной культурой или современной цивилизацией вообще, но в силу эстетической неразвитости неспособен погрузиться в мир высокого искусства. Современная популярная музыка выполняет роль источника раздражителей, оглуляющих и усыпляющих, причем это осуществляется организованно и планомерно всей мощной и разветвленной системой индустрии культуры.

Еще одна из функций популярной музыки, выделяемых Адорно, состоит в том, что она возвращает человеческому телу то, что отнято у него машинным производством,— физическую моторику, напоминая своим слушателям, что они «не совсем еще отделены от своего тела». Иными словами, музыка дает двигательную разрядку организму, снимает напряжение от рационализированного труда. В этом, по мнению Адорно, также проявляется навязывание музыке несвойственных ей как автономному искусству функций²⁶.

Наконец, в статье «О популярной музыке» Адорно и А. Симпсон отмечают, что популярная музыка способствует эмоциональной разрядке, давая выход внутренней агрессивности, которая угрожает подросткам в трудный период приспособления, и одновременно в культе такой музыки проявляется стремление к подчинению. Фанатики популярной музыки — продукт конформистского и

²⁵ См.: Adorno Th. W. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt a. M., 1962.

²⁶ К такого рода роли музыка приспособлена благодаря своей внутренней специфике, являясь искусством, апеллирующим к слуху, который всегда «открыт» для внешних воздействий, в отличие от зрения.

иногда авторитарного общества, приверженность которых к ритму ведет их к идентификации с миллионами себе подобных.

Надо сказать, что функции музыки не столь жестко связаны со структурой самой музыки, как это может показаться на первый взгляд. Так, например, сам Адорно замечает, что в связи с распространением музыкальных передач по радио восприятие серьезной музыки приобретает регрессивные черты, т. е. черты, свойственные слушанию легкой музыки. «Я убежден,— пишет он,— что люди слушают серьезную музыку, в основном развлекаясь»²⁷ Более того, способ функционирования и соответствующий тип восприятия, формируясь на определенном жанре, стабилизируются и могут переноситься затем на другие жанры²⁸

Адорно внес очень важный вклад в развитие социологии популярной музыки. Выделенные им функции очень точно и глубоко отражают характер потребления этой музыки и сформированные в обществе потребности. Однако подход Адорно к оценке легкой музыки основан на противопоставлении ее серьезной и чрезмерно прямолинейно связывает музыку и идеологию. Можно полностью присоединиться к мнению Д. Житомирского²⁹ и А. Сохора³⁰ о неприменимости критериев серьезного искусства к анализу популярной музыки. Во многом она приобрела и чисто символическое значение, помимо многих других. Поэтому ее функции могут быть выведены из рассмотрения ее в качестве элемента структуры социального целого или в поведенческих моделях.

Значительный интерес представляет позиция Д. Рисмена, автора известной книги «Одинокая толпа»³¹.

²⁷ *Adorno Th. Social Critique of Radio Music.—The Kenyon Review, 1945, vol. 7, N 2, p. 27.*

²⁸ Эмоциональный тип слушателей (по Адорно) ухитряется и серьезную музыку слушать по образцу легкой.

²⁹ *Житомирский Д. Музыка для миллионов.— В кн.: Современное западное искусство. М., 1972.*

³⁰ *Сохор А. О массовой музыке.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 13. М., 1974.*

Riesman D. The Lonely Crowd. N. Y., 1953.

По мнению Д. Рисмена, самый короткий путь к пониманию того, что популярная музыка значит для людей, — и, следовательно, понимания ее как целостного элемента культуры — состоит в том, чтобы постараться стать в позицию слушателя, человека из толпы и наблюдать за своими реакциями. При этом нельзя забывать, что произведение, шокирующее своей банальностью искушенного слушателя, может открывать новые перспективы для новичка; более того, сама оценка произведения как низкопробного может быть навеяна собственной ограниченностью человека (в том числе и исследователя), например его классовой позицией или академическими интересами. Настоящий социолог должен преодолеть все это в себе и постараться найти общий язык в разговоре с людьми об их восприятии искусства, т. е. о предмете, который, как правило, плохо осознается ими³². Рисмен полагает, что при составлении гипотез для изучения аудитории популярной музыки нельзя рассматривать музыку изолированно, вне взаимодействия со всеми другими социальными, передаваемыми средствами массовых коммуникаций. Точно так же и музыкальные интересы молодежи надо изучать во взаимосвязи с отношениями между различными их группами. При социологическом исследовании популярной музыки нельзя разделять слова и музыкальное сопровождение, исполнителя и само произведение, песню и обстановку, в которой она живет.

Одна из задач исследования, определяемая Д. Рисменом, — выяснить пути и способы, с помощью которых по-

³² Надо сказать, что подобный же взгляд на социологическое изучение музыки, ее функционирование еще в 20-х годах выразил Б. Асафьев. Касаясь вопросов функционирования и восприятия музыки, он писал, что легкая музыка это «музыка дурного вкуса для специалистов и знатоков, музыка сердца для массы людей, выражающих в ней горе и радость; музыка, являющаяся настоящей жизненной потребностью и оправдывающая своим существованием для масс и высшую музыку. По своей формально-художественной ценности она — явление обывательское, по своей непосредственной эмоциональной выразительности она — жизненная ценность» (Асафьев Б. Современное русское музыкознание и его исторические задачи. — *De musica*, 1925, с. 13).

пулярная музыка помогает отдельному человеку привести себя в соответствие с существующим стереотипом данной культуры. И к этой цели должны привести ответы на следующие вопросы.

Во-первых, отражается ли на восприятии музыки атомизированность современного урбанистического индустриального общества? Является ли столь же бессвязным и разорванным восприятие популярной музыки, как все остальное в современной урбанистической жизни?

Во-вторых, действительно ли шлягеры, дающие миллионам молодых людей возможность поделиться о них мнением или обсудить их исполнение, благодаря возможности идентификации способствуют уменьшению социальных конфликтов и поддержанию идеологии социального равенства?

