

# Буржуазное общество и культура



**В ЭТОЙ КНИГЕ ВЫ ПРОЧТЕТЕ:**

- О НАУКЕ И ОБРАЗОВАНИИ,
- ЛИТЕРАТУРЕ
- И КОМИКСАХ,
- ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ,
- АРХИТЕКТУРЕ,
- ТЕАТРЕ И МУЗЫКЕ,
- КИНО,
- ПРЕССЕ,
- РАДИО И ТЕЛЕВИДЕНИИ,
- РЕКЛАМЕ,
- ФИЛОСОФИИ,
- О РАСПРОСТРАНЕННЫХ  
КОНЦЕПЦИЯХ «МАССОВОЙ»  
И «ЭЛИТАРНОЙ» КУЛЬТУРЫ  
*в странах капиталистического  
мира*

●

Книга написана в жанре документальной публицистики. В ней приводятся сопровождаемые авторскими комментариями статьи и высказывания зарубежных деятелей, манифесты и другие материалы, в том числе фотоиллюстрации, которые в совокупности дают широкую панораму современной духовной жизни, протекающей под сенью монополий.

Для наглядности большая часть документов выделена набором в две колонки.



Буржуазное  
общество  
и культура





А. В. Кукаркин

Москва • 1970

# Буржуазное общество и культура

Под общей редакцией

*доктора исторических наук*

А. Н. ЯКОВЛЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

37И  
К89

**Кукаркин Александр Викторович**  
**К89**      **Буржуазное общество и культура.**      **М., Политиз-**  
**дат, 1970.**

416 с. с илл.

Книга старшего научного сотрудника Института философии АН СССР А. В. Кукаркина «Буржуазное общество и культура» написана в жанре документальной публицистики. В ней приводятся сопровождаемые авторскими комментариями статьи и высказывания зарубежных деятелей, манифесты и другие материалы, в том числе многочисленные фотоиллюстрации. Эти документальные свидетельства в совокупности создают широкую панораму современного состояния различных областей духовной жизни капиталистического мира, протекающей под сенью монополий.

Для наглядности большая часть документов выделена набором в две колонки.

**1—5—5**  
**178—69**

**37И**



# Образ среди фактов

(Вместо предисловия)

Я представляю себе, как женщина древнего Египта (ибо то, о чем идет речь, возникло еще на заре цивилизации) обращается к одному из правивших тогда казначеев.

— Мне пришло в голову,— говорит она,— что я могла бы найти лучшее применение для этих денег, чем отдавать их тебе. Ребятишкам совсем носить нечего, да и мужу новый инструмент нужен.

Казначей, как никто другой,— человек практичный. Ему понятна логика поступков, но ему недоступна логика обоснования их необходимости. У него нет готового ответа женщине. И он, к великому своему удивлению, обнаруживает, что ему необходим человек, который может создавать теории; иначе говоря, ему необходим мыслитель. Это открытие, несомненно, не доставляет ему удовольствия, ибо казначей всегда склонны считать, что для того, чтобы управлять делами людей, не требуется особого интеллекта.

Казначей встревожен; спор с женщиной, а еще более ее отказ платить налог вынуждают его отправиться на поиски мыслителя,

и он находит его либо на рыночной площади (как Сократа), либо на горе (как Моисея). Мыслитель занят вопросами мироздания или размышлением о сущности бытия и многое уже познал.

— Станный случай произошел со мной сегодня утром,— говорит казначей и рассказывает мыслителю о разговоре с женщиной.

Мыслитель некоторое время размышляет, а затем говорит:

— Сказать по правде, мне думается, эта женщина права. Для нее действительно важнее одеть ребят и купить мужу лопату, чем отдать тебе налоги.

Казначей пристально разглядывает мыслителя, стараясь скрыть все возрастающую тревогу.

— А что бы ты сказал,— говорит он медленно,— если бы я назначил тебе, скажем, десятую часть тех денег, что платит эта женщина? Смог бы ты тогда объяснить ей, почему она обязана их платить?

Мыслитель снова размышляет.

— Возможно,— продолжает казначей,— найдутся и другие, которые не прочь поспорить вме-

сто того, чтобы платить налоги. Что если я тебе предложу и с их денег десять процентов?

Теперь наступает очередь удивляться мыслителю, ибо он обнаруживает, что обладает талантом, который может приносить ему доход. Предложение казначея может показаться мыслителю вполне невинным или по крайней мере выгодным. Однако весьма знаменательно, что ни Сократ, ни Моисей не пошли по этому пути.

Теперь предположим, что все происходит несколько иначе: мыслитель, придерживаясь своей первоначальной точки зрения, отправляется к женщине и объясняет ей, почему она была права.

— Прекрасно! — говорит она. У тебя это выходит даже убедительнее, чем у меня!

В этом случае мыслитель связывает свою судьбу с судьбой тех, у кого он не получит денег. Зато он получит удовлетворение от того, что помогает людям, открывая им истину. И если таким образом он становится своего рода руководителем масс, это означает, что он претворяет в жизнь философию в ее наиболее прекрасной и универсальной форме.

Что остается делать казначею? Вместо того чтобы нанять мыслителя и стать его хозяином, он обнаруживает, что вот-вот станет казначеем у мыслителя. Вся система сбора налогов оказывается теперь в опасности, поскольку

мыслитель вместо того, чтобы объяснять людям, почему они должны платить налоги, занят обоснованием весьма убедительных доводов, почему они не должны этого делать. Так как мыслитель отказывается думать за деньги или (что почти одно и то же) вообще не думать, необходимы более крутые меры. И тогда казначей решает порвать ту связь, которая установилась между мыслителем — по крайней мере данным мыслителем — и остальной частью общества. Этого можно достичь разными путями: мыслителю можно отказать в признании, как Моисею, бросить в тюрьму, как Галилея, уничижить, как Сократа.

Обычно же на него направляют других мыслителей, нанятых для этой цели казначеем... Проявившего упрямство мыслителя объявляют еретиком. Он и есть еретик, ибо ересь — это не что иное, как использование интеллекта с целью помешать сбору налогов.

Если это определение покажется сомнительным, вспомните о том, что одна и та же доктрина считалась ортодоксальной в одну эпоху и еретической в другую. Более того, иногда противоречащие друг другу доктрины, из которых одна обязательно должна была быть истинной, одновременно считались еретическими. Следовательно, еретичность доктрины определяется не ее содержанием, а тем, насколько она затрагивает казначеев.



Как показывает история, существуют степени еретичности. Так, например, аббат де Прад, написав в январе 1752 г. свою знаменитую диссертацию «Ierusalem Coelesti», рассчитывал получить степень доктора богословия. Вместо степени доктора богословия он добился того, что его объявили еретиком всех степеней, а положения его диссертации — «ложными, необдуманнами, направленными во вред богословам католической церкви, злонамеренными, греховными, оскорбительными для благочестивого уха, ошибочными, богохульными, еретическими, материалистическими» и т. д. Обнаружив, что он достиг всех степеней одновременно, благоразумный аббат удалился в изгнание и кончил свои дни каноником церкви.

Каким же образом де Прад умудрился вложить так много злонамеренного в одну докторскую диссертацию? Все дело в том, что аббат позволил проникнуть на страницы своей работы философии Джона Локка; более того, он последовал за Локком и избрал его путь познания мира. А между тем все положения философии Локка, включая даже те, в которых он отдает дань религии, неопровержимо доказывали одно: феодальные порядки и феодальные общественные институты более не заслуживают того, чтобы ради них собирали налоги.

Отсюда вытекают два разных толкования ереси. Существуют ереси просто злонамеренные, греховные, оскорбительные для благочестивого духа; в их основе лежит доктрина о том, что сбор налогов противоречит нравственным устоям. Но есть и другие ереси — богохульные, материалистические, направленные во вред богословам (а это значит во вред и всем мыслителям), — в основе которых лежит утверждение о том, что нужно либо заменить существующих казначеев другими, либо уничтожить те общественные институты, которым они служат.

Если взгляды правоверных оправдывают, а взгляды еретиков подрывают идею сбора налогов, то каково же соотношение между их противоположными доктринами и истиной? Ответ на этот вопрос зависит от того, в каком состоянии находятся казначеи и существующие общественные институты — переживают ли они расцвет или упадок.

В период расцвета общественные институты (а следовательно, и казначеи) могут позволить себе роскошь сделать истину достоинством общественности. «Ибо, — говорит Гоббс, — та истина, которая никому не мешает и не противоречит ничьим интересам, желанна для всех». В период же упадка общественные институты (а следовательно, и казначеи) не могут допустить, чтобы истина стала общим достоянием, и пускают в ход подкуп и принужде-

ние для того, чтобы скрыть правду. Это приводит к тому, что в таких условиях некоторые истинные суждения влекут за собой наказание, в то время как некоторые ложные суждения приносят почет и славу.

Когда общество находится в состоянии распада и старое с отчаянием обреченного вступает в борьбу с новым, большинство истинных суждений неизбежно влечет за собой наказание, а большинство ортодоксальных суждений оказывается ложным. Так возникает противоречие, столь же очевидное, сколь и курьезное, между действительной картиной мира и той картиной мира, которую по заказу казначеев создают мыслители.

Более того, процветает эксплуататорское общество или нет, в его недрах всегда вызревают идеи, которые наносят ущерб правящему классу именно тем, что правильно его описывают...

Мыслители, которые призваны дать правильное и систематическое описание природы вещей, в результате попадают в весьма своеобразное положение. В процессе познания мира мыслители учатся делать правильные выводы из тех или иных явлений и совершенствовать методы исследования. В то же время на основе горестных наблюдений или печального опыта они убеждаются в том, что некоторые истинные суждения неизбежно влекут за собой наказание. Так мыслитель запутывается в про-

тиворечиях: чтобы придать убедительность своим суждениям, мыслители должны держаться как можно ближе к истине; в то же время они должны оставаться достаточно далеко от нее, чтобы обеспечить свою безопасность...

В результате требования научного исследования настолько прочно переплетаются с соображениями, диктуемыми экономическими интересами, что только к концу жизни до ума мыслителя, отравленного равнодушием и трусостью, привыкшего в течение стольких лет обманывать старых и вводить в заблуждение молодых, может быть, дойдет простая истина: в основе успеха всякого ученого, призванного объяснять события, профессора любой науки лежит страх перед правдой.

Таковыми предстают перед нами мыслитель и казначей в трудные времена разобщенности и вражды. Казначей запугивает, а мыслитель обманывает.

По своей природе и по действиям они страшно далеки от гармоничного единства, в котором бы мы желали их видеть. Они даже далеки от примитивного сотрудничества, столь необходимого для разрешения проблем, волнующих человечество.

Все мы — и вы и я — мыслители. Мы знаем (и я надеюсь, хорошо знаем), что это значит. Но что мы можем с этим поделать?

Ну что же, так как между мыслителем и казначеем проис-

ходит в какой-то мере состязание в силе, мы должны с удовлетворением сделать следующий важный для нас вывод: мыслители отнюдь не бессильны. Они действительно часто кажутся бессильными и еще чаще ведут себя соответствующим образом. И все же они не бессильны.

О силе казначеев, скромности ради, не говорят, но она столь очевидна, что говорить о ней, может быть, и нет необходимости. Сила казначея объясняется поразительно просто: казначей кормит мыслителя. Сила же мыслителя поддается оценке гораздо трудней, ибо она то переоценивается льстецами, то недооценивается циниками.

Сила мыслителя заключается не только в том, что он обладает талантом, который может приносить ему доход. Она заключается также и в том, что, хотя он не может обойтись без казначея, ему не обязательно необходим тот казначей, с которым он связан в настоящее время. Более того, от него во многом зависит замена одного казначея другим, потому что именно мыслитель определяет ответ на вопрос: почему следует платить налоги? Иногда для этого оказывается

вполне достаточно простого переосмысления уже известных положений. Кальвин, например, достиг этой цели, восстановив первоначальное содержание христианского вероучения времен Августина.

Вот почему иногда можно наблюдать, как захудалый профессоришка, у которого и гроша нет за душой, ставит в тупик и сбивает с толку сильных мира сего.

Но еще более сильным становится мыслитель, если он просто остается честным; в этом случае он обладает даром познания и объяснения действительной сути вещей. Если к тому же он еще и талантливый исследователь, каким и должен быть, он познает сам и может объяснить другим истинную сущность событий и ход их развития. Иными словами, он обладает той совершенно исключительной властью, которую дает человеку знание, — он может не только описывать ход событий, но и указывать средства, с помощью которых люди могут управлять им. Правда, эта власть может и не обеспечить ему победы, но без нее вообще не может быть речи о чьей-либо победе.

Приведенный отрывок из работы «Мыслители и казначеи»<sup>1</sup> американского философа Берроуза Данэма (на протяжении долгого времени он возглавлял кафедру Темпльского университета в Филадельфии) может показаться несколько упрощающим общую картину расстановки социальных сил в эксплуататорском обществе: здесь пассивна роль «плательщика налогов» — народа, хотя именно он осуществлял и осуществляет революции; влияние эксплуататорско-



го общества на творческую интеллигенцию, конечно, не исчерпывается экономической зависимостью и политическим прессом — оно включает в себя также столичные средства идейного воздействия. Но ведь это только отрывок... В этой и других своих работах Данэм раскрывает и особое значение системы воспитания в семье, в учебном заведении, и колоссальную роль печати, телевидения, кино, и влияние религии, господствующих философских концепций, и воздействие на людей общей атмосферы, царящей в буржуазном мире с его моралью, нравами, ложными представлениями об идеалах и ценностях, с его нетерпимостью ко всяким прогрессивным движениям.

Кроме того, два главных действующих лица приведенного фрагмента — лишь обобщающие образы, способные наиболее концентрированно выразить мысль автора. А объектом его мысли выступает относительно частная, но вместе с тем многообразная и важная проблема: воздействие на духовную культуру государственно-монополистического капитала, правящего сейчас буржуазным обществом.

Учитывая все сказанное, исходные позиции Данэма не вызывают возражений; созданный же им собирательный образ может служить своеобразным *эпиграфом* к предлагаемой читателю книге «Буржуазное общество и культура», посвященной именно этой — частной и в то же время многообразной — проблеме.

Однако правомерно ли подобное использование образа, не подменяет ли он глубокое раскрытие темы поверхностными символами и ассоциациями, не нивелирует ли он сложные и подчас противоречивые факты действительности?

Думается, что нет. Тем более что данная книга стремится подать образ отношений «казначеев» и «мыслителей» главным образом через документ, который не знает иллюзий и потому может служить ориентиром, убедительным штрихом, типической чертой.

Синтез образности и документальности не только облегчает доступность исследования и тем самым расширяет круг читателей — он помогает также отсортировке необъятного и разнохарактерного материала, позволяет в отдельных случаях прибегать к выявлению общего через конкретное, частное, а тем самым добиваться строгой объективности. Вспомним знаменитые слова Гегеля, которые так любил повторять Маркс: истина конкретна.

Речь идет именно об объективности, а не объективизме. Документальность предполагает объективность как цель творческого исследования (полученный результат должен быть объективным), но отнюдь не как средство (любое из них активно и целеустремленно, а значит — тенденциозно). Объективизм никогда не благоприятствует анализу фактов, наоборот, он способствует их хаотическому нагромождению и дроблению, приводит к своего рода плюрализму. И если

один кинорежиссер выразил кредо эстетики документальности в следующих словах: «Кино — это правда 24 раза в секунду», то это тоже лишь иносказательный образ — образ конкретности истины. Ведь каждый отдельный «кадр» — это одновременно и ракурс зрения, характеризующий видение мира данным художником. Последний вправе избрать для изображения тот или иной объект, то или иное явление действительности, вправе прибегнуть к той или иной метафоре, к тому или иному образу. Необходимо только, чтобы совокупность «кадров» правдиво отражала сущность определенной стороны жизни, избранной для художественного (или научного, например социологического) исследования. Причем не только отражала, но и воздействовала на эту сторону жизни.

Примером тому служит практика «художественного документализма», впервые разработанная в кино еще в 20-е годы замечательным советским мастером Дзигой Вертовым, затем по-разному интерпретированная в современном мировом кинематографе, в театре, в так называемой литературе фактов.

О степени распространенности документа в советской литературе говорят популярнейшие сочинения о Великой Отечественной войне (в частности, Сергея Смирнова). В области кино широкую известность приобрел, например, «Обыкновенный фашизм» М. Ромма. Документальные произведения, созданные даже в рамках одного вида искусства (скажем, в кино или театре), отличаются друг от друга; это отличие определяется характером материала и специфической задачей, которые ставил перед собой тот или иной автор. Иногда авторство их создателей проявляется уже в самом отборе и сопоставлении фактов, а когда нужно — в комментарии.

Таким образом, документ и образ, публицистика и исследование встречаются теперь в одном ряду, лицом к лицу не как противопоставление, а как взаимопритяжение и даже единение.

Ни одна эпоха не знала прежде такого интереса к документальному жанру, такой жажды подлинности жизненного материала.

Некоторые склонны искать причины этого явления во влиянии телевидения, бурное развитие которого привило людям вкус, привычку к прямому свидетельству, к факту. Если раньше, аргументируют сторонники этой точки зрения, языком самой жизни умели говорить только художники, то теперь этот язык с помощью массовых средств распространения информации (а квинтэссенцией их служит телевидение) может достигать «потребителей» при минимальном участии посредников.

В отличие от поборников унифицирующей силы «стиля телевидения» другие ссылаются на мощные отзвуки итальянского неореа-

лизма, сумевшего показать, что жизненные факты ярче, интереснее всяких выдумок.

Третьи усматривают в небывалой тяге нынешних читателей, зрителей, слушателей к достоверности и обоснованности частное проявление потребностей возросшего уровня научного мышления. Если, говорят они, за XIX в. закрепилось определение века пара и электричества, то XX должен быть назван веком науки, научно оснащенной мысли. Невиданный прогресс науки и приобщение к нему в той или иной мере большого числа людей, по мнению сторонников такой точки зрения, и обусловило интерес и преимущественное доверие к факту.

Применительно к книге «Буржуазное общество и культура» мы тоже можем сказать: *нас интересуют прежде всего факты*. А в роли главных «поставщиков» фактов и «свидетелей» рассматриваемых процессов выступают компетентные лица — философы, социологи, писатели, художники, кинематографисты, журналисты, публицисты, т. е. все те, кого Берроуз Данэм называет по совокупности «мыслителями». Их книги, исследования, статьи, высказывания, манифесты, наконец, художественные произведения представляют собой материал, незаменимый по своей убедительности. Тем более что отнюдь не все они «еретики», а некоторые даже занимают почетные места в иерархии буржуазного общества.

Что еще может рассматриваться в качестве фактов, раскрывающих характер культуры капиталистического мира? Ну конечно же всякого рода данные, исходящие непосредственно от «казначеев»: их собственные выступления, их официальные публикации и цифры (хотя мы не сторонники культа статистики: если она важный источник социологии, то лишь вспомогательный материал для философии, эстетики, художественной культуры).

Однако фактография — только одна сторона дела. Почти каждый факт и почти каждое явление в отдельности нуждаются в *осмыслении*; еще больше нуждается в нем совокупность этих фактов и явлений.

Помощи от «казначеев» в этом случае, естественно, уже ожидать не приходится. Что касается «мыслителей», то их взгляды на общий круг философских, социологических, искусствоведческих проблем подчас настолько противоречивы и так нарочито запутаны, что, несмотря на всю свою «свидетельскую» ценность, они часто требуют корректировки. Поэтому факты, составляющие ядро данного исследования, дополняются выводами и обобщениями, которые необходимы уже в силу того простого обстоятельства, что, приступая к исследованию данной проблемы, мы вступаем одновременно в область «обезмежанных» понятий. И «казначей» и «мыслители»

широко пользуются созданным ими же самими терминологическим хаосом: именно благодаря ему возможно существование большей части современной буржуазной мифологии.

Справедливо писал в книге «За пределами мифа», вышедшей в 1967 г., известный американский писатель Филипп Боноски: «Нужно мобилизовать все свое воображение, всю способность воспринимать комическое для того, чтобы сегодня серьезно анализировать понятия, созданные «холодной войной». Это — благоприобретенное искусство. Большинство людей, которые не в состоянии примириться с непримиримым, но не могут принимать решения, просто и не пытаются это делать: они дают возможность двум взаимно исключаящим друг друга идеям сосуществовать независимо, ничтоже сумняшеся, они переходят с одной колеи жизни на другую, как того потребуют обстоятельства. Настоящий же мир начинается за пределами мифа. Он опасен именно потому, что реален. И лишь общение с людьми вселяет надежду, что с ним можно справиться»<sup>2</sup>.

Какие же понятия имеет в виду Боноски? В области политики, очевидно,— это «справедливый курс» Трумэна, «великое общество» Джонсона, «сформировавшееся общество» Кизингера и т. д. В области экономики — «народный капитализм», «предпринимательская демократия», «диффузия собственности»... Все эти броские и красиво звучащие формулы — мифы, за пределами которых начинается реальный мир с его войнами и классовыми битвами, законами джунглей и нетерпимостью всех видов.

В культурной жизни капиталистических стран мифов расплодилось не меньше. Практически они затрагивают все существенные стороны этой жизни и такие определяющие ее понятия, как народность и мировоззрение, критерии гуманизма, ценностей и свободы творчества.

Как в политике и экономике, так и в культуре западного мира современные мифы представляют собой обычные рекламные вывески империализма, которые переворачивают с ног на голову сущность этих понятий.

Только критически проанализировав принципы, основные правила культурной жизни буржуазного общества, возможно демистифицировать эту жизнь, а заодно разобраться в царящем там терминологическом хаосе.

Многие деятели на Западе склонны воспринимать нынешнее мифотворчество как «неизбежность странного мира». Об этом говорил, в частности, председатель комиссии по иностранным делам сената США Дж. Уильям Фулбрайт 25 марта 1964 г.: «Ввиду несовершенства человеческого разума существуют неизбежные расхождения между миром, как он есть, и миром, как люди представляют его

себе. Пока наши представления достаточно близки к объективной действительности, мы можем разумно и целесообразно решать наши проблемы. Но когда наши представления не поспевают за событиями, когда мы не хотим верить во что-то, потому что это не нравится нам или пугает нас или просто слишком незнакомо нам, тогда разрыв между действительностью и представлениями становится пропастью и действия становятся неуместными и неразумными»<sup>3</sup>.

Конечно, нельзя, подобно Фулбрайту, объяснять расхождения между действительностью и представлениями о ней «несовершенством человеческого разума» (а значит, косвенно канонизировать их). Тем более что это не сулит радужных надежд.

Писатель Филипп Боноски, хотя он и не состоит в числе власть предержащих (а возможно именно поэтому), смотрит на мир оптимистичнее. Как мы знаем, он считает, что «можно справиться» не только с опасными представлениями, но и с опасными реальностями.

Но чтобы «справляться» с ними, надо их знать. Книга «Буржуазное общество и культура» поэтому ставит своей целью также ознакомление советских читателей с основными «представлениями» и «реальностями» культуры современного капиталистического общества.

В соответствии с этими целями факты, документы выстраиваются в книге для определенного панорамирования культурной жизни, протекающей под сенью «казначеев» — монополий. Они характеризуют основные области современной буржуазной культуры: науку, образование, литературу, изобразительное искусство, архитектуру, театр, музыку, кино, прессу, радио, телевидение, рекламу, а также наиболее распространенные философские, социологические и некоторые другие теории. Одновременно эти факты призваны хотя бы частично демистифицировать те искусственные построения, которые затрудняют познание и осмысление культурной жизни капиталистического мира.

# Парадоксы цивилизации

## «Тройственная революция»

Один из важнейших факторов, определяющих характер современной науки (как и культуры в целом), — научно-техническая революция. Ее влияние проявляется на всех сторонах материальной и духовной жизни общества. По силе и широте воздействия на социально-экономическую базу, на производство общественных и культурных ценностей нынешняя научно-техническая революция превосходит все бывшие ранее в истории человечества. Она способствует превращению науки в непосредственную производительную силу, о чем еще в прошлом столетии писал Карл Маркс.

Говоря о значении такого превращения для буржуазной цивилизации, Маркс отмечал: «Капиталистический способ производства первым ставит естественные науки на службу непосредственному процессу производства, тогда как, наоборот, развитие производства дает средства для теоретического покорения природы. Наука получает призвание быть средством производства богатства, средством обогащения»<sup>1</sup>. Маркс указал на подчиненное положение науки от капитала, а также на открывшиеся дополнительные возможности усиления эксплуатации рабочего класса.

Прогресс науки и техники в XX в. не снял и не мог снять основное противоречие капитализма между общественным способом производства и частнособственническим характером присвоения его результатов. Равным образом он не разрешил классовых противоречий и обусловленных ими других противоречий, связанных с обострением конкуренции между монополистическими объединениями, огромной растратой общественных богатств привилегированной кастой, односторонним развитием культуры, географической и структурной неравномерностью научно-технического развития, искусственной задержкой его в результате империалистической экспансии и неокOLONиализма, милитаризма, торможения реализации ряда «недоходных» новых открытий, изобретений и т. д. Наоборот, все эти противоречия приобрели еще более ярко выраженные формы.

Таким образом, современная научно-техническая революция привела к обострению внутренних и внешних противоположных тен-

денций капитализма. Они с особой четкостью проявляются в самой чувствительной сфере — в сфере общественных отношений.

Редактор прогрессивного американского журнала «Политикл афферс» Х. Лумер вскрыл некоторые из этих тенденций в своей статье «Тройственная революция» на примере Соединенных Штатов, которые представляют собой наиболее развитую в экономическом отношении страну империалистического мира и где поэтому противоречивые последствия научно-технического прогресса приобретают «классический» вид.

История человечества представляет собой непрерывное стремление усовершенствовать орудия производства, сделать труд все более производительным и менее тяжелым, удовлетворять все разнообразие потребностей. Сегодня более чем когда бы то ни было стала зримой давнишняя цель — создание изобилия с минимальной затратой труда. Научно-техническая революция, в начале которой мы находимся, открывает перспективу создания мира, свободного от нищеты и изнурительного труда; мира, в котором материальные средства позволяют обеспечить каждому человеку жизнь в богатстве и изобилии...

Нигде нет техники более развитой, чем в Соединенных Штатах. Вместе с тем нигде она не ведет к таким безрадостным перспективам. При наличии капиталистических производственных отношений растущая способность создавать изобилие сопровождается не соответствующим ростом благосостояния, а увеличением необеспеченности, безработицы, нужды.

Постоянно высокий уровень безработицы, причем в обстановке экономического подъема, самого длительного в истории США в условиях мирного времени, районы хронической депрессии, широко распространенные нищета и лишения — все это настолько поразительно, что лишь у немногих сохраняется чувство преклонения перед автоматизацией.

Наоборот, перспектива изобилия все чаще и чаще оценивается как «проблема», «вызов», «парадокс» — короче, как существующий или потенциальный источник несчастий, угроза которых будет с течением времени прогрессировать. Уолтер Рейтер, председатель профсоюза рабочих автомобильной промышленности, в своей речи на специальном съезде союза в 1961 г. выразил суть проблемы в форме серии вопросов:

«Почему получается так, что по мере роста производительности труда у нас возрастает неуверенность? Почему получается так, что, чем больше богатств мы можем произвести за один рабо-



чий час, тем большее число из нас вынуждено жить на пособие по безработице или по бедности? Почему получается так, что прекрасные обещания изобилия и творческого досуга, которые должна принести автоматизация, превратились в кошмарную пародию в виде громадных излишков непроданных товаров и бессмысленной, разъедающей праздности безработицы?»

Эти вопросы не новы, на них было предложено великое множество ответов. Выдвигаются многочисленные и разнообразные программы борьбы с безработицей и нищетой. В целом, все они предлагают искоренить зло при помощи различных реформ, проводимых в рамках капиталистической системы производства. Однако в последние годы был предложен иной подход к вопросу. Он состоит в том, что безработица и нищета рассматриваются как основные проблемы, решать которые следует не путем поверхностных реформ, а при помощи радикальных экономических и социальных мер. Короче говоря, отправной точкой является признание — хотя, может быть, неопределенное и туманное — того факта, что есть что-то неправильное в самой капиталистической экономике.

Наиболее ярким выражением такого подхода является манифест Специального комитета по проблемам тройственной революции. Комитет объединил весьма различных деятелей, среди кото-

рых такие известные, как председатель Объединенного профсоюза рабочих мясоконсервной промышленности Ральф Л. Хелстейн, литературный критик Максвелл Гейзмар, лауреат Нобелевской премии Лайнус Полинг и другие. Манифест был поддержан лидером американских социалистов Норманом Томасом, известным шведским экономистом и общественным деятелем Гунаром Мюрдалем. С момента своего появления этот документ сделался предметом широких дебатов...

Идеи, изложенные в манифесте, родились не вместе с ним. Они являются синтезом подобных взглядов, распространявшихся некоторыми их авторами, среди которых наиболее известен экономист Роберт Теоболд. Эти идеи выбрали в себя ряд основных проблем, касающихся социальных и экономических последствий автоматизации, природы и роли человеческого труда...

Манифест начинается с предположения, что в настоящее время развиваются три революции: кибернетическая революция, революция в вооружении и революция в правах человека. Манифест посвящен первой из них, которая характеризуется следующим образом: «Кибернетическая революция произошла на основе соединения счетно-вычислительных устройств и самоуправляемых машин-автоматов. Ее результатом было почти неограниченное увеличение производст-

венных мощностей, которые все меньше и меньше требуют приложения человеческого труда». Из этой замены людей машинами вырастает центральная проблема новой эры.

В манифесте говорится: «Основной вопрос, возникший в связи с кибернетической революцией в США, заключается в том, что она подрывает весь механизм трудовой занятости и права людей как потребителей. До настоящего времени экономические ресурсы распределялись в зависимости от доли участия в производстве машин и людей, конкурировавших между собой на более или менее равных условиях. В эпоху развивающейся кибернетики потенциально неограниченная производственная мощностъ может быть достигнута при помощи системы машин, которая потребует весьма незначительного участия человека. Выталкивая людей из производства, машины поглощают и растущую долю ресурсов, в то время как вытесненный ими человек становится зависимым от минимальных мероприятий правительства (страхование по безработице, социальное обеспечение, пособия по бедности). Эти меры все меньше и меньше способны скрыть исторический парадокс, состоящий в том, что значительная часть населения страны существует на минимальные доходы, которые зачастую опускаются до нищенского уровня, в то время как производственный потенци-

ал страны в состоянии удовлетворить нужды каждого американца».

Этот парадокс свидетельствует о том, что существующий способ распределения доходов устарел...

Конечно, картина в целом гораздо более сложна, чем та, что нарисована авторами манифеста. Не столь эффективен, как они утверждают, и общий рост производительности труда... Рост безработицы, хотя он является весьма ощутимым, происходит неравномерно. И он не дает оснований утверждать, что в обозримом будущем большинство рабочих останется без работы.

К тому же если американская экономика в настоящее время страдает от постоянной безработицы, то это происходит отнюдь не из-за недостатка необходимой полезной работы. Существует все увеличивающаяся нехватка дешевого жилья, школ, больниц, общественного транспорта и других жизненно важных видов обслуживания. Чтобы обеспечить ими население, необходимо такое количество рабочей силы, которое на некоторое время поглотило бы всех нынешних безработных плюс тех, кто сейчас занят трудом в военной промышленности. Если к тому же сократить рабочую неделю, то осуществление всех этих важных мероприятий создало бы даже нехватку рабочей силы.

Теоболд доказывает, что удовлетворение подобных нужд не

может быть достигнуто в рамках существующей в США экономики. Он пишет: «Иные экономисты указывают на подлинные нужды — смягчение нищеты, улучшение обслуживания населения и расширение общественного строительства, увеличение помощи бедным странам, которые могли бы поглотить всю имеющуюся в наличии продукцию. Не может быть сомнений в том, что удовлетворение всех этих потребностей могло бы и должно было бы поглотить всю имеющуюся в наличии продукцию в ближайшем будущем. Но остается неизменным тот факт, что в прошлом не были найдены средства для оплаты этих потребностей и они не будут найдены и в дальнейшем, если только не будут произведены большие реформы в социально-экономической системе».

Конечно, капитализм против удовлетворения этих социальных нужд. Чтобы сохранить свои прибыли, он во все возрастающих масштабах прибегает к нерациональному использованию социальных и экономических ресурсов, особенно в форме огромных военных расходов. Но было бы ошибочным делать вывод, что здесь ничего нельзя предпринять. Даже в рамках существующей системы такие меры, как сокращение военных расходов и осуществление обширной программы общественных работ, могут стать реальными объектами борьбы рабочего класса.

Наконец, манифест преувеличивает масштабы изобилия, идет ли речь о действительно существующем изобилии, как в случае с сельскохозяйственной продукцией, или о потенциальном (в форме избыточных мощностей), как в случае с обрабатывающей промышленностью. И хотя, может быть, производство некоторых сельскохозяйственных продуктов в США действительно является более чем достаточным, чтобы полностью удовлетворить потребности каждого человека, мы хотели бы обратить внимание на тот факт, что в целом подобные излишки представляют собой не избыток над фактическими человеческими потребностями, а связаны с недостаточной платежеспособностью.

Авторы манифеста видят решение проблемы прежде всего в повышении уровня эффективного спроса. «Урок, который мы должны извлечь,— пишет Теоболд,— заключается в том, что в обществе изобилия потребуются продуманные действия, направленные на то, чтобы поднять эффективный спрос до уровня, который позволит реализовать все товары». По-видимому, это должно быть достигнуто путем обеспечения каждой семье достаточной покупательной способности. Теоболд предлагает для начала поднять уровень доходов каждой семьи до 3200 долл. в год — суммы, едва превышающей ту, что была официально признана уровнем нищеты. Ясно, что такой

уровень далек от того, чтобы удовлетворить потребности людей или позволить им «приобщиться к изобилию».

Такой подход ведет к принижению роли материальных потребностей, рост которых рассматривается лишь как «принудительное потребление», подхлестываемое навязчивой рекламой и искаженными вкусами...

Однако ошибочность позиций авторов манифеста имеет более глубокие основы. Она заключается прежде всего в стремлении оторвать способ распределения товаров от лежащей в его основе системы производства. Утверждают, что корень проблемы — в неправильном распределении... Нужно выявить и утвердить более справедливый метод распределения, который лучше соответствовал бы «экономике изобилия». А для этого нужно освободить людей от устаревших идей и представлений, заставляющих их держаться за старые формы распределения.

Такой подход, может быть, и не вызвал бы возражений, если бы сторонники этой точки зрения не считали, что «справедливое» распределение должно быть претворено в жизнь в рамках существующих, т. е. капиталистических, отношений. В своем перечне революций манифест даже не упоминает о том, что является действительно наиболее глубоким преобразованием всего общества, подлинным знаменем нашего времени, — о социалисти-

ческой революции. Для его авторов социализм, по-видимому, не существует, а производство, базирующееся на капиталистической собственности, представляется вечным. Более того, некоторые из составителей манифеста рассматривают его рекомендации скорее как способ предотвращения каких-либо кардинальных социальных перемен. Теоболд, например, характеризует свои предложения как «ограниченные эволюционные шаги, достаточные для того, чтобы несколько переделать и таким путем в значительной мере предохранить существующую социально-экономическую систему», которая, по его утверждению, находится под угрозой полного разрушения, если нынешние тенденции будут продолжать действовать.

В соответствии с таким подходом классовая борьба игнорируется, ее будто бы не существует. Напротив, манифест базируется на всеобъемлющем призыве ко всем людям доброй воли — как капиталистам, так и рабочим. Но все это — явный утопический идеализм. Процесс распределения не может быть отделен от производства. Способ распределения товаров определяется не идеями или желаниями людей, а способом производства, и первый не может быть просто изменен по чьему-то желанию, в то время как второй остается прежним.

Капитализм — это такая система производства, при которой

товары производятся не для использования теми, кто их произвел, а для продажи. При такой экономике каждый живет, покупая и продавая...

В капиталистическом обществе рабочий может существовать, только продавая свою рабочую силу. Он должен продавать ее капиталисту по частям, а капиталист купит ее лишь в том случае, если сделка принесет ему прибыль, извлекаемую из неоплаченного труда рабочего. Чтобы реализовать эту прибыль и оставаться капиталистом, он должен иметь возможность продать продукт труда рабочего. Более того, он должен свести издержки производства до минимума, а это прежде всего означает платить рабочим настолько мало, насколько возможно, и использовать минимально необходимое число рабочих.

Если предполагается, что правительство обеспечивает рабочему гарантированный доход, полученный не от продажи рабочей силы, то на это должны пойти средства из налогов, причем большая часть их должна быть взыскана с капиталистов, потому что было бы, разумеется, бессмысленно одной рукой давать рабочим средства, а другой — отбирать их в виде налогов. Но это явилось бы посягательством на капиталистическую прибыль, и если подобная система была бы распространена на подавляющее большинство рабочих, то это, естественно, подорвало бы саму

основу существования капиталистов. Любая подобная попытка наверняка встретила бы с их стороны самое яростное сопротивление. Думать, что капиталистов можно заставить производить не для прибыли, в «извлечении» которой заключен смысл их существования, а для пользы общества, — значит и впрямь погрузиться в пустые мечты.

Чтобы изменить способ распределения, необходимо заменить производство ради прибыли производством ради пользы общества. Но это означает, что необходимо устранить капиталиста, а коллективные производители и потребители должны стать и коллективными собственниками средств производства. Иными словами, капитализм должен быть заменен социализмом.

В развитом социалистическом обществе нет иных ограничений потребления, кроме самого объема производства. И с развитием техники эти ограничения становятся все меньше. В конечном счете, когда производство позволит создать действительное изобилие, станет возможным полный переход к коммунистическому обществу, в котором блага будут распределяться соответственно потребностям.

...Авторы манифеста заблуждаются и тогда, когда утверждают, что автоматизация сама по себе ведет к растущему разрушению рабочих мест. Это следствие не автоматизации, как таковой, а капиталистических производст-

венных отношений, в рамках которых она применяется.

Для капиталиста технический прогресс является только средством сокращения расходов на заработную плату, и прежде всего путем исключения из платежной ведомости такого числа рабочих, какое только возможно. Это было в свое время отмечено Марксом. Говоря о «промышленной войне капиталистов между собой», он указывал: *«Эта война имеет ту особенность, что здесь сражения выигрываются не столько путем увеличения армии рабочих, сколько путем уменьшения ее. Полководцы, капиталисты состязаются между собой в том, кто сможет уволить большее число промышленных солдат»*. Правильность такой характеристики подтверждает письмо, распространенное несколько лет назад компанией «Дженерал электрик». «Чтобы выжить,— говорилось в нем,— наниматель должен автоматизировать производство... Исключение из его платежной ведомости сколько-нибудь существенного излишка занятых является императивом».

Следовательно, именно капитализм питает безработицу. И именно он порождает тенденцию увеличивать с развитием техники число излишних рабочих, пополнять ими резервную армию труда, представляющую собой кажущийся избыток населения, для которого нет места в промышленности. Если этот про-

цесс и отличается сегодня от того, каким он был во времена Маркса, то прежде всего тем, что резервная армия рабочих сохраняет огромную численность не только в фазе депрессии, но все в большей степени и в периоды подъема. Ныне мы являемся свидетелями ее увеличения после временного сокращения в период второй мировой войны и первых послевоенных лет. Автоматизация значительно ускоряет этот процесс, и сейчас впервые в истории страны рост промышленной продукции сопровождается абсолютным уменьшением числа рабочих.

Результатом автоматизации, как таковой, является не ликвидация человеческого труда, но глубокое изменение его характера.

Новая техника не только уничтожает в беспрецедентных масштабах однообразный труд и тяжелую физическую работу. Она в то же время придает работе все более созидательный характер, ибо роль умственного труда в ней возрастает. Роль человека в производстве все больше и больше заключается в знании машин, в способности и умении улучшать, совершенствовать их, изобретать новую технику и новые виды продукции, расширять границы производства. Подобная деятельность не должна ограничиваться барьерами, создаваемыми «сверхизобилием», ибо человеческие потребности неистощимы и растут в той же мере, что и само

производство. Следовательно, потребность в труде такого рода увеличивается. И не может быть ситуации, подобной той, которую отстаивает манифест и при которой человек «перестает зависеть от деятельности по созданию материальной базы своей жизни». Меняется именно *характер* его деятельности, а не потребность в ней, как таковой.

Следовательно, полный расцвет новой технической революции вовсе не ограничивает категорию людей, занимающихся производственной деятельностью, одной лишь небольшой одаренной элитой, в то время как остальные обречены жить в праздности. Напротив, он требует постоянного повышения образовательного уровня и творческой способности рабочего класса в целом, его всестороннего развития.

Препятствием к такому развитию является капитализм, а не неспособность среднего рабочего. Вместо того чтобы в соответствии с прогрессом техники повышать уровень развития трудящихся, капиталистическое производство ведет к их деградации. Во имя сокращения расходов на заработную плату трудовой процесс расчленяется на отдельные простейшие операции, однообразные и монотонные, выполняемые с максимально возможной скоростью. В этом кроется противоречие: в то время как автоматизация требует синтеза трудового процесса и роста квалификации,

капиталист стремится как раз к противоположному.

Отсюда следует, что роль тех рабочих, которые нужны при автоматическом оборудовании, в основном сводится к тому, чтобы набирать номер на диске и нажимать кнопки. Недавнее обследование автоматизированного предприятия показало, что в 70 % случаев общий уровень квалификации не повысился, а остался прежним или понизился...

Капитализм с его ненасытным стремлением к прибыли, с его бесчеловечным отношением к рабочему ярко описан Харви Суодосом в его статье «Миф о счастливом рабочем»: «Почти все без исключения люди, с которыми я работал на сборочном конвейере в прошлом году, чувствовали себя, как загнанные в клетку звери... Они страдали от понуканий мастеров... страдали от того, что, работая, они походили на ослов в шорах; страдали от того, что вся их жизнь зависела от сумасшедшей системы «производство — рынок»; страдали от того, что нигде было расслабиться и отдохнуть во время 12-минутного перерыва. Придет, будем надеяться, день, когда мы удивимся тому, что в 50-е годы могли строить новые фабрики со всякими прекрасными приспособлениями для хранения и перемещения деталей, но в них не было иного места, где рабочий мог бы присесть на минуту во время отдыха, кроме пожарного крана, упаковочного ящика или гряз-

ной, заплыванной скользкой лестницы, ведущей в туалет».

Авторы манифеста делают ошибку, приписывая *подобный* характер труда, определяющийся тем, что рабочая сила продается как товар, труду *как таковому*. Поэтому они видят единственную благоприятную альтернативу в досуге и общей созидательной деятельности людей, свободных от необходимости трудиться. Но если человек, как сказал однажды Бенджамин Франклин, является животным, *делаящим орудия, производящим* животным, тогда производственная деятельность — это нечто не навязанное ему, а составляющее самую сущность его натуры...

Во что капиталист превращает жизнедеятельность рабочего, достаточно ясно из описания Судоса. Однако альтернативой этому является не жизнь, полностью освобожденная от труда, а создание социальных условий, при которых трудящиеся не продавали бы рабочую силу как товар, но использовали ее в своих интересах. В таких условиях... труд превращается из проклятия в первую необходимость, на базе которой строится вся жизнь человека.

Только при этом условии конструктивное использование досу-

га получает реальный смысл. Многостороннее развитие личности охватывает и творческий труд и творческий досуг. В современном обществе полная праздность является аномалией. Если человеку скажут, что его производственная деятельность больше не нужна, и если ему обеспечат доход, предложив распоряжаться временем, как ему захочется, — это не облагородит его, а приведет к деградации и деморализации...

Без сомнения, ошибочно бороться за увековечивание тех видов труда, которые упразднила автоматизация. Но капитализм не знает других видов. Чтобы изменить характер труда в соответствии с требованиями автоматизации, необходима социалистическая организация общества... Капиталистическое общество, сказано более ста лет тому назад в «Манифесте Коммунистической партии», «создавшее как бы по волшебству столь могущественные средства производства и обмена, походит на волшебника, который не в состоянии более справиться с подземными силами, вызванными его заклинаниями». И каждый победный шаг техники повергает капитализм в более острые противоречия, создает новые парадоксы<sup>2</sup>.

В своей статье Х. Лумер убедительно доказал, что проблемы, порожденные научно-технической революцией XX в., невозможно отделить от проблем общественного развития. Они не только взаимосвязаны между собой — решение первых *всецело* зависит от раз-



решения вторых. К таким же выводам приходят все те «мыслители» — ученые и общественные деятели — на Западе, которые пытаются честно и серьезно разобраться в комплексе вопросов, с необычайной остротой поставленных техническим прогрессом, в частности автоматизацией производства. Преподаватель университета в Ноттингеме (Англия) С. Лилли поместил в научном журнале «Нейчур» статью, в которой говорилось:

Примерно 2300 лет назад Аристотель писал: «Есть только одно условие, при котором мы можем представить себе, что руководителю не нужны будут подчиненные и хозяевам не нужны будут рабы. Это условие таково: каждая машина будет делать свою работу по получении команды или по разумному предвидению».

Те машины, которые считались Аристотелем невозможными, — это автоматизация сегодняшнего дня. Автоматизация обещает ликвидировать рабство человека целиком и полностью. Более того, автоматизация обещает ликвидировать то рабство, которое связывает все человечество в целом, рабство, которое заставляет мужчин и женщин тратить большую часть своего времени на производство материальных благ и предметов роскоши вместо того, чтобы наслаждаться радостью созидательной деятельности...

Я не буду касаться специфически технических аспектов, а постараюсь рассмотреть автоматизацию в ее связи с великими социальными проблемами наших дней.

При производстве какой-либо массовой продукции, скажем, детали автомобильного двигателя, обычной является такая организация производства, когда нескончаемый поток деталей движется вдоль длинного ряда различного рода машин... Появляется мысль, что покончить с рабочим-автоматом, стоящим у каждой машины-станка, не так уж трудно, нужно только автоматизировать транспортировку детали от станка к станку, автоматизировать зажим детали в станке, снятие ее со станка и т. д. Таков принцип «конвейерной автоматизации» — простейшего, но самого полезного вида автоматизации в наши дни.

Ее наиболее ярким примером является советский завод по производству поршней для автомобильных моторов.

Этот завод был пущен в эксплуатацию в 1950 г., но до сих пор ничего подобного не создано в мире.

...Второй тип автоматизации применим в тех случаях, когда существует необходимость произвести небольшое количество изделий одного типа. Обычно это делается с помощью многоцеле-

вых машин, способных провести ряд операций. В данном случае машина управляется квалифицированным рабочим, который должен уметь читать чертежи и правильно управлять машиной. Сущность этого типа автоматизации — «автоматизация на базе программированного управления» — состоит в том, что станок оборудуется управляющим устройством (обычно это небольшая специализированная вычислительная машина), что позволяет станку самому по себе считывать команды и вести процесс в соответствии с ними. Указания обычно даются в виде перфокарты или магнитной ленты.

Третий вид автоматизации заключается в использовании электронных вычислительных машин для автоматизации канцелярской работы и работы с документацией вообще...

Когда мы представим три фактора — электронное вычислительное устройство, станки-автоматы и систему конвейеров — в единстве, то тут мы и получим представление об автоматическом предприятии.

Это будет предприятие без рабочих-станочников. Здесь будут рабочие-ремонтники и небольшой управленческий аппарат. Это — будущее, но это не утопия.

Самые грубые подсчеты показывают, что если бы не было некоторых тормозящих факторов — боязни нехватки рынков, безработицы, расходов на воору-

жение и т. д., — то внедрение автоматике (наряду с внедрением других технических достижений, конечно) могло бы повысить нам в два раза повысить уровень жизни менее чем за десять ближайших лет.

Если рынки не будут расширяться теми же темпами, что и автоматизация производства и рост производительности труда, то вполне очевидным будет такой результат: простой оборудования (для хозяина предприятия), незначительное повышение жизненного уровня или отсутствие повышения вообще (для потребителя) и безработица (для рабочих).

Есть, конечно, некоторые исключения, но в общем плане тенденция идет к тому, что под влиянием автоматизации потребность в неквалифицированных и полуквалифицированных рабочих резко упадет и, наоборот, резко возрастет потребность в квалифицированных рабочих — наладчиках, ремонтниках, инструментальщиках и т. д.

Эту тенденцию нужно приветствовать, ибо монотонная простейшая работа является оскорблением человека, занятого ею. Она унижает достоинство человека.

Я верю, что мир автоматике будет миром, в котором работа будет радостью для всех, или почти для всех. Это значит, что автоматизация будет проявлением гуманизма для всех, а не для избранных.

Но эти изменения в квалификации рабочих ставят и свои собственные проблемы. Электрики и инженеры не растут на деревьях. Их надо подготовить.

Пожалуй, именно в этой области сравнение между СССР и Англией выглядит наиболее пугающим. По выпуску инженеров на душу населения мы отстаем в пять раз, но что можно подумать, когда мы узнаем, что каждый четвертый советский гражданин в какой-то форме повышает и расширяет свои знания... Я уверен, что принцип постоянной учебы и повышения квалификации будет настоятельной необходимостью века автоматизации.

Я хотел бы закончить свою статью тем, что считается в наши дни почти неприличным и недостойным для упоминания среди

ученых. Я хотел бы поставить такой вопрос: может ли автоматизация успешно и эффективно внедряться в рамках нашего общества или эта проблема может быть решена только путем коренных социальных изменений? Многие люди (а в масштабах мира их почти большинство) считают, что проблемы безработицы, поднятые мною, свойственны капиталистической экономике и не могут быть решены в рамках такого общества и что они (эти проблемы) не возникают в социалистическом обществе. Я не хочу спорить по этому вопросу, хотя и не хочу скрывать, что я лично принадлежу к числу людей, которые считают, что дело автоматизации может процветать только в условиях социалистического общества<sup>3</sup>.

### «Золотой век или Рабство?»

Конечно, далеко не все «мыслители» Запада приходят к таким радикальным выводам. Некоторые ограничиваются простой и подчас односторонней констатацией фактов, но тем не менее рисуемая ими картина по-своему красноречива. В этом смысле показательны приводимые ниже выдержки из статьи Кассандры (псевдоним одного из ведущих английских комментаторов Уильяма Коннора), опубликованной в гамбургской газете «Вельт ам Зоннтаг», и статьи Франсуа Корра из парижского еженедельника «Нуво Кандид». Отмечая прогрессивную роль автоматизации в жизни современного общества, статьи полны вместе с тем тревоги за те социальные последствия, к которым она приводит.

# 1.

Уровень развития электроники сейчас необычайно высок. Электронный мозг с молниеносной быстротой решает проблемы, над которыми трудились целые поколения людей. Однако его деятельность постоянно сокращает количество рабочих мест...

Наступает переворот во всем мире производства. Несомненно, что его результат окажет решающее влияние на современную цивилизацию...

Промышленная революция прошлого века похожа на чашу воды по сравнению с Ниагарским водопадом научных и технических открытий, которые обрушились на нас за последние два с половиной десятилетия. В эти годы родились ядерная энергия и атомная бомба, началось исследование космоса, развились электроника и автоматика. Мы выпустили джина из бутылки и можем теперь разрушить за день весь мир или начать в нем век изобилия, которое человек не в состоянии себе представить.

В центре этого мира изобилия находится электронно-вычислительная машина... Она выросла почти во все отрасли промышленности — от нефтяной до судостроения, от транспорта до добычи угля.

Для составления нового железнодорожного расписания тре-

буется по крайней мере год. Регулирование сложнейшей мозаики транспортных связей — невероятная канитель, чрезвычайно скучное занятие. Счетная машина может решить эту задачу за несколько дней...

В области математических расчетов этот «ученик волшебника» может отобрать и решить задачу с быстротой молнии. Он может найти нужные адреса, за минуту сортируя десять тысяч слов. Он с такой убедительностью показывает свои головокружительные трюки, производя банковские операции, что спрос на банковских служащих скоро будет так же велик, как и на динозавров...

Я слышал о новых аппаратах, которые одновременно могут смазывать самые чувствительные части восьми ручных часов.

Эти машины работают двадцать четыре часа в сутки, семь дней в неделю, и им не нужно платить сверхурочных. Они никогда не бастуют и не болеют. В этом-то и скрыта опасность, которая исходит от «призрака ужаса — электронного мозга»...

Если бы не было людей, то автоматизация была бы раем. Громадный стол полон самых роскошных блюд, но у гостей нет зубов.

Я не знаю большей иронии, большего противоречия, чем это:

вот он, мир изобилия, этот рай, о котором раньше никто и мечтать не мог. И никто не может им воспользоваться, ибо это вызвало бы беспрецедентную безработицу.

В производстве горючего (а тот же принцип действителен почти для всех отраслей, где есть система конвейера) один нефтеперерабатывающий завод мог бы освободить 980 рабочих из каждой тысячи, если использовать все современные технические средства...

На одном из радиозаводов для производства ста деталей обычным способом требовалось двести человек. На новой же автоматической линии для этой цели нужны лишь два человека...

Чиновники, эти «рабочие в белых воротничках», как их принято называть, которые в течение десятилетий вели спокойный, можно сказать, унылый образ жизни, стоят сейчас перед новыми и революционными перспективами.

Время расплаты пришло. В США у служащих нет профсоюзов, которые смогли бы их защитить. А так как они привыкли, чтобы с ними обращались «разумно», то они и не заботились о своей защите. Только «Юнайтед стил» и «Крайслер» уволили за прошедшие два года 10 тыс. служащих из своего штатного персонала.

...По жестокому и бесчеловечным законам американского бизнеса вычислительную машину не

следует покупать, если она не заменит хотя бы 120 человек.

Джордж Мини, американский профсоюзный лидер, является решительным противником новой промышленной революции. «Автоматизация,— говорит он,— является проклятием, которое вызовет национальную катастрофу и приведет нашу страну, нашу экономическую систему к гибели».

Джон Снайдер, человек необычайно трезвомыслящий, на предприятиях которого производятся вычислительные машины, видит опасность в другом. Он говорил мне: «Мы похожи на змею, которая сама себя кусает в хвост»... Снайдер сказал, что «автоматизация — это главный фактор, из-за которого количество рабочих мест неуклонно уменьшается, как правило, на 80 000 в неделю».

...К этой трагической картине надо прибавить еще одно: рождаемость после войны увеличилась. Большинство молодежи знакомится с потрясающим фактом: им говорят, что они не нужны. А среди национальных меньшинств США, особенно среди негров, более 22% не могут найти себе работу.

Быть в Америке без работы — это означает в лучшем случае получение пособия по безработице — 50 долл. в неделю в течение 6 месяцев. И это конец.

Сегодня автоматизация уже не может быть подавлена. Ее

можно отодвинуть или обойти. Но она существует, развивается, и никакая сила не остановит ее.

Я не знаю исхода этой борь-

бы мускулов и машин. И я не думаю, что многие знают, как близко они находятся от веки, от которой нет пути назад <sup>4</sup>.

## 2.

Миллионы людей в отчаянии: они стали бесполезны. Самая странная, самая захватывающая и наименее известная широкой публике революция вот уже десять лет лихорадит Соединенные Штаты и начинает вторгаться в Европу. Это автоматизация. Она каждый день порождает человеческие трагедии, но именно автоматизация может ввести человечество в Золотой век...

Мало кто из французов понял, что означают следующие факты. С 26 апреля по 11 мая 1956 г. бастовали 11 тыс. английских рабочих автомобильного завода «Стандард» в Ковентри. Они не требовали ни повышения заработной платы, ни сокращения рабочего дня. Они бастовали, потому что боялись. Боялись машин. Точнее, 182 автоматических станка, закупленных фирмой: эти станки вышвырнули на улицу 3500 их товарищей, так как машины работали лучше, быстрее, экономичнее, чем люди.

Некоторые не менее крупные забастовки были отмечены в печати небольшими сообщениями, и только в «Дейли миррор» появилась огромная «шапка»: «Забастовка в эпоху революции роботов!»... Ставка в этой борьбе велика: речь идет о нужности и ненужности человека будущего...

Автоматизация еженедельно ликвидирует 35 тыс. рабочих мест, или 1800 тыс. в год (официальные данные). В ближайшие пять лет исчезнет 5 млн. рабочих мест, предсказывал в 1961 г. Комитет по вопросам труда палаты представителей конгресса Соединенных Штатов. Война во Вьетнаме, пожирающая огромное количество рабочей силы, временно смешала карты, но окончание военных действий в Юго-Восточной Азии может привести к ужасающему росту числа *безработных — жертв века автоматике, непохожих на нынешних безработных. Это будут пожизненно безработные...*

В Нью-Йорке с 1962 по 1964 г. потеряли работу 25 тыс. лифтеров: их заменили автоматические лифты. «Причина очень простая, — поясняет экономист Нейл Броузен из Чикагского университета. — ...Автоматический лифт, считая установку и обслуживание, обходится в 8 тыс. долл. в год, а лифт с лифтером — в 11 тыс. Нет нужды обращаться к вычислительной машине, чтобы понять это»...

Во всех (или почти во всех) областях ЭВМ (электронно-вычислительные машины) и современные автоматы позволяют производить работу, которая выходит за рамки человеческих возможностей и принятых норм.

Мы измеряем человеческий труд неделями, днями или часами. В электронике счет ведется уже не на микросекунды (миллионные доли секунды): появилась новая единица времени — наносекунда (миллиардная доля секунды), а кое-где начинают считать в пикосекундах (миллионная доля наносекунды)...

«Мы часто ошибаемся в своих прогнозах, — говорит Парфонри из французского отделения фирмы «ИБМ». — Десять лет назад мы полагали, что Франции будет достаточно не более десятка вычислительных машин. В 1966 г. их уже больше ста!»...

Машины XIX в. и первой половины XX в. имели единственную задачу — умножить мускульную силу человека и увели-

чить производительность труда. *Современные машины заменяют не только мускулы, но и мозг человека. Иными словами, их задача в большинстве случаев заключается в том, чтобы полностью заменить человека...* Машина почти всегда экономичнее человека. Даже в Японии, где заработная плата низка, фирма «Нисан моторс» купила шесть автоматических прессов...

Машины могут сделать человека бесполезным существом... Двадцати пяти рабочих достаточно, чтобы обеспечить США производством электрических лампочек... Машины могут сами, без участия человека, обрабатывать поля... Машины умеют думать... доказывать теоремы... сочинять музыку, создавать наброски сценариев для телепередач.

...Трагична судьба человека, который трудится мало, очень мало. Но что же сказать о людях, которым вообще нечего делать!

В 1957 г. в тогдашней Британской Гвиане был закрыт бокситовый рудник. Он истощился, или почти истощился. За пять лет до этого компания прекратила прием новых рабочих, надеясь, что сократится число людей, которых рано или поздно придется уволить. Но роковой день наступил, и оставшиеся 487 шахтеров были досрочно переведены на пенсию...

В течение трех месяцев люди чувствовали себя счастливыми: охотились, удили рыбу, нежи-

лись в гамаках. Затем атмосфера в селении резко изменилась...