В-третьих, помогает ли музыка этим людям, почти без участия их сознания, переживать и чувствовать свои жизненные проблемы, т. е. исполняет ли она ту же роль, что и газеты, преподнося им нормы поведения в компактной форме?

В-четвертых, поскольку популярная музыка — это часто танцевальная музыка, то какие формы поведения закрепляет или создает она и переносятся ли они затем в другие сферы жизни?

Рисмен условно разделил всю аудиторию популярной музыки на две полярные группы: «большинство», обладающее неразвитым вкусом, составляющее аудиторию для радиостанций, знаменитых ансамблей и певцов, и «меньшинство», предпочитающее более изысканные произведения и менее известных исполнителей.

Не исключено, считает Рисмен, что исследование подтвердит предположение, что «большинство» постоянно впитывает и усваивает элементы музыкальных взглядов «меньшинства». «Джаз, — пишет он, подтверждая эту мысль, — так же, как и многие танцевальные формы и лирические образы, в начале своего возникновения имел хождение почти только среди «меньшинства». Но впоследствии эти новые музыкальные стили подверглись значительным изменениям, превращаясь в стиль, принимаемый «большинством», подобно тому, как радикаль-

ные воззрения и идеологические движения меняются по существу после академического принятия их»³³.

По мнению Д. Рисмена, исследование восприятия популярной музыки не должно идти только по пути описания моделей поведения и ценностных ориентаций социальных групп. Чтобы выйти за пределы такого описательного метода, необходим анализ самой социальной структуры, в которую включены люди. «Вообще то, что человек, особенно -надцатилетний, воспринимает через средства массовых коммуникаций,—по словам Д. Рисмена,—сформировано группами, к которым он принадлежит»³⁴. Эти группы не только влияют на оценку шлягера, но и каким-то путем указывают своим членам на то, что должно быть услышано в каждой песне.

Рисмен приводит пример из своей практики интервьюирования молодежи. После вопросов демографического характера, выяснения слушательских привычек, любимых типов программ, времени и места слушания радио последовал вопрос: «Как вы решаете, какой шлягер хороший, а какой плохой?» Ответ, по мнению Рисмена, подтвердил его выше изложенную точку зрения: «Хороший тот, который есть в «Hit Parade»»³⁵.

Известное подтверждение предположений Рисмена можно видеть в эмпирическом исследовании Д. Джонстоуна и Е. Кац «Молодежь и популярная музыка: изучение вкуса»³⁶. Авторы отметили роль и влияние молодежных групп на формирование вкусов. Поставив задачу выявить связь между предпочтениями в популярной музыке среди девочек-тинейджеров и их положением в малой группе, авторы посредством исследований восьми молодежных клубов установили, что чем более популярна девочка среди своих ровесников, чем большим престижем она обладает, тем в большей степени она соотносится в своих музыкальных привязанностях с преобладающими в ее группе нормами. Джонстоун и Кац при-

³³ Riesman D. Listening to Popular Music.— «Mass Culture», 1957, p. 412.

³⁴ Ibid., p. 413.

³⁵ Журнал, публикующий шлягеры, получившие наибольшую популярность.

³⁶ Johnstone J., Katz E. Youth and Popular Music.— American Journal of Sociology, vol. LXII, 1957, N 6, p. 566—568.

шли к заключению на основе этого исследования, что музыкальные вкусы и предпочтения тех или иных видов популярных песен закрепились в относительно небольших группах сверстников и эти группы оказывают значительное влияние на музыкальные вкусы, моды, стили.

Отправляясь от своих основных методологических посылок, Рисмен считает, что функционирование музыки надо рассматривать социологически, т. е. выявляя те разнообразные значения, которые придают музыке люди различных психологических типов. Необходимо попытаться понять, что именно они воспринимают в музыке. Весьма полезным при этом было бы использование слуховых тестов, наподобие тестов Роршаха, исследовавшего, какое значение приобретают чернильные кляксы в зависимости от установки. В описании культурных стереотипов, в самом деле, огромное значение приобретает изучение установки слушателя. По убеждению Рисмена, нельзя понять значение какого-либо средства коммуникации в изоляции от других средств и других видов досуговой деятельности. Точно так же нельзя понять индивидуальное восприятие популярной музыки без знания той группы, к которой индивид принадлежит, стремится принадлежать или которой избегает.

Таким образом, нельзя оценить роль популярной музыки, да и вообще любого искусства, не учитывая целостной структуры личности. А музыкальные интересы и вкусы личности и то, как они используются для самоутверждения ее в обществе, в свою очередь могут пролить свет на многие черты ее характера. Только учитывая все это, можно проводить эмпирические социологические исследования. Нельзя, полагает Рисмен, просто спрашивать «кто слушает что?», прежде чем не установлено, кто есть «кто» и что есть «что», посредством психологических и содержательных анализов, необходимых для лучшего понимания всех многообразных способов применения и использования музыки различной публикой.

«Мое суждение таково,— пишет Рисмен,— что одни и те же произведения популярной культуры используются публикой совершенно различными способами и в совершенно различных целях; так, например, кинотеатр может использоваться для психологической встряски, для

спанья, для объятий влюбленных, для изучения новых стилей одежды, для расширения своего понимания людей — и это только начало неограниченного списка. Чем являются эти различные пути и цели, мы едва ли можем представить по самим себе»³⁷

Очевидно, хотя Рисмен и не говорит этого прямо, изучение восприятия популярной музыки служит для него одним из способов познания структуры и динамики общественных процессов, а также структуры личности путем анализа ее интересов и вкусов. Поэтому он неизбежно предлагает изучать музыку только в ее внешних связях, вне анализа ее внутренней структуры, вне соотношения этих внешних связей с имманентной структурой произведений.

Таким образом, позиция Рисмена — пример чисто социологического подхода к изучению искусства, как он сформировался в американской школе социологии.

Такого же подхода придерживается в своих работах и другой американский социолог — Н. Дензин. В статье «Проблемы анализа элементов массовой культуры: заметки о популярной песне и другой художественной продукции»³⁸ он формирует некоторые принципы социологического изучения популярных песен.

Основной целью исследования Дензина является изучение структуры общества через механизмы восприятия популярной музыки. Отсюда важнейшим для Дензина является вопрос, в чем состоит значение произведений искусства для публики. Если произведение искусства, а тем более популярного, рассматривать изолированно, то это значение понять нельзя. Часто допускается, считает Дензин, что такое значение может быть определено самим исследователем, независимо от интерпретаций, приносимых в произведения художником или его аудиторией. Дензин пишет: «По-моему, смысл художественной продукции возникает из взаимодействия на ее основе художника и его аудитории»³⁹ В подтверждение этого Дензин приводит пример различных толкований темы

³⁷ *Riesman D.* Listening to Popular Music, p. 410.

³⁸ *Denzin N.* Problems in Analyzing Elements of Mass Culture.— *American Journal of Sociology*, vol. LXXV, 1970, N 6.

³⁹ *Ibid.*, p. 623.

распятия в разные исторические эпохи. «Ни в коем случае, — делает он вывод, — значение картины или события не может быть оценено независимо от значения, придаваемого им художником и его времени»⁴⁰.

Дензин считает, что существует довольно слабая связь между настоящим и приписываемым значением произведений, которые часто расцениваются по соображениям престижа, статуса и самоутверждения. Таким образом, популярное искусство должно изучаться по аналогии с явлениями моды, поскольку, по мнению исследователя, «искусство, как и социальные теории, и стили одежды, есть мода»⁴¹. Подобно всем примерам из области моды, элементы популярной культуры возникают в тех частях общества, которые характеризуются быстрыми изменениями. Мода, полагает Дензин, — это явление, встречающееся только между взаимодействующими индивидами: поэтому и художественные произведения, в частности популярную музыку, следует изучать в системе ее связей с групповыми взаимодействиями людей. «Изучение искусства, — пишет он, — поможет понять сущность общественных групп и в конечном счете позволит проникнуть во взаимодействующие ткани общества»⁴².

Подобные же взгляды мы находим в статье Б. Демотта «Рок как спасение»⁴³. Автор утверждает, что ключ к проблемам популярной музыки надо искать не только и не столько в музыке самой по себе, сколько в потребностях и стремлениях аудитории.

Особую группу работ составляют конкретно-социологические исследования популярной музыки. Более всего развит метод контент-анализа лирики, т. е. текста песен⁴⁴. Цель данных исследований — установить соответствие между процессами, происходящими в коллективном поведении, и текстуальным содержанием популярных песен.

⁴⁰ Denzin N. Problems in Analyzing..., p. 626.

⁴¹ Ibid., p. 628.

⁴² Ibid., p. 630.

⁴³ DeMott M. Rock as Salvation, p. 9.

⁴⁴ Суть метода контент-анализа состоит в подсчете частоты употребления выделенных смысловых единиц текста, выяснения соотношения различных элементов текста друг с другом и с общим объемом информации.

Одной из первых работ в области эмпирических исследований и контент-анализа песенной лирики является исследование Дж. Питмена «Радио и популярная музыка»⁴⁵, в котором были обобщены данные социологических обзоров, приведенных радиовещательными компаниями Нью-Йорка с 1933 по 1941 г., а также произведен контент-анализ, выявляющий дифференциацию тем в популярных песнях⁴⁶.

Примером исследований методом контент-анализа в области популярной музыки могут служить также статьи Дж. Кери «Идеология автономии в популярной лирике»⁴⁷ и «Меняющиеся модели ухаживания в популярной песне»⁴⁸.

Выделяя свое поле исследования, Дж. Кери полагает, что сопоставить с фактами общественной психологии или общественного сознания можно только словесное содержание, второстепенный, по его мнению, аспект музыки. Подчеркивая, что его анализ посвящен лишь частному вопросу изучения популярной музыки и не претендует на осмысление общих закономерностей, Кери утверждает: «Лирика способна выявлять общие ценности, но причина того, что ее слушают, все же не в этом»⁴⁹. Ею, по мнению Кери, является «природа музыки сама по себе».

Результаты своих исследований Кери приводит в статье «Идеология автономии в популярной лирике». Задачей исследования явилось сравнение содержания текста песен в стиле рок с ценностями одного из социальных движений, как его называет Кери, «нового бегемианизма». С этой целью Кери рассмотрел предпосылки, ценности и характерные особенности этого движения и проанализировал 176 песен из четырех журналов, обнаружив 307 тем, которые он объединил в 4 группы. Сравнение

⁴⁵ *Peatman J.* Radio and Popular Music.— Radio Research. N. Y., 1944.

⁴⁶ Питмен приводит интересные социально-демографические данные: например, 50% людей с высшим образованием уделяют значительное внимание популярной музыке, и только 27% без высшего образования уделяют ей такое же внимание.

⁴⁷ *Carey J.* The Ideology of Autonomy in the Popular Lyrics.— *Psychiatry*, vol. 32, 1969, N 2.

⁴⁸ *Carey J.* Changing Patterns of Courtship in the Popular Song.— *American Journal of Sociology*, vol. LXXIV, 1969, N 6.

⁴⁹ *Carey J.* The Ideology of Autonomy..., p. 720.

этих тем с убеждениями и чувствами представителей «богемианизма» показало их сходство и подтвердило предположение, что в лирике рок-песен отображены именно эти взгляды.

Статья Кери может также служить примером анализа проблем движения протеста 60—70-х годов, его содержания, характерных особенностей и социальных причин.