Однажды трое друзей спустились в шахту и начали долбить породу. Через два месяца в шахте работала уже целая бригада пенсионеров. Оставшиеся в живых горняки продолжают орудовать своими отбойными молотками, как и раньше. С той разницей, что добываемая ими руда настолько бедна бокситами, что не может быть реализована. Гора выданной на поверхность руды растет, ее размывают тропические ливни, но люди непрерывно восстанавливают ее...

Детям всегда внушалось, что труд — неотъемлемая часть их жизни. Каждодневный труд — основа всех философий и религий...

«Ожидающая нас частичная или полная бездеятельность потребует перевоспитания всего нашего общества, — говорит Джон Снайдер, один из самых больших специалистов в области автоматизации. — Мы будем сторожами машин, кормящих, одевающих и содержащих нас. Но возникает проблема первостепенной важности: *что станет с душой человека?* Люди, живущие, дышащие, чувствующие, думающие, должны научиться быть творцами, не делая ничего»...

Но безделье — не единственная туча, омрачающая наш горизонт. Есть и другая — нищета...

Когда человек не работает, он не зарабатывает денег. Не имея денег, он не может покупать все

то, что производят машины. Общество рушится...

Министр труда США Уиртц заявил в 1964 г.: «Рост населения и технический прогресс разделили нацию на две массы. С одной стороны, миллионы обеспеченных людей, с другой — миллионы обездоленных. Создается гетто бедняков...»

Сколько же будет обеспеченных и нищих через двадцать или тридцать лет? Не «опрокинется» ли существующая пропорция, когда число ЭВМ увеличится в десять раз (при нынешних темпах на это потребуется всего пять лет) или в сто раз, что произойдет максимум через восемь лет?

Некоторые считают необходимым искусственно замедлить технический прогресс, чтобы дать возможность обществу приспособиться к новым условиям...

Сын «перманентного» безработного, выросший в обстановке глухой безнадежности, слишком плохо оснащен, чтобы с блеском учиться, даже если ему и удастся поступить когда-либо в школу.

Станем ли мы свидетелями рождения и увековечения касты привилегированных, отделенных от остального мира не только своим богатством, но и несомненным интеллектуальным превосходством?

Нельзя медлить, необходимо уже сейчас создать лучшие условия жизни тем, кто лишен этих преимуществ, чтобы избежать расширения пропасти между людьми...



Какие меры принять? Знаменитый создатель машин-автоматов Джон Снайдер расписывается в своем бессилии: «Все это так... Но мы не знаем решения проблемы...»

...Чтобы как-то смягчить воздействие роста автоматизации, необходимы новые потребности... Например, нужно удвоить погоно населения за новыми мелочами, украшающими быт, сделать так, чтобы реклама вызывала у людей все новые и новые желания и потребности... Конечно, производство мелочей не займет большого числа рабочих, но все же безработных станет меньше.

Возможно ли это? И кто выиграет гонку — машина или человек?

Стоит нажать на кнопку, и машина изменит ритм работы. Человек же меняется очень медленно...

В прошлом, когда машина выбрасывала людей на улицу, достаточно было сделать несколько новых машин, чтобы вновь дать им работу. Но если сегодня увеличивать число машин, работающих машинами, уменьшать налоги и облегчать условия кредита, если делать все для того, чтобы наш экономический механизм двигался все быстрее и быстрее, то не умножим ли мы этим опасные последствия автоматизации и не подтолкнем ли мы наше общество к гибели?

\* Французский писатель конца XVIII — начала XIX вв., прославившийся описаниями психологических жестокостей.

...В свое время промышленность поглотила крестьян, бросивших землю, а сегодня сектор обслуживания может предоставить работу миллионам рабочих, оставшихся не у дел.

Эта теория считалась разумной до тех пор, пока ее не опроверг известный экономист Джеймс Брайт из Гарвардского университета...

По мнению Брайта, эта теория, исходящая из бурного развития деловой активности, несостоятельна с самого начала: если, например, какой-либо завод уволит 30 % рабочих, то все они ни в коем случае не найдут себе места в торговой, административной или рекламной службах предприятия, разве что его производительность возрастет во много раз. Здесь вновь встает проблема развития, которая не может угнаться за фантастическими способностями машин...

«Отрицать безработицу, порождаемую автоматизацией, утверждать, что она даст работу тем, кто ее потерял... Верить в развитие новых отраслей и появление новых занятий для перемещения людей, оказавшихся лишними. Перед лицом фактов это по меньшей мере наивно и неразумно», — писал известный экономист-социолог Ж. Фридман.

Однако для Ричарда Беллмана существует выход... «Наше общество по извращенности превосходит маркиза де Сада\*, а по

дикости — даже Гитлера. Рядом с нами эти монстры — чуть ли не невинные дети. Прежде старики умирали быстро. Сегодня мы им предоставили возможность медленно умирать от голода, нужды и тоски. Множество детей страдает различными недугами — недостатками зрения, слуха, психики. Они немощны, болезненны и обречены стать завтра жалкими обломками нашего общества. Это дорогостоящие обломки. Из них могут вырасти преступники, злодеи, поджигатели, виновники катастроф. Нужны тысячи и тысячи людей, чтобы создать сносную жизнь старикам, чтобы помочь детям найти свое место в жизни. Некоторые дети с самого раннего возраста нуждаются в постоянном уходе и присмотре; долгое время их должны опекать два или три педагога-воспитателя... Только этой ценой их можно сделать людьми. И для этого нужны люди, а не машины».

По мнению Беллмана, если человечество хочет избежать катастрофы... необходимо уже теперь разработать десятки насущных задач высокогуманного значения...

Безделье может стать проклятием, но сегодня для многих проклятием является труд. Для огромного большинства людей (85 % ? 90 % ? 99 % ?) ежедневный труд хуже каторги. Много ли на свете людей, любящих свою работу, видящих в ней пользу для себя и для других?..

Очень многое говорит за то, что автоматизация ускорит приход на Землю Золотого века.

«Зачем, черт побери, мы делаем все эти машины, — спрашивает доктор Луис Файн, — если не для того, чтобы освободить человека?»

«Мир может измениться, — говорит сэр Леон Бэгрит, чьи необычные передачи, посвященные автоматизации, взволновали всю Англию. — Старики не будут изгнанниками общества; молодые смогут учиться больше и дольше, женщины получат действительно свободный выбор между какой-то профессией и домашним хозяйством».

Вся загвоздка, однако, в том, что ни одно из этих благ не придет само собой. ЭВМ и автоматы смогут, вероятно, делать все, что угодно, но при условии, что им скажут, что делать.

Кто возьмется составить великую, прекрасную и благородную программу, способную обеспечить занятость людей и улучшить условия жизни человека? Какой орган, какое правительство сможет высвободить сейчас многие миллионы долларов, франков, марок, фунтов стерлингов и вложить их в работы, рентабельность которых (если они вообще рентабельны) не может быть установлена ни одним известным способом?

Кое-кто считает, что уже слишком поздно. Так думает, например, Джон Уилкинсон из

Центра изучения демократических институтов в Санта-Барбаре. По его мнению, машина, а не человек правит миром. Мы потеряли контроль над ними и оказались в преддверии огромной беды — «неминуемого уничтожения всех человеческих ценностей».

Уилкинсон — пессимист. Другие специалисты еще не пали духом. Но и они боятся (или надеются), что капиталистическая система не устоит перед автоматизацией...

«Последствия автоматизации не могут пройти безболезненно для экономики, если производство не будет управляться посредством постоянно действующих механизмов регулирования и приспособления», — утверждает Жорж Фридман. «Без планирования не может быть плодотворной автоматизации», — читаем мы в его статье, озаглавленной «Вызов капитализму»...

«Я не согласен с привычкой некоторых экономистов и психологов рассматривать все проблемы нашего общества как проблемы массового коллективного органа», — заявил Дональд Майкл на семинаре, проведенном Бюро рабочей силы и автоматизации (США) в апреле 1964 г. Коллектив не решает проблемы индивидуума... *Мы занимаемся человеком в эпоху, когда общество до того обширно, а его техника так сложна, что мы больше не думаем о нем как о челове-*

*ском существе; мы рассматриваем его как частицу общей массы... У технократов есть тенденция переоценивать возможности ЭВМ. Они передают им на рассмотрение все и вся; в результате придается исключительное значение количественным нечеловеческим, абстрактным аспектам общества и игнорируются индивидуальные особенности человека»...*

Даже в политике все чаще начинают пользоваться методами технократов, а зачастую они сами оказывают влияние на политику или определяют ее... Индивидуум? Этого они не знают...

В былые времена военные, опирающиеся на силу оружия, могли реально угрожать законным правительствам и посредством путчей уничтожать демократию. Ныне реальная власть может перейти в руки людей, управляющих ЭВМ, — кибернетиков, виртуозов электронной техники, властителей магнитной памяти. Заменят ли они военных в их роли, соперничающих из-за власти? Ведь они с каждым годом все в большей мере будут располагать средствами блокирования жизни страны. Забастовка десяти инженеров может уже сегодня парализовать огромный завод. Попытаются ли они установить на Земле царство своей касты?

Какое будущее нас ожидает? Золотой век или Рабство? <sup>5</sup>

## Факторы противодействия

«Золотой век или Рабство»... Таковы полюсы восприятия научно-технических достижений метущимися «мыслителями» современного буржуазного общества, таковы крайности их надежд и опасений. Эти крайности определенным образом отражают диалектику развития империализма, где каждый фактор, способствующий прогрессу материального производства, имеет свою негативную оборотную сторону.

Далеко не все отрицательные социальные последствия научно-технического прогресса очевидны даже для самых квалифицированных буржуазных специалистов. Тем паче им не ясны, как мы видели, истинные причины существующих противоречий, не говоря уже о путях их преодоления. К выводу о необходимости сочетания технической революции с социальным переустройством общества приходят еще далеко не все.

Темпы научно-технического перевооружения общественного производства в капиталистических странах обуславливаются в первую очередь действием внутренних движущих сил развития науки и техники. Государственно-монополистический капитализм скорее осложняет действие этих сил, ибо отношение к ним определяется с его стороны главным образом утилитарно-эксплуататорскими целями извлечения добавочной прибыли и милитаристскими целями расширения своего военного потенциала. Оба эти фактора извращают самое существо научно-технического прогресса, поскольку лишают его прогрессивного общественного содержания.

Первый фактор направлен против человека, так как объективно служит его дальнейшему закабалению. Еще В. И. Ленин отмечал, что «прогресс техники и науки означает в капиталистическом обществе прогресс в искусстве выжимать пот»<sup>6</sup>.

Кроме того, механизм «наука — прибыль» искусственно сужает границы исследований, изобретений и их реализации. В предисловии к книге американского ученого Л. Силка «Исследовательская революция» отмечается: «Стоимость технических достижений, явившихся результатом исследований, финансируемых из частных источников, покрывается за счет оплаты лицензий или эквивалентных надбавок, включаемых в цену новых или улучшенных товаров. Это означает, что практическое применение многих важных открытий последних лет неизбежно ограничивалось. В эпоху, когда экономический прогресс в большой мере зависит от научных исследований, такое хроническое недоиспользование технических знаний

должно в конечном счете привести к еще более отрицательному воздействию на темпы экономического роста, чем бездействующий капитал или безработица»<sup>7</sup>.

Второй фактор — милитаризация науки и техники — тоже направлен против человека, так как он ставит последнего под угрозу уничтожения в ядерной войне; кроме того, он нерентабельно использует производственные мощности и производительные силы, неизмеримо увеличивает налоговое бремя и т. д.

Механизм «наука — милитаризм» с особой четкостью выявляет глубину конфликта между достигнутыми возможностями производительных сил и капиталистическими общественными отношениями. Война, составляющая цель милитаризма и одно из наиболее реакционных следствий буржуазного строя, находится ныне в беспрецедентном противоречии с прогрессом развития технических средств ее ведения.

Несмотря на очевидное безумство раскручивания в современную эпоху механизма «наука — милитаризм», империалистические державы не отказываются от его использования в своей государственной политике. Говоря, в частности, о Соединенных Штатах, американский публицист Ф. Кук отмечал, что «наша страна становится государством войны, страной-гарнизона»<sup>8</sup>.

Такую же аттестацию дает США американский социолог и историк Уолтер Миллис: «Мы расчленили нашу науку. Мы создали огромные промышленные комплексы, почти полностью зависящие от правительственных контрактов, но находящиеся вне эффективного правительственного регулирования. Более того, мы включили громадный компонент военного производства в нашу промышленную систему, так что вся структура американского процветания и экономической продуктивности попала в зависимость, вероятно, в неизвестной ранее мере, от военных или связанных с ними заказов»<sup>9</sup>.

Установив контроль над важнейшими теоретическими исследованиями, которые проводятся в стране, Пентагон создал разветвленный аппарат для ориентации этих исследований в нужных ему направлениях. Фактическая, а нередко и официальная верховная власть военных ведомств над ключевыми научно-техническими сферами неизбежно определяет милитаристски-утилитарную направленность последних. Бригадный генерал Дж. А. Барклей без обиняков проводит знак тождества между теоретическими науками и военной практикой в США: «Возрастающая роль, которую играет техника в нашей военной структуре, делает невозможными и неразумными попытки отделить усилия ученого от усилий солдата»<sup>10</sup>.

В Соединенных Штатах и в других империалистических странах многие важнейшие открытия науки и техники внедряются в гражданское производство только после использования их в военно-промышленном комплексе. Известный австрийский писатель и ученый Роберт Юнг в беседе с советскими журналистами в феврале 1964 г. выразил эту сторону антигуманизма буржуазного научно-технического прогресса в следующих образных словах:

«Человек и научно-техническая революция нашего времени, человек, который должен подчинить себе науку и технику и заставить их служить только общему благу, благу всего человечества,— вот основная мысль, которая проходит через мои труды.

Один из персонажей моей книги «Ярче тысячи солнц», Р. Оппенгеймер, как-то сказал: в науке нельзя ограничиваться лишь тем, что вкушаешь сладкий плод познания. Когда я думал об этих словах, я вспоминал Энрико Ферми, замечательного физика. Увидев первый взрыв атомной бомбы на испытательном полигоне, он сказал, обращаясь к своим ученикам: «Вы все говорите, что это ужасно, а я не понимаю почему. Я нахожу, что это прекрасный физический эксперимент!» Вот против чего я хотел бы выступать в своих книгах.

Я считаю, что общество должно прямо и четко говорить ученым, чего оно ждет от них. А потому очень важно и другое: люди, которые занимаются политикой и направляют развитие общества, должны гораздо лучше разбираться в науке и технике.

Проблематику, которая волнует меня, можно показать на одной почти анекдотической истории. Когда я был в Лос-Аламосе, в этом американском атомном городе, где была создана бомба, один физик сказал мне: «Я продемонстрирую вам самое замечательное изобретение, сделанное в Лос-Аламосе!» Он усадил меня в машину и показал автомобильную дорогу, которая извивалась как змея — поворот за поворотом, хотя рельеф местности этого не требовал. Мой знакомый объяснил мне, что прежде здесь была дорога прямая, как стрела. Машины мчались по ней с невероятной скоростью, и было очень много несчастных случаев. И вот тогда прямую дорогу сделали зигзагообразной. Теперь водители не могут набрать высокой скорости, и несчастных случаев почти нет.

Остроумно придумано! Но почему же мои друзья не позаботились о детях Хиросимы и Нагасаки? Мой друг физик тогда мне сказал: мы выдрессировали автомобили. А я подумал, вот если бы вы и атомную энергию так выдрессировали. Я свел эти размышления к одной формуле, не знаю только, хорошо ли она прозвучит по-русски. По-английски и по-немецки говорят: «Прогресс слеп». Так вот я —

за зрячий прогресс. За прогресс, при котором хорошо известно, что впереди»<sup>11</sup>.

Самой сущности понятия «прогресс» противоречит, наконец, и ожесточенная конкурентная борьба, ведущаяся между монополиями и целыми капиталистическими странами в области науки и техники. «Производственные и коммерческие тайны», «военные секреты», отчуждение ученых и специалистов от общества в «интересах безопасности» сужают возможности творчества, препятствуют обмену научной информацией, делают неизбежным дублирование исследований. А массовая «охота за умами» приводит к обкрадыванию научного потенциала «партнеров», и особенно потенциала развивающихся стран, которые обрекаются этим на новую форму зависимости.

«Кража умов» превратилась для многих стран в чрезвычайно ощутимый фактор противодействия прогрессу их науки и техники, расширению всей промышленно-экономической базы. Прямо пропорционально понесенному ими ущербу выиграли от такого интеллектуального паразитирования и гангстеризма лишь самые развитые империалистические государства, и прежде всего Соединенные Штаты Америки. Нет ни одной области естественных наук или промышленности — от медицины до ракетостроения, — где не трудились бы в США иностранные ученые, инженеры, организаторы производства. Не будет преувеличением сказать, что без них вообще были бы немислимы достигнутые там в этих областях успехи.

Поскольку развитие науки и техники неразрывно связано с проблемами обеспечения их специалистами, целесообразно особо остановиться как на специфическом явлении, называемом «кражей умов», так и на системе подготовки собственных кадров, на общих вопросах образования.

Бывший государственный министр просвещения и науки Англии Бертрам Боуден написал в начале 1968 г. специальную статью о «погоне за умами». Факты, приведенные в ней, касаются в основном главного «охотника» — США. Одна из причин появления такой статьи — профессиональное раздражение и зависть: Англия, хотя и следует всячески американскому примеру, значительно отстает от более богатого дяди Сэма.

## «Охота за умами»

Ректоры американских университетов обеспечили себя лучшими учеными, каких только могли найти в мире, и в настоящее время американские лаборатории имеют лучшее в мире оборудование... США затрачивают на исследовательские работы и их практическое применение суммы, превосходящие по своим размерам те, какими располагал президент Рузвельт для всех расходов страны до нападения японцев на Пирл-Харбор.

Европейские лаборатории также получили развитие... Но в Советском Союзе лаборатории развивались быстрее, чем у нас. В 1950 г. эти лаборатории по своим размерам уступали американским, но теперь в СССР больше исследователей, чем в США...

Во все времена США нуждались в большем числе ученых и инженеров, чем сами они могли подготовить; во все времена они приглашали их со всего мира, однако сегодня неожиданно их спрос стал безграничным. Отрасли промышленности, основанные на научных исследованиях, стремятся сохранить темп роста и примерно каждые десять лет вдвое увеличивать свой объем производства. Однако предложение услуг ученых и инженеров сокращается во всем мире. В 1970 г. США будет нужно ми-

нимум на 200 тыс. ученых и инженеров больше, чем готовят их университеты (некоторые промышленники полагают даже, что нехватка составит около полумиллиона), и они стараются брать их там, где могут.

В прошлом году выехали в США 200 канадских ученых и более тысячи инженеров — около половины всех инженеров, которые в 1967 г. получили дипломы в канадских университетах. Все западноевропейские страны начинают тревожить тот факт, что большое число их наиболее одаренных и образованных молодых людей пересекает Атлантический океан.

Так, швейцарское правительство встревожила эмиграция швейцарских инженеров. Все было прекрасно лет пятьдесят или шестьдесят назад, когда посылали некоторых инженеров по окончании Федерального политехнического института строить американские железные дороги. Однако за последние год или два внезапно заметили, что слишком много инженеров, физиков, химиков и медиков выезжает в США. В настоящее время в США проживает минимум 2 тыс. окончивших швейцарские университеты, 1600 из них являются лучшими научными работниками и инженерами своего поколения. Десятки из них работают над



секретными проектами (относящимися, например, к ракетам) по заданию правительства США. Выехало так много молодых людей, которые могли бы стать профессорами, что в Швейцарии уже не остается достаточно кадров для обучения нового поколения...

До последних лет выезд в США окончивших английские университеты не приобретал значительных или тревожных размеров. Мы всегда были рады тому, что некоторые из наших ученых могут работать за границей. В 1961 г. мы потеряли 198 докторов наук, которые выехали в США. В 1965 г. мы лишились 415 докторов наук, т. е. каждого шестого из получивших эту ученую степень. Это была уже довольно мрачная картина, однако США в настоящее время требуется 10 тыс. новых физиков, и в прошлом году мы потеряли каждого третьего доктора физических наук из числа получивших ученую степень доктора в том же году. В течение пяти последних лет мы увеличили примерно на 40% подготовку ученых и инженеров, однако процент эмиграции увеличился вдвое.

Нам недостает в Великобритании инженеров и научных работников, и наша промышленность, как и наши университеты, нуждается во всех специалистах, каких только можно заполучить... Можем ли мы позволить себе готовить столько специалистов для промышленности США?

Немногие знают, во что обходятся эти эмигранты обществу. Подготовка доктора наук, как полагают, нам обходится в 20 тыс. фунтов [стерлингов], и можно считать, что на протяжении своей трудовой жизни он, как источник новых идей, дает обществу 250 тыс. фунтов. Если выразить в цифрах стоимость всех, кто покинул Британские острова и выехал в США после окончания войны, мы получим сумму, которая позволила бы нам с лихвой возместить стоимость всей помощи по плану Маршалла. Ученые, выехавшие в США в прошлом году, дадут американской промышленности в течение своей трудовой жизни сумму порядка 200 млн. фунтов.

Эта сумма почти равна всем процентам по займам, которые мы получили в Международном банке, и всем валютам, которые имеет страна. Это одна из главных статей нашего платежного баланса...

Между тем, если проблемы, с которыми сталкиваются такие богатые страны, как Швейцария, Великобритания или Канада, трудны и необычны, гораздо труднее проблемы, стоящие перед бедными новыми государствами «третьего мира»... которые теряют своих драгоценных выпускников университетов, несмотря на то что им так остро недостает образованных людей. Высшее медицинское училище Дагомеи подготовило семьдесят докторов медицины. Только ше-

стнадцать из них остались в стране, тогда как пятьдесят четыре эмигрировали во Францию. Таким образом, потеря составила 80 %...

США проявили, казалось бы, щедрость, давая студентам всего мира стипендии и субсидии, позволяющие им учиться в Америке. Посмотрим, как сложилась судьба этих молодых людей. Больше половины студентов из заморских стран, учившихся в университете Айовы в период между 1950 и 1960 годом, остались в США, и эта пропорция растет. Среди студентов — уроженцев Тайваня, Гонконга, Южной Кореи и Греции — только 10 % возвращаются в свои страны. США предоставили Ирану после войны помощь, составившую более 2 млрд. долл., и тем не менее более 85 % населения этой страны остается неграмотным, 60 % иранских студентов, поступающих в американские университеты, остаются в США...

Из 41 тыс. врачей американских больниц более 11 тыс. — иностранцы. Многие из них приезжают из таких стран, как Колумбия, которая постоянно испытывает острый недостаток во врачах.

Совсем недавно 700 английских врачей сдали экзамены, дающие им право практиковать в США... Мы были бы просто парализованы, если бы не заменили их другими. Вся британская медицинская система рухнула бы, если бы индийские

врачи не работали в наших больницах.

Между тем они крайне нужны в Индии, где недостаток врачей носит опасный характер. Достаточно было бы лишь некоторых из них, чтобы изменить жизнь тысяч соотечественников. Однако Великобритания тоже нуждается в них и предлагает условия, которые побуждают их оставаться.

Индийские и африканские инженеры занимают руководящие посты на наших заводах. Профессора турецких, египетских и аргентинских университетов преподают нашим молодым людям. Они заменяют собой наших, которые выехали в США... Это массовое бегство превратилось в одну из главных причин растущего благосостояния США и постоянной бедности стран, ставших на путь самостоятельного развития...

Эти страны сталкиваются с ужасающей проблемой: если даже они будут поддерживать гигантский разрыв между уровнем жизни элиты и уровнем жизни широких необразованных масс населения, большинство наиболее одаренных интеллигентов будет по-прежнему эмигрировать. Эта проблема в тех же формах встает перед Европой. Бедные страны никогда не смогут соперничать с США в отношении жалования.

...Американский бюджет на военные и космические исследования на будущий год превосхо-

дит валовой национальный продукт Великобритании. Успех этих исследований в огромной мере зависит от ученых и инженеров. Нет ничего удивительного, что в США ощущается недостаток этого персонала.

Эта программа охватывает главные американские предприятия и начинает играть растущую роль в университетах. Около 80 % исследовательской работы Массачусетского технологического института финансируется министерством обороны...

Большинство инженеров и ученых, работающих в США, вынуждено рано или поздно заниматься военными или космическими исследованиями. Это извратило всю систему образования в США, и люди стали замечать, что начинает извращаться система образования во всем мире. Университеты Западной Европы, Канады, бедных стран Африки и Азии рискуют оказаться впряженными в колесницу этого американского молоха <sup>12</sup>.

## Образование — зеркало системы

«Стремительный поток научно-технических открытий в современном мире,— пишет автор книги «США и их экономическое будущее» А. Б. Барач,— выдвинул настоятельное требование, чтобы Америка не осталась позади в области обучения и подготовки своей молодежи. Некоторые называют это эффектом «Спутника», порожденным реакцией на озабоченность общественности подвигом русских, первыми запустивших космический спутник» <sup>13</sup>.

Показательно также заявление вице-адмирала Г. Дж. РикOVERA, которого называют в США «отцом атомной подводной лодки», сделанное им в 1960 г.: «Мы... обрекли на девальвацию наше образование как неустойчивую валюту. К выпускникам средних школ мы снизили требования настолько, что теперь их нельзя назвать достаточными даже для оканчивающих элементарные школы...

Серьезность вызова, брошенного нам Советским Союзом, состоит не в том, что он сильнее нас в военном отношении, а в том, что он угрожает нам своей системой образования...» <sup>14</sup>.

Президент Джон Кеннеди в своем специальном послании конгрессу в феврале 1962 г. по вопросам просвещения счел необходимым отметить: «Перед нашей нацией не стоит более важной зада-

чи, чем распространение и совершенствование возможностей образования для всего нашего народа. Концепция, гласящая, что каждый американец достоин возможности достичь самого высокого уровня образования, на которое он способен, не является новой для правительства — это традиционный демократический идеал. Но пришло время двигаться к осуществлению этого идеала с большей энергией и с меньшими проволочками. Ибо образование — это... наиболее выгодное капиталовложение, которое может сделать общество, и одновременно самая богатая награда, которую оно может присудить.

Сегодня более чем когда-либо в истории нам нужно развивать наиболее полно наши интеллектуальные ресурсы. Но фактически многие тысячи молодых людей еще не достигли того уровня образования, который соответствует их способностям... Их способности не реализуются, их жизнь часто сера и отравлена... Недостаток образования порождает преступность, отчаяние и зависимость... Наша система образования не идет в ногу с проблемами и нуждами нашего сложного технического общества. Слишком многие неграмотны или необучены, и поэтому они или остаются без работы или используются не в полную меру... Слишком многие — приблизительно миллион человек в год — оставляют учебу до окончания полной средней школы, которая дает лишь минимум знаний, необходимых для успешного вступления в жизнь сегодняшнего дня. Слишком многим талантливым выпускникам средней школы, исчисляющимся сотнями тысяч, не удается поступить в колледж, а 40% тех, кто попадает в колледж, оставляют его до окончания. И, наконец, слишком немногие продолжают последующую учебу, чего во все возрастающих масштабах требует современное общество. Полное число выпускников, получивших ученую степень доктора наук, за десять лет выросло только на  $\frac{1}{3}$ ; в 1960 г. их насчитывалось менее 10 тыс., включая только 3 тыс. в области математики, физики и прикладных наук. Система образования, неудовлетворительная сегодня, станет еще хуже завтра, если мы не предпримем действий, чтобы ее усовершенствовать»<sup>15</sup>.

В качестве основной причины неудовлетворительного положения, сложившегося в области образования, Джон Кеннеди указывал на недостаток отпускаемых государством средств. Установленный законами предел федеральных ассигнований в сумме 90 млн. долл. в год (отметим для сравнения, что примерно столько же затрачивала на одну рекламу монополистическая компания «Проктор энд Гэмбл», которая в этом отношении отнюдь не выделялась из числа остальных) позволял оказывать помощь лишь 5% студентов.

Взросшие требования промышленных и исследовательских фирм в подготовке высококвалифицированной рабочей силы позволили правительству президента Джонсона сразу после прихода к власти резко увеличить ассигнования на образование (главным образом специальное) и довести через три года затраты в этой области через посредство различных общегосударственных программ почти до 4 млрд. долл. в год<sup>16</sup>.

Однако проведенные за последнее время финансовые мероприятия не смогли тем не менее решить проблему образования в США. Это вынужден был признать и Джонсон в своем послании конгрессу от 5 февраля 1968 г. Комментируя это послание, конгрессмен Уэйн Морзе заявил: «Программа обучения взрослых, изложенная в послании президента, как и программа, касающаяся более молодых учащихся, идет... слишком медленными темпами. Учитывая тот факт, что насчитывается 23 млн. взрослых, не закончивших 8-й класс, программа, которая в прошлом году затронула из них только 330 тыс., едва ли может служить поводом для торжества»<sup>17</sup>.

Официальные лица в Вашингтоне склонны сводить все беды и пороки образования в самой богатой стране капиталистического мира главным образом к недостатку средств. Этот парадоксальный факт уже сам по себе заставляет прийти к выводу, что корень зла лежит гораздо глубже. Наиболее серьезные исследователи усматривают истоки положения, сложившегося в этой области культуры, в самой *системе* образования, подчиненной частнособственническим интересам.

Разносторонний и обобщающий анализ этой системы дал западногерманский ученый Л. Маттиас в своей известной книге «Оборотная сторона США».

В американской литературе нет ни одной области, о которой написано больше, чем об образовании. И на это есть своя причина.