Как известно, демократизация сферы высшего образования, увеличение числа студентов, в том числе из трудовых слоев, и в связи с этим падение престижа диплома, ограничение возможностей реальной социальной мобильности среди молодежи привели в середине 60-х годов к широкому молодежному студенческому движению в США, усиленному кризисными явлениями в экономике и политике, сложившимися еще ранее в США, как, впрочем, вообще на Западе, молодежная субкультура как форма пассивного протеста и неприятия ценностей официального буржуазного общества приобрела характер более активного социального протеста. Это нашло своеобразное выражение в некоторой степени в поп-музыке середины и конца 60-х годов, т. е. в период наибольшего подъема молодежного движения США, что отмечено рядом советских исследователей⁵⁰. В целом поп-музыка послужила выхлопным клапаном и суррогатом реального революционного движения. Коммерция, в конечном счете, свела на нет социальное бунтарство молодежи, в том числе и в поп-музыке. Последовавший «разброд среди молодежного движения, вмешательство, искаженное освещение этого движения буржуазными средствами массовой информации перенесли акценты в этих требованиях»⁵¹. Социальным верхам удалось еще раз преодолеть кризис за счет временных уступок и «канализации» протеста в русло мистического эскейпизма, культурного анархизма, вульгарно-потребительского гедонизма, вплоть до элементарной сексуальной распущенности.

Буржуазные исследователи, как правило, не в состоянии вскрыть механизмы трансформации реального соци-

⁵⁰ Вульф Г. Контркультура буржуазного поколения.— Театр, 1974, № 7; Жуков Ю. Из боя в бой. М., 1972; Баталов Э. Философия бунта. М., 1973.

⁵¹ Феофанов О. Музыка молодежного бунта, с. 47.

ального протеста в контркультурный и контрмузыкальный псевдопротест. В упомянутой выше статье Кери различает два вида бунта — бунт радикальный и «бунт богемы»; оба они, по его мнению, обусловлены трудностями социализации молодежи в индустриальном обществе, а именно, значительными напряжениями, вызванными случайным сборищем несхожих элементов в населении, представляющих различную степень ассимиляции, а также отсутствием средств для выражения протеста и недовольства. Большинство участников этих движений, несмотря на то, что они в основном принадлежат к среднему классу, испытывают лишения не только в материальном смысле, но и в смысле доступа к средствам коммуникации, к власти, к средствам достижения престижа. При этом жесткость и незыблемость политической структуры нейтрализует любые средства для изменения социальной структуры. Будучи вынужденным это признавать, Кери вместе с тем в анализе причин переносит акценты на социально-демографические процессы, связанные с концентрацией населения в городах, миграцией, изменением возрастных пропорций в населении и т. п. Не вдаваясь подробно в содержание убеждений и ценностей «бунта богемы», отметим, что они сводятся в общих чертах к неприятию буржуазного общества и его условностей, а борьба с ним мыслится, в отличие от радикального протеста, только посредством индивидуальной трансформации в виде отказа от материальных благ, добровольной бедности, которые и должны привести к массовым изменениям; публичные и политические акции отвергаются: легче изменить себя, чем все общество, — таков тезис этого движения.

Кери по существу ограничивается лишь описанием и констатацией некоторых особенностей движения протеста, перенося акценты на трудности социализации, не пытаясь вскрыть глубинных механизмов возникновения этих трудностей. Он скользит по поверхности этих процессов, затрагивая их, так сказать, по касательной. Кери не видит того, что радикальный протест, радикальный бунт 60-х годов вызван естественно растущим недовольством трудящейся и учащейся молодежи существующей социальной системой и что протест «богемы» —

это форма радикального протеста, трансформировавшаяся в направлениях, отмеченных нами выше.

Исследование Кери, подобно большинству американских исследований, носит отчетливую прагматическую направленность. Заключается оно в том, что автор предлагает адептам социального контроля, резко отрицательно реагирующим на идеи этого движения, некоторые советы по вопросу о путях его подавления. Он предлагает им, в частности, изменить свое отрицательное отношение к этим идеям и поискать путей установления контакта с ними, что должно, в конечном счете, привести к более или менее удавшейся их ассимиляции.

В другой статье «Меняющиеся модели ухаживания» Кери ставит иную задачу — выявить изменения в содержании и соотношении фаз развития любовной связи, выраженных в популярной лирике 1955 и 1966 гг. Как и в предыдущей работе, изучение популярной музыки, в данном случае текста песен, направлено на познание с его помощью общественных процессов⁵².

Исследование показало, что главное различие в типах ухаживания между 1955 и 1966 гг. состоит в гораздо более активном характере отношений партнеров. В идеализированной последовательности представлены фазы любовного цикла: активный поиск (в противоположность пассивному ожиданию, отраженному в лирике 1955 г.), медовый месяц, охлаждение, одиночество. Отношения устанавливаются на основе взаимной привлекательности, включая и духовные элементы. Кроме главного отличия в содержании лирики различных лет — активности отношений, есть другое, поразительное по мнению Кери. Это — отношение к фазе одиночества — концу любовной связи. Она рассматривалась негативно в 1955 г. и позитивно в 1966 г. Страдания и огорчения, связанные с распадом любовной связи, становятся в лирике 1966 г. первой ступенью в познании тех граней собственной личности, которые могут быть постигнуты только наедине с собой. Кери считает, что в этом заметно влияние дзен-буддизма, сказавшееся на такой трактовке одиночества.

Эти тенденции при изучении популярной музыки, как мы видели, прослеживаются у Рисмена и Дензипа.

Наряду с этим в популярных песнях 1966 г. в большей степени присутствуют мотивы отношения индивида к общественному строю.

Причинами таких изменений содержания песенной лирики Кери считает следующее. В текстах песен отражено, во-первых, изменение собственно чувств и взглядов молодежи, во-вторых, изменение во взглядах авторов песен, и в-третьих, появление более снисходительной цензуры.

По всей вероятности, основной задачей в такого рода исследованиях должно быть выяснение степени соответствия содержания текста популярных песен реальным общественным процессам, выяснение того, в какой мере возможна экстраполяция чувств и взглядов, выраженных в тексте, в область реальной жизни. На такой вопрос Кери не отвечает. А именно это придало бы ценность контент-анализу, так как позволило бы более обоснованно судить о тенденциях общественных изменений по произведениям искусства.

* * *

Рассмотрим теперь взгляды американских исследователей на проблему истолкования социальных функций популярной музыки и на вопрос о причинах ее популярности.

Упомянувшийся уже американский социолог Рисмен функциям популярной музыки придает так сказать «немузыкальный» характер. В его понимании музыка — это всегда повод для чего-то иного. Разделив всю аудиторию популярной музыки на «большинство» и «меньшинство», Рисмен соответственно выясняет социальные функции популярной музыки для каждой из этих групп.

Принадлежащие к «большинству», как правило, обладают неразвитым вкусом в популярной музыке и редко выражают какие-либо предпочтения. Они образуют аудиторию для передач больших радиостанций, ансамблей с именем, знаменитых певцов и т. п. Функции музыки для этой группы общественны — музыка для них создает возможность что-то рассказать друг другу или подобрать вместе мелодию, удобный случай поспорить, какие

песни выйдут в разряд шлягеров. Кроме этого, популярная музыка дает им возможность идентификации с популярными звездами или руководителями ансамблей.

Группа «меньшинства» характеризуется небольшой численностью и интересом к технической стороне производства и исполнения. Им свойственны бунтарский дух, агрессивность и резкость в суждениях, жесткие стандарты вкуса в отношении культуры; предпочтение некоммерциализированных небольших ансамблей; развитие личного языка и стиля и последующий отказ от них, когда они становятся достоянием «большинства»; негодование на коммерциализацию радио и музыкантов.

Способы, которыми группа «меньшинства» использует популярную музыку для отделения себя от группы «большинства» и посредством этого от популярной культуры вообще,— это симпатия и предпочтение, оказываемые неграм-музыкантам, уравнительная точка зрения на отношение полов в любви и работе, более интернациональные взгляды, идентификация с группами, которым не благоприятствует успех, нелюбовь к романтической псевдосексуальности и т. п.

Осуждение для этой группы часто является самостоятельной целью и не зависит от действительных достоинств или недостатков объекта. Любители нового стиля или направления (в данном случае Рисмен взял здесь хот-джаз, только начинавший распространяться в 50-е годы) отвергают пристрастия большинства. «На самом же деле, не является ли это,— спрашивает Рисмен,— просто стремлением перейти в другую социальную группу, которая отделена от них? И не есть ли это по сути стремление принадлежать новой группе посредством непринадлежности к старой и под знаком несоответствия какой-либо группе принятие нового соответствия»⁵³ По существу происходит превращение конформизма в новый конформизм⁵⁴

⁵³ *Riesman D.* Listening to Popular Music, p. 416.

⁵⁴ Надо сказать, что подобные превращения весьма типичны для всего буржуазного общества. Так, показательна эволюция идеологии леворадикального движения, например, во Франции (см.: *Мяло К.* Идеология «тотальной свободы». — Вопросы философии, 1973, № 2), где «тотальный понконформизм завершается безуслов-

В подтверждение этой мысли Рисмен приводит типичный, по его мнению, пример бунтующего индивидуала, который в школьные годы был почти одинок в своих музыкальных ориентациях, но, придя в университет, находит там много других людей с такими же ориентациями. Первое время он ощущает их поддержку, но затем в нем может проснуться бунтарский дух.

Рисмен предполагает, что приверженец какого-либо музыкального направления использует свои музыкальные отклонения от позиции подавляющего большинства в целях отделения себя от той или иной группы. Таким образом, для «меньшинства» функции музыки также общественны, но несколько в другом плане, являясь средством транспонирования в другую социальную группу.

Отсюда вытекает, что тот, кто разделяет музыкальные пристрастия группы, тем самым движим желанием слиться, отождествиться с ней, разделить с ней общую направленность внимания и тематику разговоров. Такое подключение к группе присутствует даже тогда, когда человек слушает музыку в одиночестве: «он слушает ее в контексте воображаемых «других», его слушание — это усилие установить связь с ними»⁵⁵

Проведенное Рисменом разделение на две полярные группы не может вызывать возражения. Весь поток популярной музыки ориентирован, нацелен на эксплуатацию и фиксацию музыкальных вкусов «большинства», лишь давая ему слабые намеки на то, что оно неполноценно в эстетическом отношении в области потребления музыки. Тем самым, с одной стороны, в глазах «большинства» искусственно повышается престиж музыкальной и социальной элит, с другой — это нейтрализует по-

ным конформизмом в рамках новой организации» (с. 112). «Манифест» А. Бретона, который придерживался посылки социально-освободительной роли неконтролируемых инстинктов, привел к противоположному концу: «Не бесформенное восстание овладеет властью. Ныне социальные судьбы зависят от создания организации сил — дисциплинированной, фанатичной, способной, когда наступит час, осуществить безжалостную диктатуру...— Мы намеряемся, в свой черед, воспользоваться оружием, созданным фашизмом, который сумел использовать естественную склонность масс к аффективной экзальтации и фанатизму» (там же).

⁵⁵ *Riesman D. Listening to Popular Music, p. 413.*

тенциальное недовольство большинства, потому что основные волны содержания популярной музыки транслируют чувство удовлетворенности своим положением, направлены на поддержание социально заданных иллюзий (компенсационная и анестезирующая функции популярной музыки).

С целью повысить доступность музыкальных передач, угодить массовому вкусу, проводятся и специальные социологические исследования, результаты которых ставятся на службу индустрии культуры. Так, еще в 1948 г. в исследовании «Социальный фон и музыкальный вкус»⁵⁶ наряду с прочими выводами обнаружилась высокая положительная корреляция степени знакомства с музыкальным произведением и уровнем его оценки.

Меньшинство, о котором говорит Рисмен, по существу, образует аудиторию не только для экспериментальной поп-музыки, которая является промежуточной формой между авангардистской и поп-музыкой, но может образовывать потенциальную и периферийную аудиторию и для некоторых видов авангардистской музыки. В связи с этим музыкальную мобильность в буржуазном обществе можно рассматривать как специфический и часто иллюзорный вид социальной мобильности. Действительно, воспитание в себе высокого и развитого музыкального вкуса является основанием для идентификации себя с музыкальными элитами, как производителями, так и потребителями.