...Начнем со школьных зданий. О них очень много писалось, но чаще всего с пропагандистскими целями. Делается это обычно так. Из более чем 100 тыс. школ Америки выбирают десять, двадцать, а то и все пятьдесят самых лучших и современных

школ и, не скупясь на слова, расхваливают их архитектурные красоты, вместительность и комфорт. Но кого этим удивишь? Все знают, что такая богатая страна, как Соединенные Штаты, может показать не десять или пятьдесят таких школ, а несколько сотен. Но что такое даже несколько сотен для огромной страны, где существуют 84 тыс. элементарных и 24 тыс. средних школ? *Меньше одного процента!* И этот один

(пусть будет так!) процент действительно обладает всеми прелестями и благами: здесь и современнейшие учебные пособия, в том числе кинопроекторы, телевизоры и магнитофоны, здесь и квалифицированные учителя. Но таких школ не просто мало. Почти все они расположены в аристократических предместьях больших городов, где в виллах живет наиболее состоятельная часть городского населения. Органы местного самоуправления таких предместий достаточно богаты, чтобы позволить себе строительство современных школ. Помимо всего прочего, такие школы — хорошая реклама, привлекающая покупателей земельных участков и домов. Школы подобного типа можно встретить главным образом в таких богатых пригородах, как Лонг-Айленд под Нью-Йорком, в предместьях Чикаго, в штате Калифорния. Напрасно искать их в сельской местности или в самих городах — там они исключительная редкость.

Самое безотрадное положение со школами в Нью-Йорке... В большинстве других штатов положение народных школ далеко не лучше. В качестве примера можно привести доклад о проверке школ штата Вермонт, одного из старейших штатов федерации, опубликованный двумя компетентными федеральными органами — федеральным ведомством просвещения и федеральным ведомством здравоохране-

ния. Из 178 школ штата детальной проверке была подвергнута 131 (74%), где было отмечено 144 грубых нарушения санитарных правил. Лишь 39% школ имели уборные, причем только в половине этих 39% школ были туалетные комнаты с окнами. 35% уборных не отвечали самым элементарным санитарным требованиям: дети не могли даже помыть руки, так как не было умывальников. Не лучше обстояло дело и с освещением: в 82,9% случаев оно было признано недостаточным. Что касается самих учебных помещений, то чаще всего они оказывались слишком тесными...

Тяжелое положение школ существенно не изменится и в будущем, ибо в Соединенных Штатах есть не только богатые и бедные учебные округа, но и существует еще (что совершенно очевидно) скрытое желание оставить все без изменений и отделить детей «меньшинства» от детей «большинства». Если бы этого желания не было, такое положение нетрудно было бы устранить. Казалось бы, чего проще: издать постановление, обязывающее директоров школ принимать всех детей, независимо от положения их родителей. Но такого постановления нет, и директор волен сам решать, кого ему принимать в школу. Под любым предлогом он может закрыть школьные двери перед неугодным ему ребенком. И хотя в «бедных» школах подобные слу-

чаи редки, зато они очень часты в школах «богатых». Сыну или дочери рабочего, живущего в Лонг-Айленде, как правило, слишком трудно попасть в одну из тех школ, которые расхваливают на всех перекрестках.

Такое положение особенно поражает в стране, где так много говорят о «бесклассовости» американского общества. Это положение существует, в чем не может быть сомнений, как нет сомнений и в том, что классовое расслоение общества находит свое отражение и в области просвещения.

Можно пойти еще дальше и говорить о том, что в государственных школах существует стремление к двум совершенно различным уровням обучения. На этот счет имеется весьма авторитетное свидетельство — высказывание Джеймса Б. Конанта, в прошлом президента Гарвардского университета и бывшего верховного комиссара в Германии. В опубликованной в 1961 г. книге «Трущобы и аристократические предместья», написанной им по поручению службы «тестов на исследование умственной одаренности» при Принстонском университете, Конант делает выводы, ясность и резкость которых еще ни разу не встречались в заявлениях высокопоставленных официальных лиц. Последнюю, обобщающую главу своей книги он начинает так:

«Драматический контраст между школами в трущобных райо-

нах и школами аристократических предместий больших городов наглядно доказывает невозможность говорить об образовании вообще, если не упоминать о характере семьи [1], из которой происходит ребенок».

После такого авторитетного заявления нет нужды продолжать разговор о «демократическом образовании» в Соединенных Штатах.

Подготовка учителей для народных школ соответствует общей ситуации. В стране немало педагогических колледжей, но уровень преподавания в большинстве из них настолько низок, что писать или публично говорить об этих учебных заведениях никто не решается...

90 тыс. учителей в Америке допущены к преподаванию, хотя их подготовка не отвечает минимальным требованиям. Причина — нехватка учителей... Из-за низкой заработной платы учителя бросают свою профессию и часто предпочитают мыть тарелки...

По мнению многих, профессию учителя в Соединенных Штатах делают особенно неблагоприятной и непопулярной не только плохое состояние школьных зданий, перегруженность классов, нехватка учебных пособий, разного рода внеклассная работа, относительно низкая заработная плата, но прежде всего общественное положение учителя, его статус. Можно без преувеличения сказать, что учитель почти

лишен его. Древние римляне, вероятно, относились к своим греческим рабам, учившим их детей, с большим уважением, чем американцы к своим учителям. Учителя в США не считают участником производственного процесса — ведь он ничего не производит. Он, как секретарша, непроизводящее, ненужное звено в производстве материальных ценностей... Пренебрежительное отношение к учителю не знает границ. Существует поговорка, выражающая отношение американцев к учителю: «Кто умеет — делает, кто не умеет — учит»...

Деньги он не делает, а денег стоит. В обществе, которое не знает иных ценностей, кроме материальных, и в котором место человека определяется его имущественным положением, т. е. в обществе чисто предпринимательском, учитель не может претендовать на социальное уважение. Другого деления общества (наряду с делением на классы имущих и неимущих), которое позволило бы оценить труд учителя с иных точек зрения, а не с чисто материальной, в США не существует. Социальное положение учителя не становилось выше и от того, что учительствовать в ту или иную общину его направили школьные власти штата. Кстати, случаи подобного назначения крайне редки. Школьные власти вносили учителя лишь в список кандидатов, предлагаемых местным органам самоуправления, а само назначение он

получал непосредственно в общине. И выходило, что де-факто учитель оказывался чиновником общины.

Каждый учитель назначался местным комитетом по народному образованию, состоявшим из дилетантов в вопросах просвещения. ...Членами комитета становились «люди делового мира», хорошо обеспеченные и с убеждениями, внушенными им их утренней газетой, т. е. «настоящие представители» своих сограждан. Какой-либо специальной подготовки от этих «представителей» не требовалось; не считалось, например, необходимым, чтобы они хоть когда-нибудь занимались школьными проблемами. Можно с полным основанием сказать, что просвещением в Соединенных Штатах завладел мещанин, ибо членов комитетов по народному образованию назначают не школьные власти, а городские и сельские общины. Таким образом, некомпетентность этих комитетов была полной.

Учитель, как и священник, подчинялся комитету и так же страдал под его властью. Комитет приказывал — учитель повиновался. Он должен был повиноваться даже тогда, когда указания комитета противоречили всем педагогическим принципам и наносили вред воспитанию детей. Собственное мнение учителя веса не имело. В стране, где каждый второй продукт промышленного производства перевозится как результат «научных иссле-



дований», просвещение отдано (и это положение не изменилось по сей день) на откуп случайным людям, разбирающимся в вопросах, которые им поручено решать, не лучше, чем в топографии Луны.

...Даже школьные инспекции, созданные позднее кое-где, мало что изменили. Школьный инспектор также держался за свое место, и, если он пытался ослушаться власть имущих, его, как и учителя, могли уволить. Поэтому инспектора, как правило, были людьми услужливыми и податливыми. «Жители общин часто предупреждали инспекторов народных школ, чтобы те были снисходительны по отношению к тому или иному ученику, ибо этот ученик — племянник такого-то», — пишет один педагог прошлого века. В наши дни порочные методы давления стали более утонченными, но в сути своей не изменились...

Так как требования, предъявляемые к поступающим в высшие учебные заведения, часто не слишком высоки, то уровень общеобразовательной подготовки подавляющего большинства американских студентов очень низок. Весь аппарат этих учебных заведений работал бы вхолостую, если бы не было: а) ассоциации двадцати трех университетов (которые, насколько это позволяет плохая подготовка абитуриентов, все же предъявляют к ним более высокие требования) и б)

частных начальных и средних школ.

Об этих частных школах говорят мало, но в большинстве своем это лучшие школы в стране, соответствующие уровню европейских. Плата за учебу в них исключительно высока (примерно 300 долл. в месяц), поэтому учиться там могут лишь дети состоятельных родителей. Но эти школы — явление исключительное. В них работают лучшие педагогические силы (там хорошо платят), учебные программы отличаются от государственных.

...Положение высших учебных заведений США несколько не отличается от положения государственных (народных) школ. Президент и профессора пользуются лишь ограниченной свободой (а то и вовсе ее не имеют) и являются крупными или мелкими служащими органа, состоящего не из специалистов, а в подавляющем большинстве из людей делового мира.

...Попечительские советы не представляют ни государство, ни профессорско-преподавательский состав университета, ни студентов. Они представляют только самих себя, а точнее, интересы различных групп делового мира. Но даже такая формулировка слишком эвфемистична. Правильнее будет сказать, что они представляют интересы не всего делового мира, а лишь некоторой его части, причем настолько ничтожной, что, если выразить ее в процентном отношении, по-

лучится всего трехсотая доля процента!

...Академическая жизнь потеряла в Соединенных Штатах свою свободу.

Конечно, есть факультеты, где это мало заметно или вовсе не заметно. Некоторые науки как бы витают в пространстве и совсем или почти не подвержены влиянию того или иного социального строя страны. Даже в условиях диктатуры можно измерять световые годы, определять эллиптические интегралы, изучать жуков и т. д. и т. п. Что касается гуманитарных дисциплин — от истории литературы до общественно-политических наук, — то их положение менее благоприятно. Кладбище преподавателей, павших на этом поприще в Соединенных Штатах, трудно не заметить.

Можно было бы привести длинный список тех, кто за свое инакомыслие или инакодействие был уволен из американских университетов, и показать, что каждая треть из этих жертв относится к числу лучших умов страны. Назовем лишь несколько имен. Были уволены Кэтл и Киркпатрик; классик американской социологии Торстейн Веблен (Чикагский университет); крупнейший специалист в области финансовой науки Скотт Ниринг (Пенсильванский университет) за то, что в 20-е годы выступил с протестом против использования детского труда на промышленных предприятиях Аме-

рики; Гарольд Ласки (Гарвардский университет), ставший позднее руководителем экономического института Лондонского университета, а после второй мировой войны вошедший в число авторитетнейших консультантов лейбористского правительства; историк Джеймс Харвей Робинсон (Колумбийский университет), в 1931 г. читавший лекции в Берлинском университете; социолог Рольф Гундлаф (Вашингтонский университет), после двадцатилетней деятельности покинувший кафедру по настоянию попечительского совета, хотя его поддерживал президент университета. Несколько доцентов Мичиганского университета были уволены по требованию «Дженерал моторс», чьи представители являлись членами попечительского совета этого учебного заведения. (По требованию этой фирмы был закрыт народный лекторий, который ежегодно посещали 65—70 тыс. слушателей; лекторий служил примером для многих других университетов страны.)

...Власть совета настолько велика, что иногда даже президенты расстаются со своим постом за один день. Президента одного небольшого университета, поднявшего популярность своего учебного заведения настолько, что число студентов в нем за два года увеличилось с 924 до 4491 человека, уволили за то, что он осмелился исключить из университета племянника сенатора

и отказать в контракте доценту, рекомендованному туда одним членом попечительского совета.

...Жертвой попечительских советов становятся не только мужчины и женщины, но и книги. В 1947 г. было обнаружено, что Национальная ассоциация промышленников (НАП) имеет свою частную цензуру — специальное бюро, в котором полный день работали несколько высокооплачиваемых сотрудников с высшим образованием. Этому бюро вменялось в обязанность читать всю литературу, и прежде всего учебники, используемые в университетах и колледжах при изучении национальной экономики и других специальных экономических дисциплин. Среди сотрудников бюро были даже доценты Колумбийского университета. Если та или иная книга вызывала у цензоров возражения, руководство НАП связывалось с попечительским советом университета или колледжа, где книга использовалась, и этого было достаточно: книга исчезала.

Те действия, которые часто называли «непонятными» и которые в 50-е годы стали характерны для созданной Джозефом Маккарти комиссии по расследованию «антиамериканской деятельности», были логическим продолжением подобной практики...

Подобного рода мероприятия кое-кто пытается сейчас представить в Европе как «исключе-

ния». Но иногда исключения иллюстрируют истинное положение вещей значительно лучше, чем обывденный случай. Именно таким «исключением» и была эта инквизиция над книгами...

Жизнь американского общества основана преимущественно на авторитарных, а не на демократических принципах. И это было доказано на примере высших учебных заведений Соединенных Штатов.

...Из сказанного видно, что положение ученого в США более благоприятно, чем, скажем, положение священника или школьного учителя, но его профессии присущ тот же недостаток: ученый тоже выпадает из числа «чистых» производителей материальных ценностей. То обстоятельство, что специалистам, работающим в США в области ядерной физики, начиная с 1945 г., придается все большее значение, не должно вводить в заблуждение. До этого ими тоже никто не интересовался...

Социальное положение ученого, как такового, несмотря на все кажущиеся изменения, осталось в Америке прежним.

...Если правда, что система образования является индексом, характеризующим уровень культуры страны, то можно сказать, что в Соединенных Штатах этот уровень не слишком высок. Культуру часто путают с комфортом или хорошими манерами и поэтому нередко приходят не к тем выводам<sup>18</sup>.

## Постскрипtum

Выводы о классовой природе системы образования как об основном источнике ее недостатков делает не только западногерманский исследователь Л. Маттиас — об этом часто пишут и американские социологи, психологи, преподаватели. Так, автор книги «Образование и доход» Патриция Секстон указывала: «Посредством использования отдельных учебных планов и другими способами, включая создание отдельных групп различного рода, школы устанавливают классовую систему, которая является в своем роде еще более жесткой, чем классовая система вне школы, поскольку все учащиеся посредством ярлыков, показывающих «уровень способностей» и тип обучения, отделяются от других групп в соответствии с четко определенным иерархическим порядком»<sup>19</sup>.

Другой американский исследователь, Гилберт Грин, связывает комплекс проблем в области образования с общими идеологическими вопросами. В книге «Забывтый враг» (так автор именуется власть монополий, о которой в США «не принято» много распространяться) он писал:

«Великий мудрец Америки Ралф Уолдо Эмерсон сказал, что истинной проверкой степени цивилизации являются не статистические переписи, не размеры городов и не урожаи, а «человек, которого вырашивает страна». Каких мужчин и женщин пытаемся мы вырастить сейчас, делая упор на «ужасы, сексуальность и жестокость» не только в так называемых «комиксах», но и в телевидении, кино и литературе? Какой человеческий урожай пытаемся мы взрастить в бесплодном, испепеляющем климате подавления человеческого интеллекта, когда новые идеи берутся под подозрение, а принципы свободного исследования и свободного обсуждения подвергаются удушению?..

Некий репортер херстовской газеты «Чикаго-Америкен» несколько лет назад взял интервью у руководителей студенческой молодежи Северо-западного университета, чтобы узнать что-либо относительно «молчаливого поколения». Один из руководителей резюмировал их общую точку зрения, сказав: «У нас попросту нет настоящих целей, потому что никто их перед нами не ставил. Мы против коммунизма — ладно. Но за что мы боремся, когда боремся против коммунизма во всем мире?.. Когда Индокитай порывает с Францией, откуда нам знать, получает ли он приказы от Кремля и потому должен встретить противодействие или же он действует так, как мы, США, в 1776 г., и ему должно быть обеспечено содей-

ствие?» Студент, выразивший свою озадаченность, не был радикалом. Он был президентом Клуба молодых республиканцев!

В нашей молодежи нет ничего особенно плохого. Она лишь несколько больше сбита с толку, так как молодежь более чувствительна, чем зрелые люди. Ей трудно примирить благочестивые слова с низменными делами. Она ищет прогрессивных идеалов, чтобы жить ими, прогрессивных целей, чтобы бороться за них. Когда она их находит, она смотрит на мир, как всегда полагалось молодым, доверчиво и смело, с бесстрашием и отвагой. Но цели атомной войны или даже «холодной войны» с ее атмосферой напряженности и хронического кризиса не могут зажечь сердца или вдохновить молодежь на великие свершения...

В 1935 г. Джеймс Векслер, тогда находившийся еще в расцвете своих умственных сил, написал книгу «Мятеж в высшей школе». Он разоблачил в ней роль «большого бизнеса» в наших университетах, подобно тому как за десять лет до него это сделал Эптон Синклер в своей книге «Гусиный шаг». Векслер писал: «Попечители играют роль, гораздо более важную, чем роль хранителей казны; они надзирают над интеллектуальной жизнью университета, и они не колеблясь признают это. Мы видели, какие социальные группы не представлены в правлениях университетов — рабочие, педагоги и родственные им группы. Ну а кто же представлен? Обычно отвечают, что «большой бизнес»; и если подойти к вопросу достаточно широко, принять во внимание таких представителей «большого бизнеса», как, например, юрисконсульты корпораций и так далее, то такой ответ окажется правильным почти повсеместно»<sup>20</sup>.

Профессор Колумбийского университета в Нью-Йорке Лео Гурко расширяет круг вопросов, имеющих непосредственное отношение к условиям, в которых «страна выращивает человека», распространяя их на все многообразные сферы культурной жизни, где в неменьшей степени, чем в образовании, проявляется характер общей духовной жизни страны.

«Наши средства массовой пропаганды с необычайной точностью отражают многие особенности нашей сугубо буржуазной нации: ее страсть к стяжательству... Средний класс каждой страны, добившись прочного положения, всегда восхваляет комфорт, безопасность и ортодоксальные взгляды. Он инстинктивно выступает против любой возможной перемены, которая могла бы угрожать его капиталовложениям и сложившемуся образу жизни. Одной из его важнейших целей является накопление материальных благ в сочетании с сильным стремлением избежать жизненных осложнений в семейном быту, в области личных взаимоотношений и социального строя. Чувствуя себя свободно в царстве физических и материальных благ, он

всегда испытывает замешательство, сталкиваясь с абстрактными идеями и философскими принципами; его художественные и поэтические эмоции обычно окутаны слоями ваты, чтобы смягчить резкое столкновение с действительностью. В сфере общественной деятельности, как это показал Артур М. Шлезингер-младший в своей книге «Жизненный центр», у него одна цель — обеспечить себе почти любой ценой быстрое извлечение прибыли, а эта цель делает его осторожным, готовым пойти на компромисс в более крупных вопросах и беспринципным во всем, кроме своих личных интересов...

Наше популярное искусство верно отражает этот буржуазный дух. Оно прославляет материальный комфорт и роскошь, доказывает преимущество ортодоксальных взглядов (сколько молодых героев в кинофильмах восставали против условностей, чтобы убедить в конце концов, что существующий порядок — наилучший!) и использует счастливый финал в подтверждение того, что в мире все в основном благополучно...

«Мы провозглашаем «свободу предпринимательства», — говорит Крисчиан Госс, — хотя имеем в виду только свободу предпринимательства, приносящего денежную прибыль, и забываем, что научно-исследовательская работа, литература и искусство, преподавание, общественная деятельность, свободное обсуждение являются также видами предпринимательства, которые должны пользоваться равной свободой, если только наше общество не станет... плутократией»<sup>21</sup>.

Судьбы  
литературного  
«нинизма»

## Два взгляда на один предмет

В лекции, прочитанной еще в 1964 г. в Милуокском университете (США), писатель Герберт Кабли энергично и безапелляционно подвел черту под современной американской художественной литературой. Он заявил:

«После второй мировой войны, почти два десятилетия назад, писатели моего поколения бежали от американской действительности в Париж, Рим, Мексику... Поколение 50-х и 60-х годов тоже бежало, но не в географическом смысле. Оно бежало к более эфемерным берегам своего собственного подсознания, в воображаемый мир наркотиков... секса, в религиозную мистику восточных сект. Пророки этого поколения — Керуак, Гинзберг, Грегори Корсо, а затем Уильям Берроуз и Джон Ричи. Их антипроизведения предназначены для разобщенной молодежи, для поколения, выросшего без веры и без ценностей. Великие романы — «Том Джонс», «Дэвид Копперфилд», «Идиот» — вырастают вокруг героя, индивида, с которым читатель может отождествить себя. Это мужчина или женщина, изображенные в конфликте со своей социальной группой или на фоне этой социальной группы. Эти романы читались потому, что люди верили в существование добра, противостоящего злу. Если сегодня в беллетристике нет больше героев, то это потому, что героев больше нет в современной жизни...

Персонажи Олгрена — воры и пьяницы... Галлюцинирующие монстры Берроуза ужасают больше, чем исчадия ада с фресок XIV в., а герои Ричи вызывают отвращение эротическими вывертами. Подобные произведения, называемые «романами», свидетельствуют не только о смерти романа, но и о смерти самого человека. Все эти антигерои, отращающие бороды, носящие черные очки, выставляют на посмешище все традиционные человеческие ценности ради того, чтобы выжить в ходе своей борьбы за существование...

Я не хочу сказать, что новые романы плохи. Некоторые из них заслуживают самой высокой похвалы. Но большинство наших авторов выступает сторонними наблюдателями, отошло от конфликта добра и зла — основы романа, отказалось от героя... На его место они вывели изолированного от общества антигероя, который ненави-



дит, поносит, разрушает, не ощущая при этом ни вдохновения, ни надежды на перемену к лучшему»<sup>1</sup>.

Кабли не одинок в своей оценке современной буржуазной литературы. Известный американский историк и публицист Барбара Тачмен, например, напечатала в выходящем в Нью-Йорке литературно-критическом и общеполитическом еженедельнике «Сатердей ревью» статью, в которой была нарисована не менее безотрадная картина:

«Писатели, испытывающие отвращение к людям, наводнили литературный мир. Главная струя их сочинений кратко воплощена в издательской рекламной аннотации одного из последних романов как «увлекательного» рассказа «о более или менее разрозненных приключениях, имеющих отношение к воровству, гомосексуализму, сводничеству, садизму, подглядыванию и гангстеризму». По совершенно необъяснимым причинам в этом списке почему-то отсутствует потребление наркотиков. Нам всем хорошо известно, что такой роман отнюдь не исключение, а вещь самая обыденная. Современная драма в тех ужасных образцах, какие попадают в наши дни на сцену, стремится ни в чем не отставать от романа. Персонажи, которым современная литература оказывает предпочтение, — это никчемные люди, отщепенцы, чья жизнь и судьба не представляют никакого интереса. При чтении таких книг не возникает нетерпеливого вопроса «Что же дальше?», так как читателю это совершенно безразлично.

Быть может, это не вина романистов, а вина времени, что их персонажи слабобыльны, что они — антигерои, отражающие взгляд на человека как на жертву. Быть может, сегодня романисты просто не в состоянии создать героя — хозяина своей судьбы... Такой герой принадлежал к уверенному в себе XIX столетию, тогда как наш век в качестве своего представителя ввел в литературу образы проигравших... Однако проигравшими были и Эдип и король Лир, но их поражение было исполнено глубины и всеобщего значения, оно не было бессмысленным.

...Чтение, а значит, и сочинение книг — величайшее богатство, которым одарил себя человек, благодаря книгам мы в состоянии совершать путешествия в бескрайние дали. Должны ли мы тратить этот дар на копание в человеческих отбросах? Конечно, грязные и никчемные, слабые и развращенные — это тоже часть человеческой истории, как и осадок — часть вина, но ценится ведь только вино! Сексуальные извращения и вызывающие галлюцинации наркотики, как сказал об одном из последних романов Элиот Фремон-Смит \*, —

\* Литературный критик.

«это не то, что нами движет, не в этом смысл человеческой истории»<sup>2</sup>.

Распространенность пессимистических воззрений на литературу и ее героев в США была подтверждена в ходе целой серии бесед, специально проведенных корреспондентом французского еженедельника «Экспресс» Марком Саппортом, который решил дать «оценку состояния американской литературы устами самих деятелей современной литературы». Он «встречался с издателями, преподавателями университетов, романистами и драматургами, узнавал мнения и знаменитостей и тех, кто еще только подает надежды».

«Экспресс» опубликовал некоторые из полученных интервью. Рядом с драматургом, автором нашумевшей пьесы «Кто боится Вирджинии Вулф?», Эдвардом Олби помещены интервью главы сан-францисской школы «битников» \* поэта Лоренса Ферлингетти, известного романиста Бернарда Маламуда, профессора Стенфордского университета в Калифорнии Уоллеса Стегнера, поэта Льюиса Унтермайера, назначенного на пост атташе библиотеки конгресса после смерти Роберта Фроста. Все это люди разных поколений и общественного положения, но в их ответах все же было нечто общее, что заставило журнал поставить вместо заглавия полный недвусмысленного сомнения вопрос: «Существует ли еще американская литература?»<sup>3</sup>.

«Не существует», — решительно заявляет Л. Унтермайер. Не существует, несмотря на «многочисленные и многообразные» памятники «письменности».

Осколочной и дробной американская литература представляется и Эдварду Олби: «У нас нет ни группы, ни тенденции, ничего, кроме индивидов», — утверждает он.

В «атомистической» картине американской литературы Унтермайер находит лишь одно объединяющее начало — некую «энергию и порыв», страсть первооткрывателей, идущих «нехоженными тропами», унаследованную современными писателями от Фолкнера и Хемингуэя. Однако он тут же вынужден признать, что порыв и энергия его современников лишены глубокого общественного смысла, который был характерен для великих художников 30-х годов: «Бурлящего оптимизма 30-х годов больше не существует. Ведь всех писателей того времени вдохновляли социальные чаяния и надежды. Страна страдала, надо было побороть страх, поверить в завтрашний день. Сегодня основное настроение — это жажда безопасности».

Даже у молодых, по утверждению романиста Бернарда Маламуда, «бунт носит чисто литературный характер, они утратили дух

\* Производное от английского «to beat» — бить, колотить.

подвига. Их эскапады ограничиваются... автостопом. Молодежь тревожат больше личные трудности: любовные приключения, разводы родителей и т. п.».

Вместе с тем Маламуд считает, что американское общество переживает эволюцию, причем литература тоже развивается и идет к тому, чтобы сильнее и глубже соприкаться с жизнью народа. В отличие от других собеседников Марка Саппорта Маламуд говорил о том, что видит в своей стране свежие силы, что он верит, в частности, в мужающие таланты писателей-негров Джеймса Болдуина, Ралфа Эллисона и некоторых других. Маламуд понимает, что «одного таланта недостаточно. Нужно, чтобы писатель отдал свое дарование на службу положительной деятельности. Именно этим интересны перечисленные мною писатели. Их значимость будет зависеть от позитивного содержания их книг».

Опубликованные в журнале «Экспресс» интервью охватывают далеко не все явления послевоенной американской литературы. Здесь не упоминаются имена даже Александра Сакстона и Лэнгстона Хьюза, Ларса Лоренса и Карло Марзани, Альва Бесси и Филиппа Боноски. Характерно, что в свое время буржуазная критика с таким же пессимизмом оценивала положение в американской литературе 30-х годов, не желая замечать прогрессивных писателей, многие из которых стали потом национальной гордостью. Подобные же тенденции наблюдались и еще раньше. И не только в одной американской литературе: все сказанное в значительной мере справедливо также в отношении других капиталистических стран. Не случайно Синклер Льюис в своем кратком обзоре западной литературы, предшествующей первой мировой войне, счел необходимым отметить, что «*в целом* (курсив мой.— А. К.) современная серьезная литература дает полное основание утверждать, что каждый мыслящий писатель наших дней за индивидуальной драмой своих героев видит фон обостряющейся социальной борьбы, которая угрожает самому существованию общественной системы, именуемой капитализмом. Нравится вам это или нет, художественная литература свидетельствует, что такая борьба идет»<sup>4</sup>.

В литературе капиталистических стран находит прямое отражение непрекращающаяся борьба двух культур. Здесь — то же движение противоречий, что и в самом обществе. Господствующая культура (и литература в том числе) эволюционирует под знаком растущего минуса, под знаком упадка. Но в условиях углубляющегося кризиса развивается другая — демократическая и социалистическая — культура, которая становится основным носителем идей гуманизма, прогресса, демократии, которая создает непреходящие ценности и играет важнейшую роль в битве идей.

Официальная культура буржуазного общества выработала своеобразную традицию максимально возможного замалчивания самого факта существования своего внутреннего антагониста. Под влияние этой традиции порой подпадают и деятели культуры, отнюдь не считающие себя защитниками капиталистического строя. Приверженность к такого рода традиции все же не мешает им подвергать критике господствующую культуру — как «элитарную», так и «массовую».

С других позиций все чаще критикуют официальную культуру и непосредственные проповедники буржуазной идеологии, встревоженные существующим положением дел и мрачными перспективами. Крайняя ограниченность их позиций проявляется, в частности, в отождествлении буржуазной цивилизации с цивилизацией вообще.

Подобным недостатком — стремлением к тотальной унификации — страдают и приведенные в начале этой главы суждения о современной американской литературе, во многом совершенно справедливые.

Примеры оценок такого рода легко умножить. Чтобы расширить их географию, сошлемся на влиятельный французский еженедельник «Ар», который опубликовал специальную подборку: «Двадцать лет нашей послевоенной литературы», где уже в первой статье утверждалось: «Заканчивается какая-то фаза нашей интеллектуальной истории». Завершалась статья на той же ноте: «Сомнение охватило весь мир мысли... Кризис понятий, кризис мира, кризис человека... Откуда идем мы и куда направляемся?»<sup>5</sup>.

Другой французский журнал, «Леттр нувель», тоже посвятил целый номер подборке статей, показывающих духовную жизнь послевоенной Франции. Краткое резюме этой подборки выражено в следующих словах: «Лишенная знания литература сегодня стала литературой незнания... Остаются определенными лишь смерть того, чем мы были, убожество того, что мы есть, и тревожное любопытство к тому, что появляется на горизонте нашей жизни»<sup>6</sup>.

Нельзя согласиться с тем расширенным толкованием местоимения «мы», которое дается в этом эффектном высказывании. Равно как и со сведением понятия «литература» к литературе незнания, т. е. к тому характерному явлению в современной буржуазной художественной культуре, которое отличают бескрылый формализм, эстетство, культ индивидуализма, нигилизм, иными словами к «алитературе». Судя по интервью Бернарда Маламуда, далеко не все буржуазные писатели разделяют мнение о всеобщности кризиса. Наоборот, безысходному пессимизму он противопоставляет веру в способность лучшей части литературы сильнее и глубже соприкоснуться с жизнью народа.

Тезис о смерти романа как олицетворении кризисного состояния *всей* литературы капиталистического мира вызвал возражение и со стороны критика гамбургского журнала «Конкрет» С. Хаффнера, подкрепившего свои аргументы литературными фактами.

«Совсем не герой» и «Воры» Рудольфа Лоренцена — это два настоящих романа, два реалистических немецких романа о современности... Куда ни ведет Лоренцен читателя — в лагерь гитлерюгенда 1937 г., в лазарет 1947 г. в русском плену или в рекламное бюро в ФРГ 1957 г., — всюду мы чувствуем, что побывали там действительно и что людей, с которыми познакомились, никогда не забудешь...

«Воры» для ФРГ то же, чем был «Верноподданный» для кайзеровской империи — непреходящая и беспощадно меткая сатира, имеющая силу исторического документа... Тем не менее «Совсем не герой» написан сильнее, он написан «кровью сердца», без нарочитого подчинения ситуации сатирическому замыслу автора. Здесь в отличие от «Воров» автор никого не разоблачает, не окарикатуривает, не иронизирует над героями — все это персонажи делают сами...

Мне кажется, что немецкая критика недооценила оба романа, и я могу понять, почему они оказались ей не по зубам. Дело в том, что оба они — реалистические романы. А в ФРГ господствует некое общепринятое среди критиков мнение, что реалисти-

ческий роман мертв, ибо он должен быть мертв. С этим совершенно согласны правые и левые\*. Правые — потому, что у коммунистов реализм продолжает еще оставаться строгим предписанием, а с коммунистами ведь нельзя ни в коем случае соглашаться в чем бы то ни было. Правые предпочитают мучиться и во имя формальной «свободы творчества» называть непонятные и скучные книги прекрасными. Левые же хоронят реалистический роман за то, что он-де является буржуазным изобретением XIX в., а в левых кругах «застрять в девятнадцатом веке» считается худшим из мыслимых грехов. Поэтому для левых от литературы чей-нибудь реалистический роман, написанный сегодня, может быть... лишь эпигонством, остывшим кофе, дедушкиным кинематографом, вульгарщиной.

По-моему, это — глупейшее заблуждение... Роман не игра форм. Формальный момент интересен здесь в гораздо меньшей мере, чем в стихах или драме. Ни один разумный человек не читает роман так, как слушает, например, симфонию. Даже язык является в романе сравнительно второстепенным делом... Зато

\* Под «левыми» автор имеет в виду сторонников модернизма.

роман — это своеобразный вместительный чемодан, куда влезет все, что угодно. Решающим в нем является содержание...

Настоящий роман — это реалистический роман, а другого просто нет и никогда не будет. И реалистический роман является единственной в наши дни формой искусства, не знающей никаких кризисов и полной жизненных сил. Более того, до тех пор пока социальная история не придет к полному застою (а это совершенно невозможно даже в любые будущие времена), можно смело предсказать реалистическому роману бессмертие, ибо в нем, как и в журналистике, решающим является не форма, а содержание и приток свежего материала никогда не может у него

иссякнуть, так как он каждый день поставляется жизнью заново, бесплатно, прямо на дом романисту.

Тайны каждой эпохи, которые хочет выследить и раскрыть роман, ее социальная механика, спрятанная от взоров, ее неофициальные правила игры, типические характеры и ситуации, порождаемые ею, ее специфические предрассудки и бессмыслицы, шутки, ужасы и подвиги — все это непрерывно меняется и всегда оказывается новым. Сегодня все уже выглядит не совсем так, как было десять лет назад, и совсем не так, как двадцать лет тому назад. Этот материал всегда ожидает человека, который его подметит и передаст другим<sup>7</sup>.

## От бунта до «нинизма» — и наоборот

Хотел того автор этой статьи или нет, но он убедительно доказал, что реалистический роман является «предписанием» не коммунистов, а прежде всего самой жизни.

Конечно, было бы наивно думать, что в условиях буржуазного общества «каждый мыслящий писатель» (используя слова Синклера Льюиса) обязательно последовательный реалист. Борьба различных тенденций идет там не только между различными методами или направлениями, но и внутри них и даже иногда в творчестве одного и того же писателя. Примером может служить творчество американского писателя Джеймса Джонса.

Этот писатель приобрел огромную популярность после выхода в 1951 г. его многопланового и яркого произведения «Отсюда и в вечность», проникнутого протестом против гибели человечности, против торжества слепой жестокости и насилия. Бунт рядового солдата Роберта Прюитта был обреченным, ибо носил

анархический и индивидуалистический характер. Книга заканчивалась убийством героя, мужественно пытавшегося противостоять в одиночку окружающему враждебному миру. Та же трагическая коллизия разрабатывалась Джонсом и в последующих произведениях: романе «Бегущие люди» (1957), повести «Пистолет» (1958), романе «Тонкая красная линия» (1962). Однако ограниченность мировоззрения писателя привела не только к усилению мотивов жертвенности его персонажей, не могущих (как и сам автор) преодолеть свой индивидуализм и признать неразрывную причастность собственной судьбы к общественным судьбам, но и к закономерному вырождению самой личности героя. Главное действующее лицо «Пистолета» Ричард Маст неизмеримо мельче, ничтожнее солдата Прюитта, а иступленный бунт последнего трансформировался в иступленный эгоизм; в известном смысле Маст является антиподом Прюитта.

И вот в 1967 г. появился новый роман Джонса — «Убирайся к костлявой». Здесь действуют (вернее, бездействуют) полностью дегероизированные герои: ватага бездельников бродяжничает по пляжам экзотических островов Атлантики, возведя ничегонеделание в своеобразный принцип. Нельзя не согласиться с мнением части американской критики, что на долю нового романа Джонса выпала малопочетная слава худшей книги года, написанной хорошим писателем.

Творчество Джонса на начальном этапе показывало процесс расчеловечивания человека и краха индивидуализма в буржуазном обществе. На нынешнем этапе оно представляет собой образец гибели таланта вследствие эволюции индивидуалистического мировосприятия самого автора.

Не всегда такая эволюция происходит прямолинейно и не всегда она приводит к одинаковым результатам. Это доказал, в частности, на примере английской поэзии шведский критик Ёран Пальм в статье «Последовательность бунта», помещенной в 1964 г. в стокгольмской буржуазной газете «Экспрессен».

Недавно я присутствовал в Лондоне на литературном докладе. Его тема — «Насилие в современной поэзии» — была одной из тем цикла лекций о насилии в искусстве. Ранее уже обсуждались музыкальный садизм, самоубийство в литературе и агрессивность зверей.

Стены зала, где происходила лекция, были сплошь увешаны картинами с мотивами насилия от футуристов до серий рисунков Роя Лихтенштейна. Да и имя молодого докладчика соответствовало общему духу: Макбет.

Джордж Макбет говорил о насилии остроумно и с легкой небрежностью, заставлявшей слушателя даже на самые драматические из стихов о войне смотреть как на сравнительно удачные упражнения в стиле.

Подбор стихов соответствовал общему тону. Приводились примеры из Шелли, Киплинга, Уилфреда Оуэна. А когда Джордж Макбет на секунду попытался вспомнить имена современников, то, не обмолвившись ни словом о давних традициях антивоенной поэзии, поэзии Сопротивления во

Франции, Германии, Испании, Польше, он не нашел ничего лучшего, как произнести хвалебную тираду в честь фашиста д'Аннунцио.

Вечер закончился чтением сатирических стихов о войне, написанных самим докладчиком (которому в конце войны было тринадцать лет). Четыре декламатора расположились в разных углах погруженного во тьму зала, и, когда Джордж Макбет направлял на одного из них луч карманного фонарика, тот зачитывал стихотворение. Эта переключка длилась четверть часа.

В Лондоне живет народу больше, чем во всей Швеции, литературный мир раздроблен на группы и фракции. Итак, я не пытаюсь утверждать, что сейчас о насилии говорит вся Англия, но две черты, содержащиеся в разбираемом здесь докладе, по моему, типичны для нынешнего климата в английской литературе. Это, во-первых, островной провинциализм, во-вторых, отчаянная жажда деятельности.

...Жажда деятельности проявляется отчасти в эксцентричных выходках, подобных описанной выше, отчасти — в выступлениях подлинно революционных.

В основе лежит тот факт, что ряд молодых скальдов\* происходит из рабочих семей и стремится распространить на поэзию вторжение пролетариата в со-

временное искусство (театр, литературу, кино)... Два, пожалуй, наиболее одаренных английских поэта — Том Ганн и Тэд Хьюз — ополчились против причесанной изысканности и салонной элитности, столь долго отгораживавших английскую поэзию от европейской и американской (особенно «неотесанной»). «Добропорядочность» — слово, ставшее бранным. По мнению некоторых критиков, современная английская поэзия нуждается в серьезном, глубоком изучении кошмара концентрационного лагеря и существования под угрозой атомного взрыва. И поэт в поисках формы для новых тем не должен останавливаться перед ломкой обычных представлений о стихе. Джон Силкин советует молодым поэтам писать о проблемах рабочего класса. Кристофер Лудж, глашатай большого города, проповедует социализм и требует контакта с действительностью. Многие литературные журналы — одни с большей, другие с меньшей тенденциозностью — предлагают пересмотр английских традиций, нападая на молодых поэтов за то, что их стихи полны «символов, канареек и благозвучия», но лишены содержания и актуальности.

Однако многие, ратуя за ответственность поэзии, не принимают ее, если она сопряжена со сколько-нибудь значительным риском.

\* Так назывались древнескандинавские поэты и певцы, слагавшие песни о битвах и походах.



«Со всей серьезностью» они протягивают руку, чтобы тут же отдернуть ее назад.

Большой вопрос — чего им не

хватает: понимания действительности или, быть может, обыкновенной смелости? Это я хотел бы знать <sup>8</sup>.

Современная литература капиталистических стран знает немало «метаморфоз» писателей не только в сторону конформизма и социального индетерминизма в различных проявлениях, но и в сторону реализма, критического переосмысления как действительности, так и собственного творчества.

Именно к числу последних относится случай с американским писателем Ивеном Коннелом. После мелодраматической безделки «Миссис Бридж», открывшей ему двери издательства, он выпустил другой роман — «Патриот», который представлял собой «резкое и блистательное» (по отзывам прогрессивной критики) обличение милитаристского духа в США.

Подобным же образом французский писатель Артур Адамов, один из лидеров «антидрамы», порвал с взлелеянным им абсурдизмом и написал несколько прогрессивных социальных и политических пьес. В связи с постановкой в Театре Жерара Филиппа его драмы «Весна 71-го», посвященной Парижской коммуне, Артур Адамов опубликовал в газете «Франс обсерватор» статью, где в следующих словах разъяснил свои побудительные мотивы:

«Случилось так, что в один прекрасный день, а точнее, в те два года, пока я работал над «Пинг-понгом» \*, я принялся размышлять всерьез. Собрал я воедино старые свои пьесы — «Пародию», «Вторжение» и прежде всего, конечно, «Большие и малые маневры» и «Все против всех» — и пришел к выводу, что за исключением «Профессора Таранна», этого непритязательного изложения приснившегося мне однажды ночью сна, во всем, что я писал, по правде говоря, сказывалась готовность отступить без боя, даже малодушие.

Рецепт такого писания — а есть еще немало таких, кто продолжает им пользоваться без всяких для себя затруднений и к вящему своему прославлению, — чрезвычайно удобен: сбывай кому-нибудь другому на руки противников, с которыми сталкиваешься, считая, что бороться вообще смешно, и во всех случаях прибегая к «высшему» философскому принципу: «Все, что есть, пойдет прахом», не уточняя, само собой понятно, что это за «все», о котором идет речь, и с чего бы это «все» вдруг «пошло прахом». Это тот упорный и не поддающийся никаким убеждениям отказ от всякого решения

\* Пьеса, в которой вся жизнь двух героев проходила вокруг механического пинг-понга в кафе; эта игрушка-автомат лишила их молодости, воли, мечтаний.

чего бы то ни было в чью бы то ни было пользу, который Ролан Барт\* назвал в свое время «нинизмом». Ни то ни се — ничто! Поэтому что так ли, этак ли, а все равно умрешь... Но поговорим же, наконец, серьезно. Ведь тот факт, что человек смертен, боится смерти и этот страх подчас преследует его, не отменяет жизни, а стало быть, и необходимости бороться. Не отменяет он и истории: всегда известно, против чего и за что идет борьба»<sup>9</sup>.

Быстротечность разнородных процессов, протекающих в литературе капиталистического мира, делает чрезвычайно изменчивой общую картину литературной жизни той или иной страны.

Еще недавно антироман нигде столь громогласно не заявлял о себе, как во Франции. Сейчас падение здесь интереса к «алитературе» — общепризнанный факт. Примечательным событием последних двух-трех лет явилось появление целого ряда политических романов. Такие книги, как «Разумное животное» Роберта Мерля, соединяющая в себе философскую традицию французского романа с политической фантастикой, «Рождественская елка» Мишеля Батая, сюжет которой был подсказан трагедией испанской деревни Паломарес, ставшей жертвой полетов американских самолетов с ядерными бомбами, «Демонстрация» Эрика Вестфаля, разоблачающая американский расизм, антиколониальные произведения «Мир, как он есть» Сальва Эгара, «Плохо погашенные огни» Филиппа Лабро и другие, — именно эти книги во многом определяли обстановку в литературе Франции последних лет.

Иная переакцентировка произошла в Англии, где еще сравнительно недавно звучали голоса «молодых скальдов». Здесь снизился общественный накал и прозы, и поэзии, и драматургии, давших миру «рассерженных» героев. Значительно реже появляются в Англии художественные произведения, рисующие жизнь рабочего класса, и, наоборот, чаще — различные психопатологические истории. Показ больной психики сломленного обществом индивида стал, пожалуй, для литературной Англии наиболее характерной чертой. Нельзя не согласиться с теми критиками, которые считают, что ущербные персонажи таких произведений в какой-то мере отражают болезненные противоречия мировосприятия самих авторов.

Поэтому выбор героя может служить тем безошибочным критерием, с помощью которого легче всего проследить тенденции и группировку литературных явлений капиталистического мира. Ведь именно проблема выбора героя всегда является важнейшей для литературы (равно как и для многих видов искусства).

\* Французский писатель и критик.

## «Дрожащие от холода слова»

Выявляя особое значение образной структуры для художественного произведения, известный американский критик Сидни Финкелстайн писал: «У художника... любые философские размышления о жизни, какими бы широкими ни были его обобщения, выражаются в образах самой жизни. Эти образы не обязательно являются копиями или имитацией того, что мы наблюдаем в окружающем нас мире. Даже тогда, когда они нам такими кажутся в романе, пьесе или на картине, их художественная природа основывается не на точном воспроизведении действительности, а на способности вызывать в читателе или зрителе определенный комплекс эмоций, складывающихся в четко оформленную «психологию», осмысленную реакцию на внешний мир, определенное жизненное состояние. В самом широком смысле эти состояния можно назвать «человеческими портретами», и именно при помощи таких «портретов» художник создает произведение искусства»<sup>10</sup>.

При рассмотрении галереи «человеческих портретов», созданных в буржуазной литературе нашего столетия, обращают на себя внимание три доминирующих момента.

Во-первых, эта литература не смогла породить *ни одного положительного образа «казначая»*. Конечно, находятся иногда продажные «мыслители» от литературы, которые пытаются доступными им средствами приукрасить облик хозяев банков и промышленных корпораций. Некоторые романисты — Герман Вук, Камерон Хоули, Эйн Рэнд, Слоан Уилсон — даже специализировались на прославлении бизнесменов, которые якобы пекутся не о прибылях, а о благе народном. Нестерпимая фальшь веет с каждой страницы таких конформистских сочинений, и, несмотря на шумную рекламу, а иногда даже награждения премиями (как не поощрить такое усердие!), все эти книги быстро уходят в небытие — о них обычно не вспоминают даже те, кто еще совсем недавно стремился протащить их в «настоящую литературу».

Ни обобщенный образ «казначая», ни конкретный образ Ротшильда или Рокфеллера, Круппа или Дюпона никогда не вдохновил ни одного настоящего писателя на создание хоть одной подлинно художественной «песни любви и преданности» (говоря ироническими словами недавно умершего Майкла Голда). Зато немало отрицательных образов капиталистов вошло в сокровищницу мировой литературы критического реализма как века минувшего (именно они немало содействовали, например, величию Бальзака), так и современ-



первой рамки краски здесь несравнимо более расплывчатые и неопределенные, выражающие поначалу ослепленное буйство против буржуазности, а потом — ослепленное бегство в Ничто. Как бы то ни было, гордиться хозяевам галереи и в данном случае нечем.

Наконец, третьей доминантой является *превращение «человеческих портретов» в безличностные «потоки» сознания, ощущений, ассоциаций, абстрагированных символов.* Растворившаяся в этих «потоках» личность антигероя ведет читателя уже за пределы здравого смысла.

Одна из родоначальниц литературного модернизма, американская писательница Гертруда Стайн, умирая, спросила: «В чем ответ?». Не получив ответа на свои предсмертные слова, она добавила: «Так в чем же тогда вопрос?» Этот последний парадокс Стайн как бы выражает всю бессмысленность и ее многолетнего экспериментаторства и формотворчества любого другого декадента.

Чтобы составить впечатление о характере произведений модернистов, познакомимся вкратце с романом современного французского писателя Алена Роб-Грийе, носящего многозначительное название «В лабиринте».

...По заснеженным и безлюдным улицам какого-то города бредет солдат. В руках он держит небольшой пакет, обернутый в плотную бумагу. За солдатом наблюдает издали мальчик в черной накидке и в берете. Спускается темнота, снег продолжает падать, а солдат все блуждает по пустынному городу. Так продолжается трое суток, иногда он встречает на перекрестке того же мальчика. Впрочем, читатель может предположить, что солдат просто восстанавливает в своей памяти единственную встречу с ним. Поиски чего-то продолжают без конца, они прерываются иногда лишь заходом солдата в кабачок.

На одной из стен кабачка висит картина.

Картина в деревянной лакированной раме изображает сцену в кабаке. Это черно-белая гравюра прошлого века или хорошая репродукция с нее. Все вокруг заполнено огромным количеством персонажей, повсюду сидят и стоят посетители, а в левом углу, над стойкой, тяжело возвышается хозяин.

Это толстый лысый человек в фартуке. Наклонившись вперед, он упирается обеими руками в стойку, нависая над несколькими до половины наполненными рюмками, стоящими на стойке; его могучие плечи повернуты в сторону группы оживленно беседующих буржуа в длинных пиджаках или рединготах; все они расположились в самых различных позах и подкрепля-

ют свои слова выразительными, размашистыми жестами и даже движениями всего туловища.

Справа от них, в самом центре картины, за столиками, расставленными как попало, в полнейшем беспорядке, на небольшом пространстве, явно недостаточном для такого множества людей, сидят группы любителей выпивки. Они тоже яростно размахивают руками и страшно гримасничают, но их жесты и мимика словно прерваны художником, тела и лица у них застыли, как бы захваченные врасплох, отчего смысл этих движений неясен, тем более что слова, летящие со всех сторон, словно поглощаются толстой стеклянной перегородкой. Некоторые из персонажей, войдя в раж, привстали со стульев и лавок и, подняв руку, тянут-

сы над головами соседей к дальним собеседникам. Везде вздымаются руки, открываются рты, изгибаются туловища и шеи, сжимаются кулаки, положенные на стол или взнесенные в пустоту.

В правом углу толпа — судя по одежде, в большинстве своем рабочие, как, впрочем, и те, кто сидит за столиками, — повернувшись к сидящим спиной, теснится возле какого-то объ- явления или картинки, прикрепленной к стене. Ближе к переднему плану, между этими спинами и первым рядом пьющих за столиками, глядящих в другую сторону людей, сидит мальчишка — прямо на полу, среди бесчисленных ног в измятых штанах, среди грубых башмаков, которые топают по полу, стремясь продвинуться влево; с другого края его несколько заслоняет скамья. Мальчик изображен в анфас. Ноги он поджал под себя и обеими руками обхватил большую коробку, нечто вроде ящика для чистки обуви. Никто не обращает на ребенка внимания. Может быть, его в этой суете сбили с ног. Невдалеке, на переднем плане, валяется на полу опрокинутый стул.

В стороне, точно отрезанные от толпы, оставившей между собой и ими нейтральную зону, пусть узкую, но вполне достаточную для того, чтобы сделать их изолированность ощутимой, или во всяком случае для того, чтобы глаз сразу определил, что они находятся на заднем плане, трое солдат расположились за столиком поменьше, за предпоследним столиком в глубине зала, в крайнем правом ряду, отделенные своей неподвижностью и напряженностью своих поз от всей гражданской публики, переполнившей зал. Солдаты сидят прямо, положив руки на клетчатую клеенку, которой покрыт столик, стаканов перед ними нет. Наконец, в отличие от остальных, только они одни здесь не сняли головных уборов, вроде каких-то пилоток с короткими остриями. На самом заднем плане сидящие за столиками сливаются со стоящими людьми, образующими сплошную массу, шумную и беспорядочную, изображенную более расплывчато. По нижнему краю гравюры на белом поле

каллиграфическим почерком выведено по-английски: «Поражение Рейхен-фельса».

Если взглядеться пристальнее, трое солдат кажутся изолированными не потому, что их от толпы отделяет некоторое пространство; дело скорее в том, куда и на что устремлены взгляды людей вокруг них. Силуэты в глубине будто движутся, вернее, пытаются двигаться, потому что в проходах невероятно тесно, куда-то влево, туда, где возможно находится дверь (но этого предполагаемого выхода на рисунке не видно, он загорожен многочисленными вешалками со шляпами и одеждой); все головы здесь обращены вперед (в сторону вешалок), за исключением двух-трех — эти люди повернулись назад, чтобы перемолвиться словом с кем-то позади. Те, кто толпится справа, все как один глядят на правую стену. Взгляды сидящих за столиками самым естественным образом обращены к центру каждого кружка, каждой компании или к соседу, ближнему либо дальнему. Что касается буржуа перед центральной стойкой, они тоже поглощены своей беседой, к которой прислушивается и хозяин, не обращающий внимания на остальных клиентов. Между группами бродят всевозможные личности, еще не занявшие определенного места, но совершенно очевидно, что они вскоре присоединятся либо к тем, кто глядит на афишу, либо к сидящим за столами или идущим по направлению к вешалкам; достаточно на них взглянуть, и становится ясно — каждый уже решил, чем ему заняться; внутри групп ни на одном лице тоже нельзя заметить и тени нерешительности, внутренней борьбы, самоуглубления. Наоборот, трое солдат кажутся неприкаянными существами. Друг с другом они не разговаривают, интереса ни к чему определенному — ни к афише на стене, ни к выпивке, ни к соседям — не проявляют. Им совершенно нечего делать. Никто не смотрит на них, им тоже смотреть решительно не на кого. Их лица изображены так: одно полностью обращено к зрителю, другое — в профиль, третье — в чет-

верть оборота, а это значит — в зале ничто не привлекает их внимания. Первый из них, единственный, чье лицо можно как следует разглядеть, напряженно смотрит в одну точку пустыми, лишенными всякого выражения глазами.

Контраст между тремя солдатами и толпой подчеркнут еще и тем, что они нарисованы гораздо более четко, умело и тщательно, чем другие персонажи, расположенные с ними рядом. Художник выписал каждую деталь с такой старательностью, пользуясь такими сильными штрихами, точно это фигуры самого переднего плана. Но композиция настолько перегружена, что с первого взгляда этой особенности не замечаешь. Лицо солдата, изображенное в анфас, выписано с такой законченностью, которая словно и не вяжется с присущей ему невыразительностью. На нем не различишь и проблеска мысли. Перед зрителем обычное усталое лицо, слегка исхудавшее, причем впечатление худобы усиливается бородой, к которой на протяжении нескольких дней не прикасалась бритва. И, однако, именно эта худоба, эти тени, обозначающие черты лица, не выделяя на нем ничего примечательного и своеобразного, именно они подчеркивают блеск широко раскрытых глаз.

Солдатская шинель застегнута на все пуговицы до самого ворота, а на нее с обеих сторон нашито по матерчатому ромбу с номером части. Пилотка сидит на голове прямо и полностью скрывает волосы, стриженные, насколько можно судить по вискам, очень коротко. Человек застыл в напряженной позе, руки лежат на столе, покрытом клеенкой в белую и красную клетку.

Свой стакан он давно допил. Видно, он не собирается уходить. Тем временем кафе покидают последние посетители. В зале становится темно: хозяин, перед тем как самому уйти из зала, погасил почти все лампы.

Солдат все так же пристально смотрит, широко раскрыв глаза, прямо перед собой, в сгущающийся мрак, туда,

где в нескольких метрах от него, тоже застыл в неподвижности и вытянув руки по швам, стоит ребенок. Но солдат словно не видит ребенка — ни его, ни вообще ничего кругом. Кажется, он заснул от усталости — заснул у стола с широко раскрытыми глазами.

Первые слова произносит ребенок. Он говорит: «Ты спишь?». Он произнес это очень тихо, точно боясь разбудить спящего. Тот не шелохнулся. Через несколько секунд ребенок повторяет чуть громче: «Ты спишь?». И добавляет все тем же безразличным тоном, слегка нараспев: «Здесь тебе спать нельзя, ты ведь знаешь».

Солдат не шелохнулся. Ребенку может показаться, что он в зале один, что он просто играет в беседу с несуществующим человеком или с куклой, с манекеном, которые не могут ему ответить. Тогда в самом деле было бы бесполезно говорить громче, голос как раз был голосом ребенка, который сам себе рассказывает сказку.

Но голос угас, точно не в силах продолжать борьбу с молчанием, и оно снова воцаряется в зале. Ребенок, возможно, тоже заснул.

«Нет... Да... Я знаю», — говорит солдат.

Ни тот, ни другой не шелохнулись. Ребенок по-прежнему стоит в полумраке, вытянув руки вдоль туловища. Он даже не видел, шевельнулись ли губы у человека, сидящего за столом, при свете единственной в зале горящей лампочки, не было и намека на движение головы, даже не мигнули веки; по-прежнему плотно сжаты губы.

«Твой отец...» — начинает солдат. И умолкает. На этот раз губы слегка шевельнулись.

«Это не мой отец», — говорит ребенок.

И поворачивает голову к черному прямоугольнику стеклянной двери.

На улице идет снег. Маленькие плотные хлопья снова падают на белую землю. Поднявшийся ветер гонит их в горизонтальном направлении, и идти надо, пригнувшись, наклонив голову еще ниже, приложив руку ко лбу; рука защищает глаза и позволяет ви-

деть лишь несколько квадратных сантиметров тонкого слоя скрипящего снега, успевшего уже затвердеть под ногами прохожих. Дойдя до перекрестка, солдат останавливается в нерешительности, ищет взглядом табличку, которая указала бы, как называется поперечная улица. Но тщетно: синих эмалированных табличек или нет вообще, или они прибиты слишком высоко, а ночь черным-черна, и маленькие плотные хлопья тут же ослепляют упрямаца, осмелившегося поднять глаза вверх. Впрочем, в этом незнакомом городе название улицы тоже ничего бы ему не дало.

...Солдат поворачивается и опять пускается в путь. Снег снова хлопчет ему в лицо.

Он перекладывает пакет под правую руку, пытаясь защитить лицо левой рукой, потому что с левой стороны ветер дует особенно сильно. Но он быстро отказывается от этой попытки и снова сует окоченевшую руку в карман шинели. Чтобы снег не запорошил глаза, он только поворачивает голову и наклоняет ее в сторону, туда, где на темных окнах, в правой части проемов, все больше набухают белые пласты.

А ведь это все тот же мальчик, тот же самый мальчик с серьезным лицом, который проводил его до кафе, где хозяин вовсе не был ему отцом. И между ними произошла такая же встреча, под тем же фонарем, на точно таком же перекрестке. Может быть, мело и кружило чуть послабее. Хлопья падали более крупные и более тяжелые и делали это медленнее. Но мальчик отвечал с такой же неохотой и так же прижимал к ногам полы черной накидки. У него было такое же внимательное лицо, и также не пугала его метель. Он также долго колебался, прежде чем ответить на вопрос, и его ответы ничего не разъясняли спрашивающему. Куда ведет эта улица? Долгий взгляд в противоположный конец улицы, потом спокойный ответ:

— На бульвар.

— А эта?

Мальчик медленно переводит гла-

за в направлении, которое указал человек кивком головы. На его лице нельзя прочесть ни раздумья, ни неуверенности, когда он повторяет все тем же безразличным тоном:

— На бульвар.