Иллюзорный характер этого специального вида социальной мобильности заключается в том, что, как правило, он не сопровождается и не может сопровождаться действительным продвижением по шкале социальной значимости.

В то же время потребление авангардистской и экспериментальной поп-музыки носит часто престижный характер, возвышая слушателей ее в их собственных глазах, а также в глазах известной части общества. Именно поэтому отмечается престижное потребление такого рода музыки социальными элитами, которые в массе своей не

⁵⁶ Schuessler K. Social Background and Musical Taste.— American Sociological Review, vol. XIII, 1948, N 3.

нуждаются в такой музыке хотя бы уже потому, что они недостаточно тренированы в музыкальном плане. Аудитория собственно авангардистской музыки крайне ограничена самими ее создателями, проponentами и адептами. Аудиторию экспериментальной поп-музыки составляют, и в этом можно согласиться с Рисменом, лица, имеющие более развитый музыкальный вкус, чем среда, к которой они принадлежат. Этот иллюзорный вид социальной мобильности ведет в конечном счете к эстетическому эскапизму, что видно из примера, приведенного Рисменом. Проснувшийся бунтарский дух у молодого человека найдет удовлетворение в снобистском потреблении каких-нибудь эзотерических видов экспериментальной «поп»- или авангардистской музыки. Поэтому тезис Рисмена о том, что для «меньшинства» музыка является средством транспонирования в другую социальную группу, повисает в воздухе, ибо это транспонирование носит иллюзорный и эскапистский характер. Эскапистские, анестезирующие и компенсационные функции поп-музыки, транслируемые mass media, можно считать общепризнанными.

Близок к Рисмену в интерпретации функций популярной музыки и Дензин. Они трактуются им также в сугубо общественном плане, без соотнесения с внутренними свойствами самой музыки. В соответствии со своими методологическими установками, Дензин считает, что «значение популярной песни лежит во взаимодействиях, вносимых в нее»⁵⁷ Отсюда популярность какого-либо произведения возникает не благодаря его внутреннему, субстанциональному содержанию, а вследствие других причин. Связь же между настоящим значением и приписываемым может быть очень невелика⁵⁸

Функцией популярной музыки Дензин считает то, что она выполняет роль точки опоры, вокруг которой строят-

⁵⁷ Denzin N. Problems in Analyzing..., p. 621.

⁵⁸ Проблема «настоящего» и «приписываемого» значения заслуживает специального исследования. Дензин не определяет понятия «настоящего» значения произведения и не говорит, что это значит в применении к шлягеру. Возможно, что такого «настоящего», т. е. объективного, значения у него и нет, да и не может быть, так как весь механизм его функционирования не допускает этого.

ся общественные связи и по отношению к которой определяется принадлежность личности к той или иной группе. Личностная определенность индивида в известной степени устанавливается его местом в подвижных формах популярной музыки. Нетрудно видеть, что эта функция в общем совпадает с теми, которые выделил Рисмен.

Еще один вопрос, поднимаемый Дензином, непосредственно связанный с функциями популярной музыки,— это вопрос о том, насколько можно по формам и по содержанию популярных произведений судить о тенденциях общественной или групповой психологии. Дензин полагает, что здесь надо быть крайне осторожным с выводами, т. к. в связи с указанным уже несоответствием действительной ценности популярного произведения и тем, что в него вкладывается, это произведение само по себе не может рассматриваться в качестве достаточного и полного показателя общественных тенденций. Но вместе с тем в некоторых случаях в популярных произведениях могут предвосхищаться модели поведения и те тенденции и перспективы, которые в самом обществе еще слабо оформлены. Примером такого предвосхищения Дензин считает песни протеста Боба Дилана, созданные в 1960 г. и широко распространившиеся в 1970 г., когда они стали соответствовать тенденциям общественного сознания.

Таким образом, для чуткого исследователя искусство может служить намеком или сигналом для понимания жизненных процессов. Исследователь должен отдавать себе отчет в двойственности и самих произведений «высокого» искусства или «массовой культуры» и процесса их восприятия: мы видим не только то, что нарисовано, и слышим не только то, что звучит. Он должен догадываться о том, что стоит за «видимостью», если он намерен делать выводы в области возможных изменений общественной психологии. «Поскольку каждая общественная группа освящает определенные художественные формы как выражение ее доминирующего способа мышления и действия, то популярные произведения могут быть применены в качестве показателя общественного поведения, конечно, с некоторыми ограничениями»⁵⁹.

⁵⁹ *Denzin N. Problems in Analyzing...*, p. 623.

Подобной же точки зрения относительно значения текста песни придерживается и Дж. Кери в упоминавшейся статье «Идеология автономии в популярной лирике». Исходя из подтвержденной исследованием гипотезы об отражении ценностей «богемианизма» в рок-лирике, которую это движение считает выразительницей своих убеждений, Дж. Кери полагает, что тексты песен вообще содержат в себе черты будущих общественных движений. В лирике как бы кристаллизуются тенденции общественной атмосферы.

Это положение поддерживает и Дж. Питмен. Он полагает, что популярная песня — это область, в которой можно познать людские нужды, надежды и неудачи. «Это естественная лаборатория изучения человеческой природы и ее выражения в обычаях настоящего времени. Популярная песня стала показателем жизни общества. Она суммирует этику, обычаи, жаргоны каждого поколения, обрисовывает современную цивилизацию»⁶⁰.

Функции популярной музыки, по мнению Дж. Питмена, сводятся к следующим: 1) средство психологического влияния; 2) средство построения морального и психосоциального единства группы, т. е. та же функция, которую выделяет Д. Рисмен и Н. Дензин; 3) освобождение от фрустрации, разрядка, избавление от напряжения.

Б. Демотт в своей работе «Рок как спасение» делает заключение относительно функций популярной музыки, в чем-то схожее с выводами Рисмена и Дензина. Он склонен рассматривать стиль рок как явление не просто музыкальное, а имеющее еще некий «довесок», который присоединяется к музыкальному и который необходимо учитывать при определении природы популярной музыки. Если, рассуждает Б. Демотт, успех рока объясняется чисто музыкальными его качествами, как считают его апологеты, то как объяснить тот факт, что сегодня поклонники рока принимают все без разбора, несмотря на большие различия в качестве музыкального материала, имеющего у них успех. Точно так же поступали и любители джаза в период его наивысшей популярности в 30-х

⁶⁰ Peatman S. Radio and Popular Music, p. 342.

годах. Они принимали его полностью, включая и то небольшое, что называется собственно джазом, и многочисленную претенциозную халтуру. Поэтому возникает подозрение, что восприятие рока, как и восприятие всей популярной музыки, определяется далеко не только одними музыкальными достоинствами. «Если бы поклонники рока сознавали, каким хламом, дешёвкой и игрой на сексуальности они наслаждаются, если бы бдительность к качеству музыкального материала рока была бы правилом, тот аргумент, что успех рока объясняется его музыкальными достоинствами, был бы более правдоподобен»⁶¹. Тридцать лет назад, считает Б. Демотт, такое же безоговорочное принятие всего джаза без разбора, и плохого и хорошего, означало его идеологическое восприятие более, чем музыкальное: он был средством для установления отношений солидарности с теми, кто находится на нижних ступенях социальной лестницы. «Довесок» же, о котором говорит Б. Демотт, есть не что иное, как влияние жизненных потребностей аудитории, которые она стремится удовлетворить с помощью рок-музыки. Такими потребностями западной молодежи, по мнению Демотта, являются, во-первых, стремление разоблачить «блеф» старшего поколения и вынудить лицемеров показать свою истинную природу и, во-вторых, облегчить жизненную неудовлетворенность, порожденную пониманием образованными людьми всей сложности проблем эпохи и осознанием того, что такое понимание не только не переделает мир, но лишь измучает размышляющего над его судьбами. Из этих потребностей вытекают и функции популярной музыки. Одна из них — это способ выражения общественного протеста. Сегодняшняя популярная музыка, в отличие от лирики 30-х годов, тесно связана с действительностью и ее проблемами, что подтверждается обилием песен протеста, получившего с их помощью общественную поддержку. «Лирика,— пишет Б. Демотт,— окружила военный протест общественным признанием»⁶². Другая функция рок-музыки, по существу порожденная личным протестом,— это способ за-

⁶¹ DeMott B. *Rock as Salvation*, p. 197.

⁶² Ibid., p. 198.

быть свои знания, убеждения, стать частью других, отождествиться с ними, забыть себя, свою устоявшуюся роль и дать себе возможность проиграть другие роли. Девиз приверженцев сегодняшней рок-музыки — свобода и равнодушие: вы можете «увлекаться политикой и быть аполитичным, быть интеллектуалом и вне интеллектуальности, зависимым и по ту сторону личной зависимости»⁶³.

Все это так, замечает Демотт, но при этом то, на основе чего происходит и объединение с другими и бегство от себя, знаний — это шум, грохот, саморасшатывание; с их помощью и достигаются все эти цели. По существу, это погружение в гипноз, в чем и заключается смысл и цель восприятия рок-музыки.

Развивая идеи, заложенные в известной работе Адорно и Симпсона «О популярной музыке», американский социолог Д. Демпси в интересной статье «Почему девочка визжит, плачет, хлопает»⁶⁴ пытается понять и объяснить причины повального увлечения молодежи популярной музыкой, ярко выраженного поклонения популярным певцам, исполнителям. Он делает это последовательно с четырех различных точек зрения, соответствующих четырем сформулированным им подходам к изучению восприятия легкой музыки. Эти подходы таковы: антропологический, психологический, социо-экономический и моральный.

Согласно первому из них, каждый человек по своей глубинной сути — первобытный человек, который в современных танцах воспроизводит ритмы древних ритуальных плясок. Эти действия восполняют то, чего недостает сегодня и что было распространено в древности, — ритуализированный коллективный групповой катарсис, взывание к божествам.

Современное общество, полагает Демпси, с его усложненной декоративностью подавляет потребность человека в двигательном самовыражении. Музыка и танцы компенсируют эту скованность, являясь выражением племенного атавизма, ставшего повсеместно распространенным через сеть массовых коммуникаций.

⁶³ DeMott B. Rock as Salvation, p. 199.

⁶⁴ Dempsey D. Why the Girl Scream, Weep, Flip.— In: Pop Culture in America.

Другой подход, наиболее модный в наши дни, как считает Демпси,— это психологический. Согласно ему, молодежь в танцах избавляется от напряжения, которое изнуряет ее психику. Поп-музыканты и певцы выполняют своеобразную оздоровительную роль. Во многих случаях увлечения типа битломании выражают стремление к потере индивидуальности в автоматической, насекомоподобной активности, к идентификации с себе подобными.

Социо-экономический подход подводит к выводу, что поклонение «кумирам», «героям» есть, в конечном счете, продукт общества, которое впервые в истории сделало возможным существование «досужего класса профессиональных тинэйджеров». Из этого нового «класса» вышла культура, которая в свою очередь создает огромный рынок потребителей. Один из товаров, идущих на этом рынке,— герой, вместе со всем иконостасом пластинок, записей, битл-одежды и т. п.

Уникальная черта этой культуры-религии — это то, что ее боги примерно тех же лет, что и почитатели. Дни, когда молодежь «взирала» на своих героев, прошли. Вместо этого она впервые имеет сейчас «себеподобную» культуру, которую она не должна трансцендировать, чтобы найти в ней ценности, отражающие ее (молодежи) стремления. Герой — не только идол, но и образ.

Наконец, последний, моральный подход, как считает Демпси, позволяет рассматривать популярную музыку как форму протеста молодых против взрослого мира, который претендует на обладание развлечениями высшего качества. А в то же время молодежь находится в моральном вакууме, и если этот вакуум «заполнен оловянными богами, то это в основном потому, что взрослый мир не предложил молодежи другой надежной религии»⁶⁵, — говорит Демпси.