— На тот же самый?

Опять молчание, и опять снег, падающий все более медленно, все более тяжелыми хлопьями.

— Да,— говорит мальчик. Потом, после паузы: — Нет,— и, словно желая со всем этим покончить, с неожиданной силой: — Это бульвар...

...Теперь он проворно ударяет беретом о деревянный косяк стеклянной двери, перед которой они оба остановились. Внутри кафе ярко освещено. Небольшой просвечивающий занавес из белой ткани, собранной в складки, отчасти закрывает низ стекла. Но с высоты своего роста человек может видеть весь зал: стойка слева, столы посредине, справа стена, покрытая разнообразными афишами. В этот поздний час посетителей уже немного; за столиком сидят двое рабочих да какой-то тип, одетый несколько получше, стоит возле тусклой металлической стойки, над которой склонился хозяин. Хозяин — человек могучего телосложения, и его рост бросается в глаза еще больше благодаря тому, что он стоит на небольшом возвышении. Хозяин и клиент одновременно повернулись к стеклянной двери, по косяку которой мальчуган ударял своим беретом.

...Войдя, он оборачивается и знаком приглашает солдата следовать за ним. На этот раз все взгляды обращаются на вновь вошедшего: взгляд хозяина за стойкой, взгляд буржуа в дорогом костюме, стоящего перед стойкой, взгляды двух рабочих, которые сидят за столом. Один из них, сидящий к двери спиной, поворачивается на стуле, не выпуская из рук стакана, наполовину наполненного красным вином и стоящего посреди стола на клеенке в мелкую клетку. Другой стакан, рядом с первым, тоже схвачен толстой рукой, полностью скрывающей его вероятное содержимое. Слева красноватый мокрый круг указывает место, на



котором стоял раньше один из этих стаканов, а может быть, и какой-то третий стакан.

И вот наконец солдат тоже сидит за столом перед таким же стаканом, наполовину наполненным таким же темно-красным вином. На клеенке в мелкую красную и белую клетку, точно на шашечной доске, стакан оставил множество следов в форме окружностей, большей частью неполных, образовав узор из целой вереницы дуг и арок, иногда пересекающих одна дру-

гую, в иных местах уже высохших, а в иных еще сверкающих остатками жидкости, которая пленкой покрыла более темный осадок, успевшей образоваться в этих местах, рисунок уже смазан из-за частых перемещений стаканов, когда новое место, на которое их ставили, было очень близко к тому, где они раньше стояли, кое-где рисунок вообще стерт — то ли от того, что стаканы скользили по клеенке, то ли от того, что по ней быстро прошлись тряпкой<sup>13</sup>.

Вновь покинув кабачок, солдат возобновляет свои блуждания по пустынному городу. Мальчик приводит его в какую-то комнату; из происшедшего там разговора выясняется, что солдат недавно участвовал в сражении и что при отступлении какой-то умирающий вручил ему пакет для передачи родственникам. Солдат не знает, что находится в пакете, он забыл имена родственников и их адрес. Тем не менее, выйдя на улицу, он опять продолжает свой путь в никуда. Неожиданно он встречается с патрулем вступившего в город противника. Солдата ранят выстрелом из автомата, мальчик помогает ему скрыться в комнате, куда вскоре приходит доктор. Солдат умирает, его пакет развязывают и обнаруживают там пачку пустяковых писем.

«В чем ответ?.. Так в чем же тогда вопрос?» — парадокс, которым Гертруда Стайн заключила последнюю страницу книги своей жизни, уместен и после закрытия любой книги писателя-модерниста. Как бы сильно эти книги ни отличались друг от друга по мере деперсонализации своих антигероев, в них не только нет ответа, но тщательно избегается постановка каких-либо вопросов. Достигается это лишением произведения сюжетного каркаса, а его персонажей — индивидуального человеческого воплощения.

Приведенный отрывок из романа Роб-Грийе выявляет чудовищную диспропорцию в функциях деталей, частных, вещей, с одной стороны, и человеческой личности — с другой. Описания заснеженных улиц или грязной клеенки на столе в кабачке полностью застилают характеристику действующих лиц, которые оказались лишены интеллекта и чувств, физических и психологических черт, имени и даже самой реальности существования: границы между людьми, изображенными на картине, и людьми живыми стерты, неуловимы. В результате человек здесь менее предметен, чем любой предмет; он присутствует, но действия его бессмысленны и лишь способствуют растворению во внешней обстановке, способствуют его «овеществлению».

Это уже нечто еще более неопределенное, чем «ни то ни се» Артура Адамова, это — «нинизм», возведенный в квадрат. Вот такая человеческая пустота и «украшает» собой третью категорию портретов в галерее буржуазной литературы. Негативный знамена-

тель для хозяев этой галереи тут тоже очевиден. Тем более что субъективные намерения апостолов «нового романа» — Роб-Грийе и других — в ряде случаев антибуржуазны: они стремятся на свой манер выразить отчуждение и расчеловечивание личности в условиях современного капиталистического общества.

Однако такая «манера» вполне устраивает «казначеев», не имеющих ничего положительного в своих литературных запасниках. Для того чтобы не рассматривать модернистов (наряду со всеми прочими «нинистами») как своих врагов, у «казначеев» есть веские основания: отказ от познавательного-аналитических возможностей художественного образа означает в общем балансе неизмеримо больше, чем критический подтекст, если он даже и присутствует в том или ином произведении. Особенно если учесть, что подобная «критика» социально абстрагирована, пронизана чаще всего упадническим ощущением бессмысленности существования и непостижимости реального мира. Уже сам образ лабиринта (он присутствует не только у Роб-Грийе, но и у некоторых других авторов) «есть не что иное, — по справедливому замечанию французских критиков Э. Лопы и А. Соважа, — как эстетическая переработка понятия непостижимости»<sup>14</sup>.

Даже такой далекий от прогрессивных политических и эстетических взглядов французский литератор, как Жан Ко (его антироман «Милосердие бога» был удостоен Гонкуровской премии), вынужден был признать бесплодность «нинизма». «Я вижу, — писал он в статье, опубликованной в реакционном еженедельнике «Нуво Кандид», — что у нас читают все больше и больше, а пишут все хуже и хуже... Не будет преувеличением сказать, что наша эпоха находится при последнем издыхании. В литературе наш «новый роман», вооруженный микроскопами, сантиметрами и землемерными рулетками, погружает нас в мир людей, страдающих старческой дальнозоркостью (и все утопает в пустых потемках), или в мир близоруких (и все замыкается в кругу интересов маньяков). Царствует скука. Перед нами кладбище дрожащих от холода слов, чистеньких, как отполированные кости, и, как кости, очищенных от всякой плоти. Сюжет, персонажи, стиль, жизнь — все отменено...»<sup>15</sup>.

Жан Ко говорит в своей статье также о том, что он видит «бессилие создать, выработать искусство, культуру, гуманизм, отвечающие нашей эпохе». Видят это и широкие массы читателей, которые, впрочем, никогда особенно и не жаловали своим вниманием лабиринты антиреализма, а теперь и вовсе повернулись к ним спиной.

Правда, на их благосклонность писатели-модернисты и не рассчитывали — они искали популярности у узкого круга культурной «элиты». И надо сказать, нередко находили ее: эстетские произведения играли роль своего рода антагониста дешевой, коммерческой,

«массовой» продукции, которая заполнила собой издательства и редакции, книжные полки магазинов и библиотек. То, что это не подлинный, а псевдоантагонист, признают ныне многие. Но до тех пор, пока существует социальная среда для декадентской культуры, будут продолжать тлеть и искры всевозможных формалистических течений, время от времени разгораясь и претендуя на сомнительную честь «интеллектуального» лидера буржуазной литературы.

### «Белокурые херувимы смерти»

Если в модернистском «нинизме», избегающем постановки каких-либо вопросов, выражен по сути дела, страх перед историей (иначе зачем нужно было бы их избегать?), то в беллетристическом «нинизме», рассчитанном не на снобов, а на «массового читателя», проповедуется бегство от истории в вымышленный мир псевдоромантики и секса. Особой разницы тут, впрочем, нет: «низкая» литература выражает те же господствующие воззрения, что и снобистская, лишь в более упрощенной, доступной и завлекательной форме. Да и герой ее не менее демонстративно противопоставлен всякой общепринятой нормативности — интеллектуальной, психологической, моральной, даже физической (не говоря уже о гражданской и социальной). Только деперсонализация личности здесь проводится под девизом «гипер» вместо девиза «гипо», и *супергерой заступает место анимичного антигероя*. Как антипод последнего, он весь соткан из иллюзорных крайностей — абсолютной свободы, беспредельных возможностей, неограниченной энергии. Эволюция этих отвлеченных (обесчеловеченных) понятий привела к вытеснению у него интеллекта, к гиперболизации грубой силы, жестокости, человеконенавистничества.

Что, кроме этих качеств, персонифицируют собой, скажем, супергерои Джеймс Бонд или Майк Хэммер? \* А между тем, как писала в английском журнале «Сайт энд саунд» критик Пенелопа Хаустон, «Бонд стал символом и знамением времени вместе с биттлами \*\* и Счастливым Джимом \*\*\*, с «рассерженными» молодыми

\* Главные персонажи бульварных детективных серий английского писателя Яна Флеминга и американца Микки Спиллейна.

\*\* Английские эстрадные певцы.

\*\*\* Главный персонаж одноименного романа английского писателя Кингсли Эмиса.

людьми и Элизабет Тейлор и вместе со всеми прочими безбожно рекламируемыми рысаками и жокеями на карусели популярности»<sup>16</sup>. Английский журнал верно подметил, что все это — явления одного ряда. Деперсонализация личности, олицетворяется ли она в антигерое или сверхгерое, выражает одну и ту же черту духовного кризиса породившего их общества.

Шведский критик Грет Ренборг попытался обобщить образ «героя» дешевых книжонок, выходящих рекордными тиражами. Вот как выглядит его портрет, нарисованный Ренборгом в статье, которая была опубликована в стокгольмском журнале «Перспектив».

Герой нашего времени, каким он изображен в романах, выпускаемых шведскими издательствами, «вечно жаждет женщин, виски и вражеской крови». У него «необыкновенно широкие плечи и тонкая талия». Подчиняется он тем законам, которые его больше всего устраивают. Герою современных книг вовсе не чужды законы джунглей, принцип «око за око, зуб за зуб» и изобретенная им самим «жестокая справедливость». Таков, например, один из популярных героев — агент Федерального бюро расследований Ланни Кошн из серии книг, выпускаемых издательством Вальстрема.

...Герой нашего времени никогда не теряет самообладания. Если, например, он обнаруживает труп перед самым порогом своего дома, то в крайнем случае он может лишь немного удивиться или рассердиться, но это только в том случае, если полиция осмелится задать ему по этому поводу вопросы. «Заткнись и занимайся своим делом», — именно так отвечает Дональд Айви из «Целой пригоршни

убийств» Фергюсона Финдли (издательство Линдсквист), оказавшийся в подобной ситуации. Кроме всего этого, наш герой очень решителен и быстр в своих действиях. Тот же Айви рассказывает: «Чтобы сделать его более покладистым, мне пришлось выбить ему два передних зуба».

...Это все лишь отдельные примеры, взятые наугад из описываемых в книгах пощечин, переломанных рук, ударов ногой по ребрам. Железные трубы, каскеты, веревки с кусками свинца на конце, бутылки — вот тот реквизит, которым пользуется герой нашего времени для уничтожения врага. При этом его вовсе не смутит, если врагом окажется женщина: «Амес словно взорвался, и его кулак с силой обрушился на ее рот». Надо прямо сказать, что в таких книгах, как «Готовься к худшему», герои практически ничем не отличаются от преступников.

Масса обычных героев — это полицейские и детективы с весьма двусмысленной моралью, отдающие все свое время погоне за преступником с револьвером

38-го калибра в руке (правда, самые выдающиеся герои пользуются револьвером 45-го калибра). Огнестрельное оружие является обязательной принадлежностью современного героя. Если в книге фигурирует героиня, то ее женственность сказывается в том, что она обходится револьвером 32-го калибра, а рукоятка револьвера отделана перламутром.

Герой нашего времени живет в ограниченном мире предрасудков. Гангстерская литература отравляет сознание читателей расистской предвзятостью, чело-веконенавистничеством. И чем больше легкомысленные родители разрешают детям читать книги, где фигурирует так называемый герой нашего времени, чем больше подобного чтива наши безответственные издатели выбрасывают на рынок, доказывая, что это «как раз то, чего хочет публика», тем серьезнее становится эта проблема.

Из приведенных примеров ясно, что герой нашего времени не обладает высокой моралью. Он обычно действует, повинаясь только импульсам, не умея объяснить свое поведение. А если говорить о морали отношений между мужчиной и женщиной, то этой морали он лишен и вовсе. Этот идеальный герой поразительно примитивен.

Книги, смакующие этот зверский, приправленный эротикой гангстеризм, не только плохие — вредные книги. Они поразительно скучны и неинтересны для человека, любящего настоящую литературу.

Часто литературу такого рода защищают с помощью аргумента: «То же самое делается в Америке». Разве это оправдание? Распространение подобной литературы в надежде на крупные барыши свидетельствует о безответственности и цинизме издателей<sup>17</sup>.

Когда и где впервые появился такой «герой»? На этот счет не существует единого мнения. Во всяком случае главные персонажи популярных произведений Артура Конан Дойля или его последователей (Жоржа Сименона, Агаты Кристи и других) не имеют к нему отношения. Названные писатели с большим или меньшим художественным мастерством создавали образы людей, которые занимались следственным делом из любви к искусству и в действиях своих неизменно проявляли сочувствие к невинно пострадавшему человеку, какое бы общественное положение он ни занимал. Неприязнательность, аскетизм, фанатичная влюбленность в свое занятие — вот неотъемлемые черты характера Шерлока Холмса. Привлекательной чертой образов «традиционных» сыщиков были также великолепные аналитические способности, питавшиеся обширными и глубокими знаниями в самых различных областях.

Бульварная детективная литература наследовала от традиционного детектива только внешнюю сторону — сюжетную занимательность. Что касается содержания образов героев, то ум у последних был заменен простой находчивостью, знания — не имеющей границ самоуверенностью, гуманность — пренебрежением к социальным «низам», нередко расизмом и садизмом. Сохранив в отдельных случаях противопоставление частного сыщика полиции, создатели «модернизированных» детективных произведений использовали это не столько для насмешек по адресу официальных представителей властей (что было присуще тому же Конан Дойлю), сколько для прославления инициативы и всепобеждающей энергии предприимчивого сыщика-любителя, ремесло которого превратилось в простой источник дохода, разновидность бизнеса. Именно здесь пролегла та внешне малоприметная граница качественного отличия, давшая основание английскому критику Р. Менвеллю заметить, что детективы стали не чем иным, как вывернутыми наизнанку гангстерами, с которыми они могут соперничать и по количеству проливаемой крови.

Типичными героями этого литературного «направления» стали частный сыщик Майк Хэммер из книг воинствующего антикоммуниста Микки Спиллейна и созданный единомышленником последнего Яном Флемингом Джеймс Бонд — агент британской разведки, распространивший свою деятельность чуть ли не на весь земной шар.

Вот литературный портрет этого супермена: резко очерченные черты лица, украшенного трехдюймовым беловатым шрамом; большие, горизонтально посаженные глаза под прямыми и длинными бровями; удлинённый нос, спускающийся к короткой верхней губе, под которой выделяется тонко очерченный, но жестокий рот; весь его облик дышит решимостью, властью, безжалостностью.

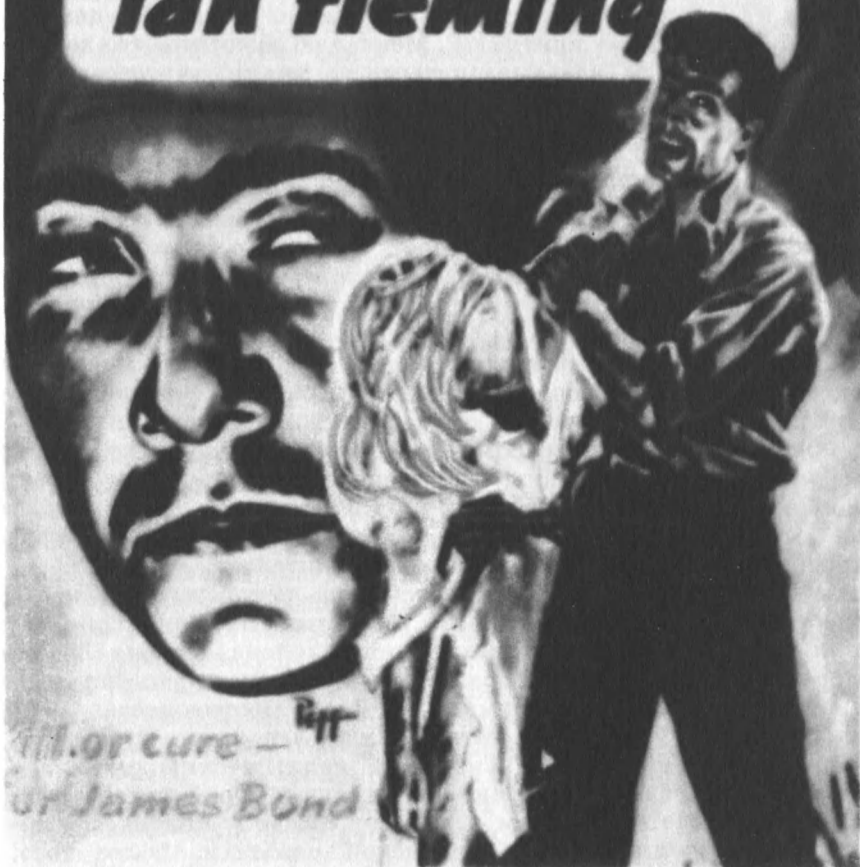
Многие послевоенные романы о шпионаже, нередко пропитанные ядом «холодной войны», по своим художественным качествам стоят за пределами литературы и рассчитаны на самые примитивные вкусы. Даже многочисленные почитатели детективного жанра справедливо относятся к ним пренебрежительно. Из общей массы подобного рода романов выделяются лишь некоторые. Прежде всего известный советским читателям «Меморандум Квиллера» Адама Холла, а также «Шпион, пришедший с холода» Джона Ле Карре. «Нереалистической школе обаятельных шпионов» (по определению одного американского критика) у Ле Карре противопоставлен обычный «маленький человек», который наделен умом, чувствами, сомнениями. Отдавая дань некоторым политическим штампам, Ле Карре тем не менее достаточно убедителен и красноречив в тех главах романа, где со знанием дела раскрывает и критически оценивает неблагоприятные дела британской разведки. Более того, он

GREAT PAN



# ***Dr. NO***

***Ian Fleming***



All or cure — *Riff*  
for James Bond

Почти символическая иллюстрация к одному из романов Флеминга о похождениях Джеймса Бонда.

считает свои произведения в известном смысле «антибондовскими». В интервью, напечатанном в 1966 г. журналом «Листнер», Ле Карре назвал Джеймса Бонда «героем для широкого потребления» и подчеркнул отличие своей задачи: «Что я хотел сделать — это заново создать образ человека, втянутого в разрешение дилеммы нашего времени, доказать, что нам нельзя дальше проводить эпопею войны»<sup>18</sup>.

Несомненный обличительный пафос, жертвенность героя, отсутствие обычного нагромождения ужасов и убийств не позволяют отнести произведения Ле Карре к тому специфическому сорту романов о сыщиках-гангстерах, который получил название «триллера»\*. Лучшие книги Ле Карре (к ним следует отнести и «Маленький городок в Германии», вышедший в 1968 г.) свидетельствуют, что даже в современном варианте детективного жанра встречаются морально-психологические произведения. Это необходимо учитывать, чтобы избежать чрезмерного упрощения интересующей нас схемы эволюции супергероя буржуазной «массовой» литературы. Тем более что всякая схема — уже есть неизбежное упрощение.

Говоря о типичных образчиках героев триллеров, Лео Гурко аттестует их следующими словами:

«В основе их бытия лежит «я», ошестинившееся для самозащиты и строящее ловушки врагу. И все между собой враги. При этом вражда здесь является чем-то самодовлеющим, как вражда между животными; в ней нет ничего личного. Это дух конкуренции в борьбе за существование, схватка между противниками, которые руководствуются законами, не имеющими ничего общего с любовью или ненавистью, мнением или убеждением. Этот чистый биологический эгоцентризм в своем литературном выражении лучше всего представлен в шедевре детективного жанра в романе «Мальтийский сокол» Дашизэлла Хэммета.

Главный герой романа Сэм Спейд — чрезвычайно характерная фигура. Когда его компаньона по сыскному агентству убивают во время расследования очередного дела, он расстраивается, но не из

\* От английского слова «to thrill» — дрожать, трепетать.



жалости к убитому, а из опасения, что если ему не удастся быстро поймать убийцу, то это плохо отразится на его бизнесе. Позже он затевает любовную интригу с красивой клиенткой, но когда обнаруживает, что она и есть убийца, то, не колеблясь, отдает ее в руки полиции. Не из уважения к закону и не из желания содействовать правосудию или отомстить за убитого компаньона. А просто, чтобы спасти свою собственную шкуру: он трезво рассудил, что его возлюбленная не остановится перед тем, чтобы когда-нибудь убить его, если это потребуется для осуществления ее целей. Все действующие лица романа, независимо от их положения, находятся в вечной погоне за каким-нибудь козлом отпущения — жертвой, которую можно бросить полиции, если она подойдет слишком близко. Это жертвоприношение, так напоминающее обычаи некоторых первобытных племен, — стандартный прием, который способствует бесконечному усложнению сюжета сенсационного детективного романа и придает эгоцентризму его героев еще большую остроту и жестокость. Общая хищная атмосфера заражает также и полицейских. Они так же безжалостны и так же склонны прибегать к крайним мерам, как и те, кого они преследуют. Идейная красота закона и порядка начинает тускнеть, пока вскоре все стороны, включая полицию, не приобретают одинаковую аморальную окраску. Граница между цивилизацией и дикостью начинает стираться, и даже состоящие на государственной службе агенты цивилизации лишаются своих функций, которые сводятся постепенно к пустой формальности»<sup>19</sup>.

В том, что буржуазная литература пришла к выбору своего супергероя именно из преступного мира, есть определенный исторический смысл и социальное основание: триллер возник как своеобразное отражение доведенных до крайности особенностей капиталистических отношений. Об этих отношениях еще Ф. Энгельс писал, что ни один человек не разберет, где кончается честная нажива и где начинается мошенничество. С того времени преступность в капиталистическом мире из образа экономической деятельности все нарастающими темпами превращается в образ жизни, и голос колытов все громче звучит в странах деградирующей буржуазной демократии. Преступный промысел в Соединенных Штатах, например, занял место, которому может позавидовать любой другой бизнес. Недаром бывший президент США Джонсон вынужден был в феврале 1967 г. признать, что беззаконие неуклонно растет.

Тот же смысл, который содержит в себе вполне конкретное высказывание американского государственного деятеля, выражен в триллерах обобщающей образностью. Чем, например, можно объяснить отличия главного персонажа того же «Мальтийского сокола» от героя традиционных детективных произведений, которые подме-

тил наблюдательный Лео Гурко? Ведь создатель «Мальтийского сокола» Дашиэлл Хэммет — отнюдь не бездарный писатель. Кроме того, он придерживался левых убеждений, стремился к большей реалистичности своего произведения. Очевидно, эти отличия подсказаны самой жизнью. (Примечательно, что выход «Мальтийского сокола» совпал с мировым экономическим кризисом 30-х годов.)

В числе последователей Хэммета встречались по-своему интересные писатели (например, Раймонд Чендлер), однако их имена теряются в нахлынувшей лавине «белокурых херувимов смерти». Такое прозвище дал американский журнал «Лайф» рекордсмену триллеров Микки Спиллейну, вступившему на литературную арену в первые годы «холодной войны». Названия его романов говорят сами за себя: «День пистолетов», «Большое убийство», «Мой револьвер быстр», «Кровавый восход солнца», «Подручные смерти»... Возведя насилие и убийства в объект и субъект своего сочинительства, Спиллейн лишил триллер всякого намека на человеческое содержание и одновременно всякого элемента художественности.

На втором этапе «холодной войны», начиная с 1953 г., стали появляться книги Флеминга о Джеймсе Бонде. Продукция Спиллейна и Флеминга ежегодно дополняется десятками подобных романов.

Таким образом, триллер развивался и распадался на разновидности, следуя велениям времени и определенной внутренней логике трансформации. Супергерои его — будь то шпионы или гангстеры — сначала принесли с собой в беллетристику какие-то проблемы реального мира. Затем те же супергерои загнали читателя на однообразную и узкую тропинку, ведущую в выдуманный, «чисто» развлекательный мир с непрерывной пальбой, неправдоподобными преследованиями, фантастическими красотками, ледящими кровью злодействами. В общем, казалось бы, в мир «нинизма» в его наиболее рафинированном виде. Но уже здесь царил культ грубой силы, индивидуализма и эгоцентризма. Именно эти особенности Флеминг и иже с ним попытались в дальнейшем всячески идеализировать, романтизировать и эстетизировать.

Сверхгерой должен был отныне не только развлекать и отвлекать, но и воспитывать; отнюдь не внушать страх, а завоевывать симпатии читателя. Для этого пришлось поместить супермена в нравственный вакуум, где все дозволено и где властями выдаются иногда официальные «права на убийство». Лишенный нравственных антагонистов, главный персонаж с легкостью возводится на пьедестал для подражания.

В 1965 г. выходит в свет «Книга Бонда», состоящая из подробных инструкций о том, как стать похожим на этого супершпиона — «что и как нужно пить, есть, курить, какой автомобиль иметь (или

притвориться, что имеешь), как выглядеть... как стать грозой для игорных домов...»<sup>20</sup>. Автор этого издания ничего не придумал сам и рядом с каждым «советом» ставит на полях название того романа (и даже номер главы) из 13-томной «бондианы», откуда почерпнул те или иные «сведения». Краткая биографическая справка, предположенная книге, аттестует мнимого автора книги полковника Таннера (так он значится на обложке) в качестве человека, лично знавшего Джеймса Бонда. Поскольку известно, что Бонд — плод фантазии Яна Флеминга, такая аттестация уже накладывает на книгу печать ироничности. Но главное не в ней и не в достоверности авторских ссылок, а в верно подмеченной «идеальной» нормативности самого образа супершпиона.

Каждое общество создает себе тех героев, которых оно заслуживает, — это старинное изречение приобрело в данном случае ярко выраженный трагикомический смысл.

Как и положено идолу, Джеймс Бонд имеет и поклонников и профессиональных подражателей. Причем не только у себя на «родине» — в Англии, но и почти в любой стране капиталистического мира. Так, его западногерманской модификацией является сыщик Джерри Коттон — признанный лидер серий дешевых книжек «грошensexте». Общий ежегодный их тираж намного превышает 300 (!) млн. экземпляров. Сверх того, перепечаткам приключений Джерри Коттона щедро уделяют место газеты и иллюстрированные журналы.

Чуть ли не каждую неделю на западногерманском рынке появлялась новая книжка о Коттоне. Такая продуктивность объяснялась просто: над этой серией трудился целый коллектив писателей. Столь своеобразная форма коллективизма вообще характерна для ФРГ. Под именем Гейнца Гюнтера Конзалика, например, скрывается группа литераторов, наводняющих страну книжонками о подвигах «белокурых бестий» на фронтах в СССР во время второй мировой войны. Идейная направленность подобного чтения очевидна.

Современная литература на сверхпреступные темы часто переkreщается на Западе с суперсексом, чтобы поострее приправлять однообразную духовную пищу. Образцом такого синтеза могут служить романы Эрла Нормана о детективно-эротических похождениях в Японии отставного солдата американской армии Барнса Баниона. Пресыщенный обыватель клянуул на восточную экзотику, и вслед за первой книжицей «Убей меня в Йокогаме» посыпались другие: «Убей меня в Токио», «Убей меня в Синдзюку», «Убей меня на Гинзе», «Убей меня в Атами» и т. д. Пределы авторской фантазии, проявленные в этих названиях, адекватны пределам выдумки сюжетных построений: основное «действие» во всех романах Нормана происходит в злочных притонах.

Порнографическая тематика служит столь же красноречивым знаменем времени, что и гангстерская. Она проникла во все без исключения жанры, и эротический натурализм становится подчас неотъемлемым элементом творчества даже серьезных писателей. Вокруг победоносного шествия бумажного онанизма заинтересованные лица разводят немало демагогии. Директор парижского издательства «Олимпия пресс» М. Жиродиа опубликовал в 1966 г. в авангардистском журнале «Эвергрин ревью» статью под названием «Эротическое общество», в которой безапелляционно заявлял:

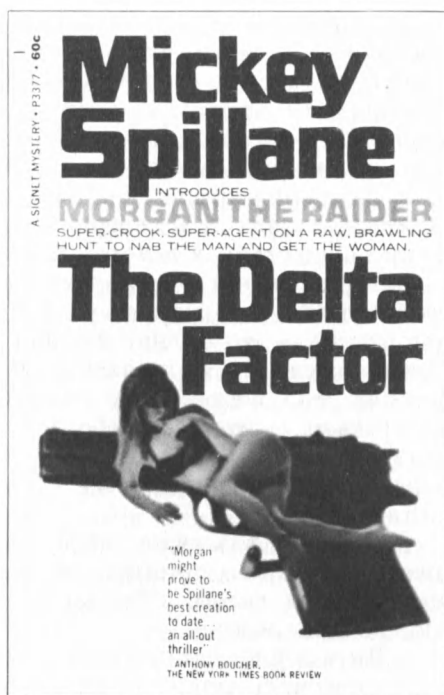
«Порнография — уродливое и глупое слово... его постоянно употребляет тот, кто желает уйти от настоящего спора... В конце концов чтение — это именно тот вид культурной деятельности, которым можно заниматься, не затрагивая свободу других людей. Разве не должно это означать, что мы должны пользоваться свободой самостоятельно составлять себе круг чтения, не взирая на то, что наш вкус может оказаться извращенным?... Мы, несомненно, скорее принадлежим к эротическому обществу, чем к какой-либо расе или нации»<sup>21</sup>.

Далеко не все даже самые правоверные члены буржуазного общества склонны принять это новое «гражданство». Реакционная итальянская газета «Темпо» поместила следующую корреспонденцию из Лондона:

«Ни конфискации, ни судебные процессы не в состоянии подорвать торговлю порнографической литературой в Англии. Больше того, в последнее время этот вид коммерции получил ошеломительный размах.

...Рынок этой непристойной литературы сосредоточен в лондонском квартале Сохо, хотя полиция раскрыла и другие центры, в частности, в промышленных районах английской столицы... Глава фирмы, который предстал перед судом за распространение порнографического романа «Фанни Хилл», мистер Годфри Голд утверждает, что, если бы полиция пошире раскрыла глаза, она заметила бы, что между Скотланд-ярдом и его магазином в Сохо существует не меньше сотни лавок, торгующих порнографической литературой.

...Многие из этих лавочек — это просто дыры в стене, через которые продаются книги и журналы всякого рода: непристойная литература сбывается с заднего хода. Торговля порнографической литературой приобрела также форму выдачи книг взаймы. При выдаче книги берут залог в 5 фунтов, при возвращении половина этой суммы остается у владельца книги. Наиболее непристойные книжки размножаются с помощью гектографа и помечаются специальным шифром: STR, например, означает «обычная порнография», SOD — «литература на особенно грязные темы».



...Один из владельцев таких лавок, проводящий время у себя в магазине за изучением истории Рима, утверждает, что столь широкая торговля порнографией служит неопровержимым признаком упадка британского общества, такого же упадка, как тот, что переживал Древний Рим: «Мы, продавцы порнографической литературы, не больше чем символ этого упадка»<sup>22</sup>.

В свое время Альберт Эйнштейн высказал мысль, что будущее современного человечества зависит в конечном счете не столько от научно-технического прогресса, сколько от моральных устоев. Но эти устои колеблются и рушатся тогда, когда аморальными становятся сами экономические, общественные и культурные основы. Расширяющийся культ эротизма в капиталистических странах призван углубить состояние духовного паралича части народа, в чем кровно заинтересованы современные «казначей» и их «мыслители».

Лучшие представители интеллигенции капиталистических стран не устают бороться против искусственно насаждаемой общественной безнравственности. Показательно заявление, которое сделала в

Вариации одной и той же распространенной темы...

1968 г. известная писательница Памелла Хэнсфорд Джонсон корреспонденту журнала «Букс энд букмен» (Англия):

«...Печально, но факт, что у нас выходят произведения низкопробные, приучающие людей к мысли, будто моральная деградация — явление естественное и единственно достойное внимания. Подобная литература не просто бессмысленна, она ставит под угрозу общественную мораль и воспитание эстетических взглядов... Она внушает читателю, что для нашего времени характерен интерес лишь к порнографии, патологии и садизму»<sup>23</sup>.

У многих вызывает беспокойство, что книга стала обычным товаром, на котором можно хорошо заработать. Так, в одной из изданных в ФРГ работ отмечается, что платные библиотеки рассматриваются административными органами как промысел, «который служит средством легкого развлечения с помощью ярмарочных поделок. Он заполняет драгоценный досуг миллионов людей, которые вообще читают, низкопробным чтивом. Этот промысел, постоянно предлагающий потребителю самую примитивную развлекательную литературу, парализует и даже разрушает здоровье, мышление и чувства масс, погружает их в мир халтуры и низкопробной литературщины, нанося тем самым народу огромный духовный и моральный ущерб. Он цинично превращает в профессию распространение опасной в нравственном и моральном отношении халтуры и бульварщины, а приучая к потреблению такого чтива, сковывает развитие языковых, стилистических, творческих способностей. Литературный товар этого промысла действует как наркотик и подрывает восприимчивость к настоящей поэзии, ослабляя интеллектуальные устои нравственной жизни. Окружать такой промысел отеческой заботой и вниманием безрассудно. Это не приведет к добру»<sup>24</sup>.

В «наркотический товар» превращены и так называемые комиксы — своего рода дочернее ответвление литературного ширпотреба. Их рисованные персонажи чаще всего продолжают — в предельно упрощенной форме — ведущие мотивы «литературы для масс».

## Комиксы — аргументы «за» и «против»

Репортер застенчив. Он носит очки с толстыми стеклами и безропотно подчиняется придирчивому начальнику и сварливой приятельнице. Пожар в больнице. Сотням пациентов угрожает страшная смерть — сгореть заживо. Редактор посылает репортера на место пожара. Репортер выбегает из редакции и мчится в ближайшую телефонную будку. Но постойте! Что это? Наш герой (его имя, между прочим, Кларк Кент) сбрасывает одежду. Долой очки... рубашку... брюки. Вот он появляется в дверях. В глазах у него стальная отвага. На нем красный плащ и синее трико, плотно облегающее могучее тело. И вдруг — чудо из чудес! — он отрывается от земли, проносится над городом, но не для того, чтобы писать о пожаре, а чтобы потушить его (энергично дуя на огонь, само собой разумеется).

Секрет Кларка Кента был достоянием юных американцев еще в 30—40-е годы. Кент — это Супермен, сверхчеловек, непобедимый супергерой американских «комиксов» — рассказов в картинках. Собственно говоря, название «комиксы» совсем не подходит, так как в этих рассказах нет ничего комического, и большинство родителей, учителей и детских психологов ополчаются на них за то, что они полны сцен

насилия и членовредительства. Но для миллионов ребятишек приключения Супермена и других ему подобных героев чудесны и увлекательны. Они переносят маленьких читателей в мир, где добро всегда торжествует над злом. Кровопролитие и насилия, встречающиеся в комиксах, знакомы нам еще по классическим сказкам и знаменитым драмам. Злодеи (противники Супермена) — невинные младенцы по сравнению со злыми ведьмами и уродливыми гномами братьев Гримм, которые леденили сердца детишек всего мира. И вряд ли в каком-нибудь эпизоде Супермена проливается столько крови, как, скажем, в «Макбете» Шекспира.

Уже лет тридцать комиксы возмущают авторитетных знатоков, но безрезультатно. Учителя порицают их, родители содрогаются, общественные организации жалуются, но дети продолжают их читать — стоя, сидя, лежа на животе под заборами, в постелях, в автомобилях, на возах с сеном. Дети читают, читают — часами, днями, годами, пока не пролетит юность и они не займутся другими, более интересными делами. А несколько лет спустя, обзаведясь семьей и детьми, они в свою очередь присоединятся к заговору взрослых против детской свободы и будут

елейно проповедовать о зловредности и грубости комиксов.

Великие герои комиксов — Супермен, Батмен (человек-нетопырь), Зеленый фонарь и Человек-факел — ведут неутомимую борьбу с нарушителями закона и порядка. Почти все они облачены в экстравагантные одежды и наделены сверхъестественными качествами, которые делают их непобедимыми карателями преступлений. Их кожа неуязвима для пуль, хотя некоторым из них, например Батмену, оружие мелкого калибра причиняет такой же вред, как и простым смертным. (Но Батмен с лихвой возмещает этот серьезный недостаток акробатическим проворством, пренебрегающим законами притяжения и равновесия.) Герои комиксов обычно не носят оружия: к чему оружие, если один удар чугунного кулака превращает самую крепкую челюсть в мешок толченых ракушек? Имеются у них и другие полезные физические качества: рентгеноподобное зрение, с помощью которого их взор проникает сквозь самые толстые стены; особые свойства кожи, позволяющие им врываться в бушующее пламя и расплавлять летящие пули, и, наконец, необыкновенная подвижность мускулов: рука героя может протянуться через улицу и схватить за шиворот убегающего гангстера.

Нелепо? Конечно! Макулатура? Безусловно. Беззастенчивая

чепуха. Выбросьте ее, изорвите на кусочки, сожгите в печке.

Впрочем, погодите! Кто это шагает? Какой новый чемпион наших юных неисправимых фантазеров? Супермен? Батмен? Человек-факел? Нет, это не кто иной, как Джулс Фейффер — современный Домье, ученый карикатурист, чьи язвительные и острые карикатуры являются полной противоположностью бесхитростным рисункам комиксов. Вопреки ожиданиям, Фейффер, как и Марк Твен, воспевающий проказы Тома Сойера и Гека Финна, обманул доверие respectable мира. Он выпустил прекрасно изданную и объемистую книгу «Великие герои комиксов», в которой берет их под защиту. Мало этого, автор не упускает случая упрекнуть современное общество в фарисействе: восклицая «Позор!» по адресу скромных комиксов, мы в то же время спокойно приемлем массу другой макулатуры только потому, что она апробирована и снабжена официальными этикетками «искусство» или «культура».

Хотя персонажи Фейффера вполне уязвимые, ничем не выдающиеся народные герои совсем иного жанра, чем Супермен, однако и те и другие не совсем чужды друг другу. Ибо именно эта уязвимость, так остро сознаваемая ребенком, заставляет его обожать Супермена. Если герой нереален, то лишь потому, что он является зеркальным изображением чего-то мучительно реаль-



ного: осознания ребенком своего бессилия и виновности перед лицом сокрушающе сильного и упорядоченного мира взрослых. Под внешним фантастическим покровом комиксов скрывается животрепещущая реальность. Вот почему эти рассказы в рисунках вопреки самим себе, подобно поэзии, являются как бы абстрактным изображением правды. Сверх того, они обладают свойством, которым не всегда могут похвастаться солидные литературные произведения: они редко бывают скучными.

Можно не соглашаться со всеми доводами Фейффера, но мно-

гие из нас, взрослых, будут ему благодарны за открытое пренебрежение к авторитетам и за почтительное сочувствие к детям, которые, укрывшись от глаз наставников, наслаждаются чтением восхитительно мерзкого комикса. Как показывает успех книги Фейффера, взрослые все еще способны с тоской вспоминать доброе старое время, когда их сердцами владел Супермен. «Найдите мне человека, который никогда не читал комиксов о Супермене,— кто-то заявил недавно,— и я скажу, что он навсегда останется пассивным к запросам современной жизни»<sup>25</sup>.

Приведенная здесь статья «В защиту героев комиксов» опубликована в 1966 г. в журнале «Америка». Аргументы «за» в этой статье носят весьма своеобразный характер: они постоянно перемежаются с признаниями справедливости всех неодобрительных эпитетов, которыми награждают комиксы «большинство родителей, учителей и детских психологов». Доказать неправоту большинства — всегда не легкая задача, и во имя ее здесь тревожат выдающиеся имена прошлого — братьев Гримм, Шекспира, Марка Твена, а также призывают на помощь авторитет художника Джулса Фейффера. Отрывок из его книги «Великие герои комиксов» был приведен в том же номере журнала. И в нем опять то же самое — защита, несмотря и даже через признание низкопробности комиксов:

«Порой психологи и другие критики обвиняют комиксы в том, что они несут ответственность за распространение преступности среди малолетних, вдохновляют детей на рискованные опыты во вкусе Супермена (попытки летать по его способу кончаются плохо) и оказывают разлагающее влияние.

Комиксы, конечно, прежде всего макулатура. Упрекать их в этом так же бессмысленно, как вообще ни в чем не обвинять. На свете не существует макулатуры здоровой, полезной, высоконравственной или воспитательной, хотя время от времени и делаются попытки создать таковую. Давать образование — не задача макулатуры. Потому-то «Правдивые комиксы», «Классические комиксы» и другие нерешительные попытки внедрения в данный жанр реаль-

ности и литературности потерпели фиаско. Цель этого бумажного хлама — развлекать нас на самом пошлом и наиболее презируемом уровне. Комиксы находят самый низкий общий знаменатель вкусов и на него ориентируются. Выбор общего тона зависит от выбора аудитории. Хотя женские журналы и претендуют на литературный лоск, а питающиеся голливудскими сплетнями журналы для кинолюбителей его открыто презируют, однако и те и другие — типичный хлам, что, понятно, отрицают их издатели. Но многие их читатели вызывающе признаются: «Я и сам знаю, что это хлам, но он мне нравится». В том-то и заключается смысл макулатуры: назначение ее — нравиться. Хлам — второразрядный гражданин мира искусств; это прекрасно знают все — и мы и его авторы. Поэтому он пользуется определенными неотъемлемыми привилегиями. Безответственность — одна из них. Вторая — к хламу никто не относится серьезно. Он, как пьяный гость на свадьбе, может позволить себе делать и говорить что угодно, ибо уже за свой внешний вид он попадает в немилость к остальным. Хлам не боится повредить своей репутации и оскорбить свое достоинство. Его уровень — заведомо самый низкий среди всех популярных изданий. Вот почему он так необходим»<sup>26</sup>.

Подобная защита звучит не очень-то убедительно. В поддержку комиксов (точнее их называть графическими рассказами с продолжениями) могли бы быть приведены более веские аргументы. Ведь комиксы отнюдь не ограничиваются воспеванием сверхгероев, как это следует из приведенных выше строк. Среди популярных персонажей рисованных серий можно встретить и доброжелательного, веселого щенка Пифа, забавного мышонка Микки, добродушного и бесстрашного мага Мендрейка, бесхитростного чудака фермера Лила Абнера. Эти персонажи заставляют читателей улыбаться, а порой даже мечтать. Наиболее удачные из них, рожденные фантазией и мастерством художников Кэппа, Андриолы или Шульца, вызывали и продолжают вызывать смех своей иронией над господствующими нравами, обычаями, привычками. Очень многие прогрессивные, демократические, в том числе коммунистические, издания западных стран регулярно помещают на своих страницах комиксы, как чисто развлекательные, так и имеющие познавательное значение или сатирическое звучание.

Таким образом, пороки таятся не в самом жанре комиксов. На истоки этих пороков, превращающих комиксы во вредное явление, указал испанский журналист Альберто Рока в статье, опубликованной в журнале «Реалидад»:



КОГДА ЧАСЫ ПЛАНЕТЫ КРИПТОН  
БЫЛИ СОЧЕНЫ — ВОТ-ВОТ ОНА  
ВЗОРВЕТСЯ — ОДИН ИЗ УЧЕНЫХ  
ОТПРАВИЛ СВОЕГО СЫНИШКУ В  
КОСМОПЛАНЕ НА ЗЕМЛЮ

Специальные писатели и художники пишут и рисуют для детей истории, которые очень мало, вернее, ничего общего, не имеют с детьми. В этих рисунках действуют персонажи... которым уже более двадцати пяти лет. Кто издает и распространяет эти «приключения» по всей нашей планете? Кто персонажи этих рисунков? Каково их мышление и чьим интересам они служат? Можно ли утверждать, что многие из них не влияют на поведе-

ние читателей этих приключений? Можно ли допустить, что все эти рисуночки делаются без всякой задней мысли? Или, скорее всего, каждое приключение имеет свой смысл и свой заряд?

Нет никакого сомнения в том, что в нынешних идеологических боях, а также учитывая определенные настроения масс и их уровень интеллектуального развития, комиксы в капиталистическом мире становятся сильнодействующим оружием.

Идеализация Супермена  
в ранних комиксах  
(текст приводится  
в переводе с английского  
языка)





...Дашиэлл Хэммет и Алекс Реймонд, первый — писатель, второй — великолепный художник, в 1934 г. создали нового персонажа комиксов — «секретного агента X-9». Это был детектив высшего класса, который занимался вылавливанием гангстеров, рекетиров и всех вариантов Аль Капоне в огромных американских городах периода «сухого закона».

Однако с 1934 г. многое изменилось в «агенте X-9». Во-первых, у него появилось собственное имя — Фил Карриган. Кроме того, нынешний его «хозяин» — писатель и художник Мел Графф заставил агента поступить на службу в... ФБР. Теперь Фил Карриган не брезгует политикой и занимается в основном вылавливанием «опасных коммунистов». Серия «агента X-9», кстати, наиболее популяризируемая газетами США, изображает коммунистов непременно жалкими

и трусливыми типами, которые, не задумываясь, режут ножами своего единомышленника «во имя общей цели».

...Милтон Каниф создает новый «комикс», посвященный приключениям Стива Кеньона. Поначалу все его приключения не имели ничего общего с политикой: Стив, демобилизованный капитан-летчик, создает воздушную транспортную компанию «Бескрайние горизонты». Но вот разразилась война в Корее; Стив Кеньон бросает свои «горизонты» и возвращается в военную авиацию. С той поры все его приключения, вернее, политический смысл этих рисунков, приобретают полную аналогию с политикой Пентагона в разгар «холодной войны»: откровенно империалистическую и антикоммунистическую направленность. Весь свой недюжинный талант Милтон Каниф бросил на то, чтобы попытаться заставить миллионы



людей поверить в то, что гнусное, отвратительное — это хорошо.

Чтобы дать читателю некоторое представление о характере приключений Стива Кеньона, приведу пару примеров. Стив Кеньон разоблачает американского ученого-коммуниста в том, что тот хочет передать электронный мозг собственного изобретения в руки русских. (Русские изображены Канифом, естественно, тупыми и отвратительными типами.) В конце «приключения» Стив угрожает ученому тем, что передаст его самого в руки русских. «Знаешь, что ждет за «железным занавесом» тех, кто проваливается?» И ученый умоляет Кеньона оставить его в Америке, хотя бы в тюрьме...

Еще один эпизод «комикса» той же серии. Русская подводная лодка пытается «создать» подпольную базу где-то в Персидском заливе. Капитан подлодки — девушка Ниночка, которая

мечтает о нейлонах, парижских духах и прочих «западных прелестях». Ниночка то и дело совершает жесточайшие преступления и кончает тем, что погружает лодку в момент, когда на мостике остаются люди, не успевшие спуститься вниз. Знай, мол, жестокую «коммунистическую» дисциплину!

Примеров такой яростной антикоммунистической пропаганды не счесть, ведь Стив Кеньон «родился» для газетных полос еще в 1947 г.! И показательно, что такие газеты и журналы, как «Лайф», «Тайм», «Ньюсуик», «Сатердей ивнинг пост», не раз прибегали к помощи Милтона Канифа и его персонажей. Нет нужды доказывать, что в защите политики Пентагона, а также таких усердно насаждаемых ныне понятий, как «американский образ жизни» и «стопроцентный американец», Милтон Каниф занимает не последнее место<sup>27</sup>.



Действительно, на протяжении многих лет Каниф является широко известным автором азиатских хроник, расписывающих подвиги американского летчика Стива Кеньона на Филиппинах, затем на Тайване и в Корее, а теперь во Вьетнаме. Столь активное участие в военно-политических акциях Соединенных Штатов было оценено по заслугам: самолеты и целые эскадрильи носят имя Стива Кеньона, ставшего нарицательным, а самого Канифа сделали богачом и наградили орденом. Пухлые исследования и книги посвящены изучению творчества этого «Рембрандта комиксов».

Графический персонаж Канифа, а также другие типичные герои комиксов — майор Терри, капитан Хантер, летчик Баз Сойер, сержант Чэмп Бентон, «Железный капрал», журналист Крис Тауэр — мало чем отличаются от любого литературного супергероя. Точно так же без усталости совершают они свои сверхподвиги. Похождения и





Преемник Супермена Батмен (или «человек — летучая мышь») приобрел уже облик злого духа.

тех и других в равной степени жестоки и бессмысленны. О последнем не беспокоятся ни авторы, ни издатели: проповедь бездумной готовности «на все» как нельзя лучше отвечает целям империалистической пропаганды.

От Соединенных Штатов в этом смысле не отстают и некоторые другие капиталистические страны. Рупором реакционных идей все чаще становятся комиксы в ФРГ (одно из последних их «достижений» — тевтонцы Зигги и Бабаррас, то спасающие ученого Вернера фон Браунфельса, то громящие шайки разбойников из «развивающихся стран»). Даже в Швеции, правительство и население которой не раз осуждали американскую агрессию во Вьетнаме, стали появляться комиксы под названием «Патруль в джунглях». Не случайно, что главные действующие лица этих шведских комиксов — американские солдаты Кактус Кейн, Дюк Ларсен и Майк Вильямс. Возводя персонажей комиксов в категорию мифических героев, читателей одновременно приучают к мысли, что такими сверхгероями являются прежде всего американцы. В данном случае они олицетворяют отвагу и... гуманное отношение к «туземцам». На последнее качество не претендуют ни Стив Кенъон, ни его коллеги из американских комиксов, равно как и западногерманские «белокурые бестии». Как видно, создатели рисованных рассказов подгоняют их внешнюю оболочку к политическому пульсу той или иной страны.

По своему духу от военно-приключенческих комиксов мало чем отличаются «рисованные ужасы». Их супергерои Сатаник, Демоньяк, Суперженщина, Криминал, Фантекс, капитан Комет, капитан Череп полны жестокости и садизма. Комиксы отдают дань и сексу: типичная героиня сексуальных графических выпусков — эротоманка Барбарелла, ищущая себе любовников среди чудовищ космоса. Обнаженных девиц сменяют гангстеры, сыщики и прочие сверхгерои, заимствованные из бульварной беллетристики. Порой это заимствование носит буквальный характер (Тарзан, Джеймс Бонд); чаще комиксы сами служат поставщиком образов, особенно для телевидения и кино.



Обо всем этом, защищая современные комиксы, журнал «Америка» предпочел умолчать. А умолчание — нередко форма обмана. Однако в статье журнала содержатся и заведомо ложные утверждения, на которые нельзя не ответить:

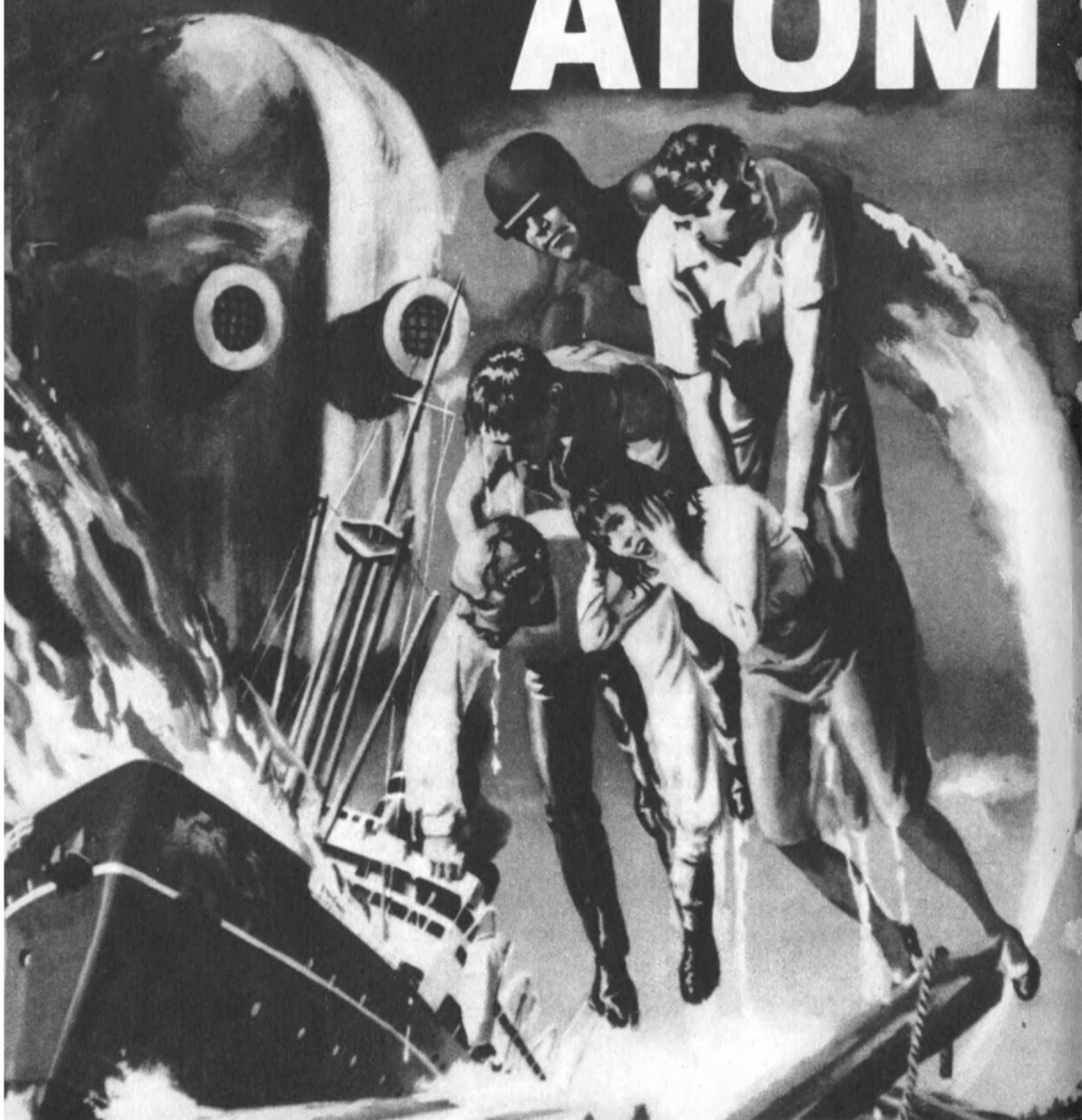
комиксы создаются не только — а в наши дни и не столько — для детей, но и для взрослых (статистика говорит, что из каждых четырех американцев трое увлекаются комиксами);



0000-804

APRIL

# DOCTOR **SOLAR** MAN OF THE **ATOM**



Обложка «космического» комикса, призванного поражать не воображение, а скорее нервы малолетних читателей.

комиксы отнюдь не представляют собой «мир, где добро всегда торжествует над злом»; скорее наоборот;

герои большей части комиксов не только «носят оружие», но и постоянно его применяют (включая напалм);

как показывает опыт, «самый низкий уровень среди всех популярных изданий» не является для комиксов «необходимым»: совсем необязательно он должен быть столь низким (если только в этом не заинтересован кто-нибудь специально).

Что же касается комиксов, рассчитанных исключительно на детей, то среди их героев встречаются бойкие ребята, которые, оказывается, могут быть даже привлечены в качестве улик при расследованиях детской преступности. Такой факт имел, например, место в начале 50-х годов в Нью-Йорке, на заседании юридической подкомиссии сената, где фигурировал комикс, состоявший всего из четырех картинок. В сопровождающем рисунки тексте приводился следующий рассказ «героини» — малолетней преступницы:

«1. В нашем штате убийц казнят на электрическом стуле. Мама идет первая...

2. Потом Стив... (очевидно, настоящий или подозреваемый любовник мамы).

3. Итак, как я сказала вначале, все удалось великолепно. Я живу теперь в прекрасном доме, обставленном чудесной мебелью, мне покупают любые игрушки, какие я захочу, я окружена любовью и вниманием. Знаете, ведь суд решил, что я должна жить у тети Кейт...

4. Я как раз и рассчитывала, что так произойдет, когда застрелила папу из выходящего на улицу окна спальни из револьвера, который, как я знала, лежал на ночном столике, а потом побежала вниз по лестнице, вложила револьвер в сумку и начала кричать...»

Такова история о маленькой девочке, которая для того, чтобы жить у богатой тети, убивает отца, сажает на электрический стул мать и становится «героиней» — предметом зависти и подражания для своих сверстниц и сверстников!

Проведенное тогда сенатом США расследование «вопроса о комиксах» не дало никаких практических результатов. Оно было только формальной уступкой возмущенному общественному мнению.



Featuring "THE **IRON**  
**CORPORAL!**

APPROVED  
COMICS  
CODE  
(11)  
AUTHORITY

NO. 23  
AN  
DC

2

# army **WAR** heroes

**FIRE,  
EARL!**  
FIRE THAT  
STUPID  
THING

...I CANT, IAN!  
THE RUDDY BUMPKIN  
**IS JAMMED!**



Зато «победные вьетнамские» комиксы призваны укреплять нервы взрослых читателей.

А комиксы продолжают так искусно изображать преступления, что в воображении детворы и молодежи они становятся весьма заманчивым занятием.

Обо всем этом тоже умолчал журнал «Америка». Он целенаправленно заботится только о защите Супермена и других сверхгероев комиксов. Хотя они и являются утрированными двойниками сверхгероев бульварной литературы, тем не менее позволяют судить о закономерностях в судьбах «нинизма». От последнего здесь остается только развлекательная форма, содержание же со всей определенностью говорит «и о том и о сем». Итальянский публицист Джанни Тотти писал в связи с этим в своей статье, опубликованной в журнале «Вие ноуве», что современные комиксы «все более строго контролируются, обезличиваются и стандартизируются в соответствии с требованиями, которые выводятся из исследования коллективной психологии. Живая фантастика и непосредственность первых комиксов превратились в грубый способ изготовления одурманивающей пищи для изголодавшейся по сказкам толпы... Попав в поток монополистического производства культуры, комиксы стали неотъемлемой частью гигантской машины, работающей не только на выколачивание прибылей, но и на идеологию, то есть пропагандистски»<sup>28</sup>.

### **«Меценаты» и пекари**

Хотя графические рассказы с продолжениями не представляют собой какого-либо самостоятельного явления в художественной культуре, они тем не менее способны оказывать сильное влияние на формирование человеческого сознания, особенно детского и юношеского. Если учесть и доходность комиксов, то легко понять то значение, которое придают им большой бизнес и органы пропаганды.