Говоря о психологическом подходе, Демпси имеет, вероятно, в виду некоторые фрейдистские взгляды на психологию толпы. Общность, в данном случае музыкальная аудитория, вызывает регрессивный процесс в психике составляющих ее индивидов, чрезвычайно уси-

⁶⁵ *Dempsey D. Why the Girl Scream...*, p. 228.

ленный наркотическим, завораживающим действием ритма, большой громкости, специфических гармоний. Повышается общее возбуждение, происходит отождествление с другими, человек не только думает и чувствует, как они, но уверен, что они испытывают то же. Регрессивный процесс приводит к потере «супер-эго»; его место занимает лидер — артист-исполнитель, с которым аудитория идентифицирует себя, которому подчиняется и которым восторгается, пытаясь подражать его действиям (подпевание, топание и т. п.).

Характеристика Демпси социо-экономического подхода ущербна настолько, что его едва ли можно назвать социо-экономическим. Действительно, Демпси ни слова не говорит об экономике поп-музыки, т. е. о способах финансирования ее, о доходах, которые она приносит, о том, кто их получает и кто, следовательно, управляет «досужим классом профессиональных тинэйджеров». (Это умолчание о самом существенном в анализе функционирования поп-музыки типично для большинства буржуазных исследователей-социологов.) Наконец, с выводами, сделанными Демпси с «моральных» позиций, относительно «морального вакуума» можно полностью согласиться.

Действительно, современный буржуазный мир не в состоянии предложить молодежи подлинные идеалы, и в этом вакууме возникают различные псевдорелигиозные молодежные движения. Более того, дело не только в том, что поп-музыка выполняет квазирелигиозные функции, служит «опиумом для молодежи» (что нередко сопровождается и потреблением опиума как такового), но и в том, что направляют эти движения иногда и значительно более зловещие силы эзотерических неонацистских групп. Полуподвальные неонацистские центры, подкармливаемые наиболее реакционными кругами монополистической буржуазии, делают в своих долгосрочных стратегических планах определенную ставку на «ритмопослушных», если воспользоваться терминологией Адорно»⁶⁶.

* * *

Пытаясь обобщить все множество функций популярной музыки, выделенных американскими социологами, можно свести их в две большие группы, разделяющиеся по способу использования музыки.

Первая группа функций — ее музыка использует вне всякой связи с ее имманентными, собственно музыкальными свойствами. Вторая группа — функции, непосредственно связанные с внутренней структурой музыки или вытекающие из нее.

К первой группе относятся:

1. Функция общения по поводу музыки (так сказать обслуживание межличностных отношений).

2. Функция определения групповой принадлежности (музыка служит посредником, устанавливая с которым связь, тем самым устанавливается связь и единство с другими).

3. Отсюда вытекает функция закрепления определенных форм поведения и построения единства группы.

4. Функция выражения протеста (буквально, словами текста песен).

Специфические свойства популярной музыки (ритм, громкость, гармонический язык и др.) порождают функции, относящиеся ко второй группе:

1. Функция социализации чувств (преподнесение готовых способов переживания).

2. Функция психической и физиологической разрядки (крик, танцы, топание, дерганье и т. п.).

3. Функция идентификации с себе подобными (потеря своей социальной и личностной определенности, отождествление с другими на подсознательном уровне).

4. «Идеологическая» функция (примирение с существующим, навязывание позитивного отношения к нему).

Итак, мы видим, что популярная музыка может обладать силой символа, знака; она может символизировать собой систему ценностей или образ жизни, к которым с ее помощью как бы приобщаются. Если явный смысл общения с музыкой — слушание ее, то скрытый смысл — приобщение к тем или иным группам, ценностям.

В то же время популярная музыка используется в качестве импульса для возбуждения чувств, для возникновения привычных ассоциаций, в качестве канвы для собственных переживаний. А так как значительные произведения искусства обладают сложным, многоуровневым строением, допускающим их восприятие как на самом поверхностном уровне, так и на уровне, адекватном структуре произведения, то серьезная музыка гораздо менее способна удовлетвориться скромной ролью возбuditеля: ее собственная структура настоятельно требует внимания, умственного напряжения и не позволяет отдаться приятному течению собственных эмоций. Отсюда, возможно, и возникает потребность в легкой музыке, в легкой в полном смысле слова, которая служила бы пустой формой, руслом для знакомых и привычных переживаний.

Чтобы полностью понять смысл и сущность популярной музыки, недостаточно ее изучения как элемента системы искусства, т. е. изучения ее художественных достоинств (в терминах и по критериям серьезной музыки). Для социолога интерес представляет функционирование легкой музыки в обществе, объект его исследования — это элемент системы общественной жизни. Место легкой музыки в такой системе определяется совокупностью ее функций, ее связями с другими элементами — связями порождения, управления и т. д. Установление этих последних требует учета структуры общества в целом; здесь прежде всего и ярче проявляется классовая сущность искусства, и именно этот вопрос буржуазные ученые в своих исследованиях, как правило, обходят.

Искусствоведческий анализ популярной музыки не должен ограничиваться традиционным анализом музыкальных форм и гармонического языка, но обязан учитывать все возрастающую синтетичность популярного искусства, которое в мюзиклах, поп-операх включает в себя пение, танцы, активное участие слушателей, сценические эффекты и т. п. Популярная музыка в стадии «эпохи» включена в синтетическое действие, в котором перемаланные остатки отдельных искусств одновременно усиливают и гасят друг друга.

Содержание

Предисловие	3
<i>А. А. Карягин.</i>	
О современной буржуазной социологии искусства. (К методологии изучения проблемы)	5
<i>Н. А. Хренов.</i>	
Кино как антропологический феномен	35
<i>Д. Б. Дондурей.</i>	
Особенности взаимодействия художественной культуры и личности. (Некоторые современные буржуазные концепции)	100
<i>Ю. Н. Давыдов.</i>	
Искусство в социальной философии Г. Маркузе	133
<i>А. В. Михайлов.</i>	
Музыкальная социология: Адорно и после Адорно	176
<i>М. В. Сущенко.</i>	
Некоторые проблемы социологического изучения популярной музыки в США	239