Издательский бизнес стал тем фундаментом, на котором в значительной мере зиждется современный бум не только вокруг комиксов, но и всего «нинизма». Повсеместная концентрация книжных издательств и создание крупных объединений под эгидой банков позволили этим своеобразным «меценатам» XX в. почувствовать себя полновластными хозяевами книжного рынка, «пастырями» писателей, законодателями читательских вкусов. Книгопечатание может «вполне успешно сравниваться с таким видом промышленности, как электроника...»<sup>29</sup> — с удовлетворением заявляет делец-вельможа с Уолл-стрита Ширсон из фирмы «Хэммилл энд компани».

И хотя издательское дело на Западе процветает, литература чувствует себя явно плохо. «Это довольно тяжелый удар — вдруг обнаружить, что тебя обнимает этакий деляга с Уолл-стрита и размахивает акциями перед твоим носом», — признался несколько лет назад президент издательства «Рэндом хауз» Беннет Серф. Его слова дополнил президент Кливлендского издательства Зевин: «Главой издательской фирмы теперь может стать вовсе не издатель, а просто чиновник, который разбирается в вопросах рынка, финансов и тому подобное. Издание книг стало делом крупных компаний»<sup>30</sup>.

В 1968 г. широкую огласку получило заявление видного итальянского писателя и кинорежиссера Пьера Паоло Пазолини, который вместе с Чезаре Дзаваттини и Антонио Борелини демонстративно отказался участвовать в соискании литературной премии «Стрега», хотя все трое вышли в финал конкурса. Отметив, что присуждение премий превратилось в обычное рекламно-коммерческое мероприятие, Пазолини сказал:

«Нарушая существующий порядок, я снимаю свою кандидатуру на этом этапе в знак протеста против вмешательства промышленника-издателя в вопросы, которые я в силу давней привычки все еще считаю не относящимися к компетенции промышленников. Это вмешательство ведет к созданию ложных ценностей и уничтожению истинных. Именно к уничтожению, ибо неокапитализм не церемонится, как это показывает пример реакционной Америки. В ходу негласные указания и сделки. Об этой книге можно говорить, а ту надо замалчивать, эта книга должна получить премию, а та — нет. Горе тебе, редактор журнала, если ты поместишь благожелательную рецензию на такую-то книгу. А если ты, писатель, не напишешь хвалебную рецензию на такую-то, ты мне за это заплатишь: ни один из моих иллюстрированных журналов больше ни словом не обмолвится о тебе. Ты, литератор, друг такого-то литератора? Что ж, предай его, иначе тебе не заключить нового договора с моим издательством. Ты входишь в состав жюри? Голосуй же за кого я скажу или я занесу тебя в проскрипционный список... Теперь книжная индустрия стре-

мится сделать книгу таким же товаром, как и всякий другой, и ей не нужны хорошие писатели. А это отвечает запросам новых буржуа, ставших хозяевами положения: они отдают предпочтение развлекательной, эскапистской и мнимоглубокомысленной литературе»<sup>31</sup>.

В английском языке есть слово «бестселлер», которое вошло в обиход многих стран мира. Прежде под этим словом подразумевалась наиболее популярная, сверхходкая, «наилучше продаваемая» книга сезона. Бестселлером книга становилась отнюдь не всегда благодаря своим литературным или каким-либо другим достоинствам; чаще это был просто результат множества комбинированных методов хитроумной рекламы. С течением времени слово «бестселлер» приобрело гораздо более расширенное толкование. В «Новом международном словаре английского языка Уэбстера» мы читаем: «*Бестселлер*. Книга, а также любая другая категория товара, находящая сбыт, рекордный для товара этого типа; также автор подобной книги, особенно нескольких книг такого рода».

Итак, автор — тоже бестселлер... Что ж, даже самое беглое знакомство с издательскими нравами буржуазного мира вынуждает признать правомерность термина «наилучше продаваемый» писатель. Здесь господствует своя мера оценки — не по таланту, а по привлекаемой доходности. Очевидно, что бестселлеры — это прежде всего не настоящие писатели, а чаще просто пекари от литературы, пекущие свои «нинистские» произведения как блины. Их появление и процветание обусловлены системой максимального поощрения со стороны «казначеев», которые видят в них полезных помощников.

В 1964 г., когда некоторые критики пытались еще только разобратся в секретах молниеносного обогащения наиболее угодных литературных пекарей, журнал «Лайф» поместил обширную статью Ричарда Шиккеля. Ни автора статьи, ни редакцию журнала (принадлежащего влиятельному концерну Генри Люса) не приходится подозревать в наличии «еретических» намерений, но даже они смущены слепящим каскадом долларовых цифр.

Литературный мир взирает на новое явление: маленькая группа писателей, которые, по видимому, творят с поразительной легкостью, достигает новых сияющих профессиональных вершин и невероятно обогащается. Написав одну-две книги, эти пи-

сатели неожиданно добиваются такого процветания, которое известно в наши дни только ведущим фирмам по производству электронного оборудования или эстрадным звездам.

При этом они прибегают, казалось бы, к простейшей уловке:





берется какая-нибудь популярная тема, которая подается в правдоподобной форме, густо приправленной сексом, и все доводится до приятного для всех конца. По этому рецепту... состряпан целый поток чрезвычайно прибыльных книг, которые потом переиздавались массовыми тиражами в бумажных обложках, а затем превращались в чрезвычайно прибыльные фильмы.

Возьмем, к примеру, Гарольда Роббинса, автора книги «Авантюристы» и многих других произведений, которые не отличаются какими-то особыми литературными качествами. Прошлой осенью Роббинс подписал контракт, согласно которому он должен был получить миллион долларов за издание своей книги в твердой и мягкой обложках, а также за право на экранизацию какого-то незначительного замысла, который у него был. Подписывая контракт, Роббинс сбывал лишь одну идею: ни единого слова из будущей книги... ориентировочно названной «Любители приключений», не было тогда написано. Впоследствии Роббинс признался на

пресс-конференции, что получать деньги — дело приятное, однако обязательство написать книгу приводило его в ужас. Может быть, кто-нибудь и посочувствует Роббинсу, тем более что он, чтобы получить свой миллион, обещал одновременно написать и книгу и сценарий для фильма.

Примерно в то время, когда Роббинс садился за пишущую машинку, другой феноменально удачливый автор заключал свою самую выгодную сделку. Это был Ирвинг Уоллес... За рекордную сумму в 315 тыс. долл. этот автор продал право массового издания книги, которую еще не написал. Как-то вечером в номере отеля в Нью-Йорке он набросал приблизительное содержание романа на двух страничках; в такой несколько незавершенной форме и существовал его замысел.

...Роббинс и Уоллес могут получить за одну книгу больше денег, чем прежде способен был заработать автор бестселлеров за всю свою жизнь. Автор шумной новинки сначала зарабатывает на первом издании в твердой обложке примерно от 40 тыс. до 100 тыс. долл., с чего и начинает

ся полоса удачи... А поскольку успех порождает успех, то автор бестселлера может внезапно обнаружить, что даже его предыдущие книги, не имевшие успеха раньше, начинают переиздаваться и снова обогащать его.

Однако самый большой источник добычи — это кино. Продажа права на экранизацию литературных произведений дает столько денег, что необходимо придумать новый термин для писателей, которые занимаются этим, — не романисты, а кинисты.

...Среди писателей, чьи произведения часто называют «большими, смелыми» бестселлерами, никто не был удачливее или не приобрел известности так быстро, как Уоллес... Его первый неудачный роман назывался «Грехи Филиппа Флеминга». Это был рассказ о том, как в течение недели безработный киносценарист-импотент преодолевает свою болезнь. Этот роман явился первым шагом на новом пути, который Уоллес совершенно сознательно выбрал.

Уоллес решил написать еще один роман. Он даже нашел тему: несчастливая, беспокойная, пустая жизнь провинциальных дам, которых ему приходилось наблюдать в Брентвуде. Трудность заключалась в том, что он не знал, как с ней справиться, как придать ей привлекательную беллетристическую форму.

Однажды в субботу, когда он один сидел в саду, размышляя о

романе, а может быть, и о своей неудачной карьере, ему в голову пришла мысль стоимостью один миллион долларов. Именно эта идея впервые за столько лет сдвинула его карьеру с мертвой точки...

Его книга будет отличаться от всех остальных произведений на избитую тему о скучных бедах половой жизни людей из среднего класса.

Уоллес подумал: а что, если в один прекрасный день в Брентвуде появится некто — вроде доктора Кинси — со своей исследовательской группой? Разве эти ученые не открыли бы различные причины и следствия половой неудовлетворенности, которую он наблюдал вокруг? В самом деле, разве присутствие исследователей не придаст этим проблемам драматическую форму? Да и сами ученые могут быть причиной новых осложнений в частной жизни Брентвуда...

Отвергнув несколько предложений телевидения и кино, Уоллес, еще не написав ни слова, отправился к издателям «Нью Америкэн лайбрери», выпускающим книги массовым тиражом. Там он получил аванс в 4500 долл. (самый крупный аванс за его писательскую карьеру). Затем он заключил контракт с издательством «Саймон энд Шустер» на издание его книги в твердой обложке. Только после этого Уоллес сел за пишущую машинку...

С появлением в 1960 г. «Доклада Чэпмена» история книжной торговли достигла кульминации.

...Небольшая группа писателей-миллионеров — это в основном замкнутый круг. Однако, с досадой признают теперешние члены этого круга, каждый начинал с чего-то, и если им удалось протиснуться в круг, то и другие могут сделать то же самое.

Питер Швед, вице-президент издательства «Саймон энд Шустер», считает решающим фактором успеха необычный угол зрения, дающий и писателю и читателю возможность увидеть по-новому обычный предмет. Таким и является как раз «Доклад Чэпмена». Речь там идет о старом знакомом предмете — сексе в провинции. Но рассматривается он с новой позиции — с позиции наблюдателей, занимающихся вопросами секса...

Преуспевающий писатель ради денег может годами блуждать по литературным джунглям, выискивая свою тропинку, но, уж напав на нее, должен бежать по ней в полную силу, выдавая новую книгу каждые два или три года.

...Они приспособились выдавать на-гора огромное количество слов со скоростью, которая, несомненно, вызвала бы приступ

морской болезни у Кэтрин Портер, около двадцати лет проработавшей над «Кораблем дураков»...

Преуспевающий писатель-делец обучен и привык быстро скользить по поверхности. Сталкиваясь с проблемами композиции или описания характеров, писатель ради денег предпочитает обойти или игнорировать трудности.

Поэтому читатель, открывая новую книгу Уоука, Роббинса или Миченера, знает, что он встретится с образами, нарисованными одной и той же краской вместо более мягких тонов реальной жизни; что написанные в спешке фразы зальют его мозги, подобно арахисовому маслу; что случайные совпадения будут нагнетаться до предельного напряжения, чтобы как можно больше запутать сюжет.

...Старейшая гарантия успеха романа на книжном рынке — счастливый конец — по-прежнему сохраняет свою силу. Как и прежде, книги, пользующиеся успехом в наши дни — независимо от того, написаны они на сексуальную тему или нет, много в них героев или мало, хорошо построен сюжет или плохо, хороший или плохой язык, толстая книга или тонкая, — имеют одну общую черту: в конце все благополучно улаживается<sup>32</sup>.

## Постскрипtum

Счастливый конец, «хэппи энд», является столь же непременным атрибутом развлекательного «нинизма», как и сверхгерой. Он создает ту иллюзию благополучия, которая так желанна для хозяев буржуазного мира, поскольку служит целям идеализации и утверждения существующих порядков.

Автор статьи в «Лайфе» лишь вскользь упоминает имена серьезных писателей-реалистов (в частности, Кэтрин Энн Портер), хотя и вынужден признать далее наличие «критической тенденции в литературе». Но даже такое краткое признание свидетельствует, что прогрессивная литература составляет неотъемлемую часть национальной культуры капиталистических стран, ослабляя ресурсы буржуазной идеологии. Представители ее гордятся тем, что выступают антиподами «пекарей-нинистов». В речи, произнесенной в 1967 г. на торжествах по случаю вручения ему премии Ромуло Гальегоса \*, которая присуждается раз в пять лет лучшему латиноамериканскому писателю, перуанский писатель Марио Льюса отметил, в частности:

«Капиталистическое общество выработало бездушный, безупречно действующий механизм для подавления духа писателя, для уничтожения его литературного таланта... Писатель в капиталистическом обществе всегда был и останется неудовлетворенным. Тот, кто удовлетворен существующим положением вещей, не может писать; тот, кто примирился с действительностью, кто пытается изобрести существующую лишь в его воображении действительность, обречен на провал. Литература — это постоянный бунт против существующих несправедливостей, угнетения человека человеком, и нельзя на нее надеть смирительную рубашку. Попытки изменить ее непокорный боевой характер напрасны. Литература может умереть, но она никогда не пойдет на поводу у правящих классов. Только при таком условии литература полезна обществу»<sup>33</sup>.

\* Крупнейший венесуэльский писатель-реалист XX в.

# «Совесть в искусстве»

## Признание перемен

Трудно найти в современной живописи имя более уважаемое, чем имя мексиканского художника Давида Альфаро Сикейроса. Он заслужил это как своим талантом, так и непоколебимой верностью гуманистическим идеалам. Осужденный за свои прогрессивные убеждения на длительное заключение, Сикейрос после выхода из тюрьмы совершил поездку по Западной Европе, а по возвращении на родину поделился своими впечатлениями с корреспондентом журнала «Сьемпре» в интервью, опубликованном летом 1965 г.

«Какова в настоящий момент европейская живопись? Трудно ответить на этот вопрос. Наблюдается огромная неразбериха. Одно можно сказать наверняка: там недовольны длительным сохранением формализма. Наблюдается желание найти вновь какое-либо направление в живописи, подобное тому, что было в лучшие времена истории искусства. Положительным и бесспорным является разочарование в том, что до сих пор делали художники.

...В Европе поговаривают о необходимости искусства, связанного с человеческими проблемами. Иначе говоря, художники начинают раздумывать над многим, о чем они, по-видимому, давно забыли. Европейская живопись снова сталкивается с проблемой сложных композиций, или, попросту говоря, композиций со многими человеческими фигурами, с их соответствующими психологическими характеристиками, в их естественной среде.

Порой мне кажется, что мы прожили более полувека в условиях ужасной фальши в искусстве живописи, попавшей в лапы торгашей. Конъюнктурщики определяли, какой должна быть живопись. Было покончено с ее социальной функцией. Они изъяли из искусства образ человека и уничтожили малейшие признаки пользы искусства в человеческой жизни.

...Многие итальянские художники рвут на себе волосы при мысли о том, что они потеряли правильное направление в пластическом искусстве. Ведь именно в Италии сталкиваешься с самой грандиозной коллекцией величайших произведений искусства, которая не имеет себе равных. Каким образом стало возможным, что, имея таких гениев, как Тинторетто, Тициан и Леонардо да Винчи, а также

десятки других мастеров со своими собственными школами, художники Италии зашли в тупик абстракционизма?

Сейчас европейские художники возвращаются к новому реализму, другими словами, они хотят придать своему искусству гуманную сущность. Мало-помалу они отходят от своей ограниченности, от своего эстетического самонаслаждения и переходят к функции оплодотворения. Они начинают понимать, что искусство не может быть результатом вымыслов, а должно постоянно соприкасаться с действительностью, поддерживать постоянный контакт с реальной жизнью»<sup>1</sup>.

Отмеченные Сикейросом явления в западноевропейской живописи характерны и для Соединенных Штатов, хотя еще совсем недавно официальная Америка безмерно гордилась своими достижениями в абстрактной живописи и в абстрактной скульптуре. Более того, последние были объявлены даже самыми американскими из всех видов искусств. Так, в брошюре «Современное американское искусство», выпущенной на русском языке в связи с американской выставкой в Москве 1959 г., говорилось:

«Абстрактный экспрессионизм интернационален, но одни из самых ярких его представителей находятся в Соединенных Штатах. Действительно, это первое международное течение в искусстве, в котором Америка приняла участие в полной мере, на своей родной земле и в самых первых рядах, и вклад ее был широко признан в странах Европы...

Аналогичное стремление к абстракции имело место в скульптуре. Вплоть до 1940 г. большинство американских скульпторов были приверженцами традиционной концепции скульптуры как более или менее свободного изображения натуры (обычно фигуры человека) путем валяния из твердых материалов — камня, бронзы и дерева...

За последние двадцать лет эти, в основе своей традиционалистские, концепции подверглись таким же коренным переменам, как и в живописи. Не только произошел поворот в сторону абстракции, но и основные принципы скульптурной формы претерпели революционные изменения. Центральная масса стала более текучей, выражая скорее движение, нежели монументальность; она стала пронизываться пустотами, придавшими новое значение внутренним поверхностям. Применение выпуклых форм стало перемежаться с обильным применением форм вогнутых. Начали пользоваться новыми материалами, позволявшими применять радикально новые методы работы. Конструкция из сварного металла, построенная с помощью паяльной лампы, становится главным средством творческого выражения таких скульпторов, как Теодор Рошак, Сеймур Липтон, Герберт Фербер и Ибрэм Лассоу. Настоящее физическое движение было



введено Александром Калдером в его «подвижных мотивах» — подвесных металлических конструкциях, веселые, юмористические формы которых колеблются на ветру, подобно ветвям деревьев»<sup>2</sup>.

Вскоре, однако, всякое упоминание о «революционности» (это слово, полюбившееся приверженцам формализма, часто использовалось ими для прикрытия пустоты содержания абстрактного искусства) исчезло полностью. А спустя всего три года после выставки в Москве критик Бартлетт Хейс, делая обзор другой выставки американской живописи, устроенной в Вирджинском музее изящных искусств в Ричмонде (США), с грустью констатировал: «...Я должен к своему большому удивлению признать, что по количеству работ чисто абстрактного характера настоящая выставка несколько уступает предыдущим»<sup>3</sup>.

Одну выставку сменяет другая; у единомышленников Хейса удивление постепенно перерастает в тревогу, а число его противников неуклонно растет. В 1964 г. в Нью-Йорке организуется выставка под красноречивым названием «Голос совести», где уже представлено немало и реалистических картин, а также полотен таких противоречивых по своей манере мастеров, как Бен Шаан, чьи произведения тем не менее пронизаны гражданским и социальным пафосом. На выставке проводится публичная дискуссия с участием художников-абстракционистов Лестера Джонсона и Элен Франкенталер, социолога Эрнеста ван ден Хаага, скульптора и гравера Леонарда Баскина, директора выставки Поля Моксаньи и бывшего советника президента Кеннеди по вопросам искусства Августа Хекшера. Эта дискуссия проливает некоторый свет на позиции «авангардистов», ведущих ныне арьергардные бои, и, кроме того, сразу вводит в круг проблем, по поводу которых было поломано (и ломается по сей день) немало острых копий. Приводим (в сокращенном виде) отчет о дискуссии по тексту, опубликованному журналом «Америка» под заголовком «Абстракция и совесть в искусстве».

### На дискуссии в Нью-Йорке

Франкенталер: Как и каждому человеку, мне присуще чувство социальной совести, но в моей живописи она не проявляется. Я отстаиваю разные позиции, я голосую, я протестую. У меня есть собственные взгляды на американскую политику, на

людское одиночество, социальную несправедливость и бесчеловечность. Но когда я пишу картины, работает иной план моего бытия. Многие считают добродетелью выражение в живописи своего общественного сознания. Меня их работы редко трогают эстетически и социально. Руководствоваться в своих действиях требованиями социальной совести похвально для *гражданина*, но это не имеет никакого отношения к *художнику*. Это ведет к притуплению его чутя, его собственных прозрений в угоду обезличенной общественной позиции. Лично я больше верю в социальную совесть художников, умеющих блестяще и с большим мастерством использовать взаимодействие пространства и цвета, нежели тех, кто способен лишь выражать свои социально благочестивые чувства. Меня волнует творчество Гойи и Домье, потому что они большие художники, однако столь же совестливые посредственные живописцы меня не трогают. Сочетать то и другое, по-моему, невозможно. Нужно сделать выбор между социальным комментарием и живописью. Иными словами: или духовой оркестр или камерная музыка.

Ван ден Хааг: Я не художник, я, говоря языком Сантаяны, предстаю перед вами невеждой, почти поэтом. Но я люблю искусство, и вот после осмотра выставки «Голос совести» я не могу отделаться от вопроса:

почему это современников, если судить по их картинам, так мучит совесть? Вы видите запечатленных кистью художника изгнанных людей, несправедливости, пошлость, вульгарность, невежество и т. п. В былые времена живописцы изображали не только несчастья и беды, но и радости жизни. А вот картины нынешних художников почти целиком посвящены несчастьям. Мне просто не верится, что бедствия так уж сильно возросли за последние несколько сот лет. Факты свидетельствуют как раз об обратном: большинство народов, и, уж конечно, наш, живут гораздо лучше, чем раньше. Но вот что удивительно: когда множество людей действительно терпели бедствие, у художников не было угрызений совести, сегодня же, когда дела обстоят намного лучше, их как бы преследует чувство вины.

Начинаешь задумываться, отражает ли эта совесть реальность, или же она странным образом ее извращает. Ведь совесть может отличаться излишней суровостью, несправедливостью и неоправданной придирчивостью, особенно когда ей, совести, недостает чувства реальности. По-моему, выставка «Голос совести» как раз и отражает такое положение вещей, и поэтому следует задать вопрос: почему? Наши художники взяли на себя роль социальных комментаторов, и это сделало их плохими художниками и еще худшими коммен-

таторами. Чем, например, отличается социальный комментарий Бена Шаана от Домье? Да, конечно, Домье делал сатирические зарисовки адвокатов и судей, высмеивал противоречия между справедливостью и законом, но никогда не пытался, как это делает Шаан, судить о чьей-либо вине или невиновности в каждом конкретном случае. Шаан и другие художники виновны в измене: заняв идеологические позиции, они ушли за пределы искусства и стали журналистами.

Гёте сказал: «На новости мы внимание не обращали. Нашей целью было познать человека. Что же касается людей, то мы предоставляли их самим себе». Теперь же художники стали интересоваться именно новостями, последними известиями. Быть может, одна из причин кроется в их неспособности создать свою художественную реальность, вот они и стараются поразить зрителя сенсационными полотнами. Они надеются, что такая сенсационность будет принята взамен искренних откровений. Мне также кажется, что им удалось убедить себя в том, будто, чем жизнь непригляднее, тем она реальнее, а лирическое нереально вовсе. Это напоминает мне простака, открывшего связь между любовью и половым влечением и, в разочаровании своем, отныне сводящего чувство любви исключительно к половым отношениям...

Баскин: С моей стороны было бы глупо утверждать, что для создания замечательных картин необходимо обладать высоко развитым и острым чувством социальной совести. Однако совесть нужна во всяком искусстве, и я полностью не согласен ни с мисс Франкенталер, ни с мистером ван ден Хаагом...

Совершенно очевидно, что мисс Франкенталер может, если ей так уж хочется, довольствоваться искусством, которое только исследует пространство — и больше ничего. Меня это не удовлетворяет. И я ни за что на свете не пойму, как этим она может довольствоваться. По ее мнению, только искусство, целиком посвященное пространству, связано с пространством, а стоит лишь искусству перейти эту грань — и оно уже теряет связь с пространством. По-моему, это сущий вздор. Гойя в «Бедствиях войны», выражая свое отношение к ужасам войны, так же интересуется пространством, как и Пьеро делла Франческа или любой другой не очень «социальный» художник. Все эти формальные элементы — пространство, соотношение красок, рисунок, форма, движение — словом, все, что мы сейчас превозносим, как таковое, было известно уже давным-давно, с тех пор как люди научились владеть кистью. Но наряду с этим существует такое разнообразие подходов, что я никак не могу взять в толк, зачем

нужно отбрасывать все, кроме формальных приемов.

Франкенталер: Как только начинаешь притягивать совесть к искусству, красота и непосредственность восприятия исчезают бесследно. Глядя на картины, что-либо проповедующие или изобилующие явными социальными символами, чувствуешь, что эстетическая честность искусства здесь потеряна. В картине меня волнует не содержание. Сперва я смотрю и говорю: вот это здорово написано — и только потом замечаю, что это изуродованный человек или нечто столь же ужасное...

Джонсон: Рисунок или картина может вам образами рассказать о чем-либо. Но более важен, по-моему, символический смысл форм. Последние могут о многом сказать созерцателю. Все великие произведения искусства действуют на людей таким образом — своей абстрактной силой, и люди интуитивно на них реагируют. В моем творчестве я никогда не начинаю с сюжета, с литературной идеи. Я полагаюсь на мои инстинкты, и они ведут меня куда хотят. А закончить я могу повествованием о человеческой природе, но не в буквальном смысле, а с помощью форм и красок.

Моксаныи: Выслушал я ваши выступления, молодые люди, теперь дайте и мне сказать слово. В 1937 г. все мы видели в «Гернике» Пикассо не только форму и краску, но и нечто бо-

лее специфическое. Великий художник высказал свое мнение о тирании. Он разъяснил нам событие, и это потому, что он не был лишь манипулятором пространства. Как все великие художники, он был пророком и поэтом.

Хекшер: Это возвращает нас к мистеру ван ден Хаагу, который говорил о различии между восстанием художника против преступлений вообще и восстанием журналиста против преступлений конкретных. Мне, например, кажется, что «Герника» — это протест не только против войны вообще, но и против конкретного исторического события.

Ван ден Хааг: Ну я бы не сказал, что заслуга «Герники» в том конкретном случае, который побудил Пикассо к созданию картины. «Герника» интересует меня отнюдь не потому, что Пикассо высказал в ней свое отношение к гражданской войне в Испании, а потому, что картина обладает выдающимися живописными качествами. Если страсть и привела его к прекрасному использованию пространства, то это, скорее, относится к психологии искусства, нежели к самому искусству. Не следует ли предположить, что абстракционисты восстали именно против такой живописи, какая представлена здесь на выставке «Голос совести»?..

Баскин: Как я уже сказал раньше, мне кажется, что худож-

никам всегда был свойствен интерес к пространству и краскам — именно это вы подразумеваете под их настоящим делом, не так ли? И я хотел бы выступить на защиту Бена Шаана. Меня необычайно волнуют его картины на социальные темы, и я, кажется, могу объяснить почему. Потому что в них я реагирую на все — и на форму, и на содержание. Мне непонятна способность моих современников видеть в искусстве только одну его половину. Откуда у них эта изумительная способность? Из всего сказанного здесь я заключаю, что люди склонны путать два различных понятия: тему и содержание. Тема картины — это ее фон, ее сюжет. Содержание же — это мысль, которую художник хочет выразить. Итак, не говорите мне, что Шаан просто, по-газетному, решает вопрос о вине или невиновности в каждом отдельном случае. Он заглядывает в глубину социальной несправедливости и человеческих мук. А ко всему Бен Шаан еще и мастер формы. В его социальном искусстве есть и содержание и форма...

Мне кажется, что показ только лишь счастливой жизни или хороших людей не говорит о совестливости художника. Людей трогает отчаяние. Кажется, кто-то здесь сказал, что художники прошлого, в известном смысле, рисовали картины счастья. Это чепуха...

**Хекшер:** А сейчас я намерен пойти на некоторый риск: не желает ли кто из нашей большой и пылкой аудитории задать вопрос участникам дискуссии?

**Женщина:** Одних художников мучит совесть, другие — например, Ренуар — просто хотят живописать счастье. Но не является ли каждое замечательное произведение искусства результатом внутренней потребности художника?

**Ван ден Хааг:** Конечно, но нам может не нравиться внутренняя потребность художника. Мы можем не чувствовать ее необходимости.

**Первый мужчина:** Почему художники не имеют такого же права высказывать свои убеждения, как и все другие? Почему большинство художников не хочет видеть ничего другого, кроме соотношений формы и цвета? Искусство, разумеется, должно быть шире этого.

**Ван ден Хааг:** Во-первых, я не считаю, что в своем творчестве художник должен быть связан идеологией. В противном случае он станет ее жертвой. Во-вторых, люди тогда станут реагировать на его идеологию, а не на его живопись.

**Второй мужчина:** Хотя я и не согласен со всем, что здесь говорил профессор ван ден Хааг, однако он задал один очень дельный вопрос: почему художники пишут абстрактные картины? В самом деле, почему? В сегодняшней дискуссии, собственно

говоря, по существу, ничего не было сказано. Все, за исключением, пожалуй, мистера Баскина, забыли, что художник — это человек, наделенный сердцем и умом. И представьте себе, он способен мыслить. Леонардо да Винчи сказал, что художник пишет не кистью, а умом. Мне понадобилось пятьдесят лет, чтобы обнаружить, в чем ошибка абстрактного искусства. Но я ее нашел. Все дело в том, что абстракционисты делают искусственную попытку отделить эмоции художника от его интеллекта, его сознание от его совести... Мисс Франкенталер — яркий пример этого глубокого раздвоения.

Франкенталер: Весьма вам признательна. По-моему, многие люди боятся отбросить условности и со всей непосредственностью отдаться чувству. Я согласна, что великим художникам интеллект необходим. Но когда-нибудь вам доведется увидеть совершенно чудесное сочетание красного и сиреневого, к тому же замечательно выполненное, и тогда вам хоть на мгновение станет ясно, что значит почувствовать картину.

Третий мужчина: Я хочу задать простой вопрос. Для

кого художник творит? Для своих коллег, для грядущих поколений или для меня и всех тех, кто смотрит на картины ради удовольствия?

Ван ден Хааг: По-моему, хороший художник творит для себя. И если он действительно большой художник, то неизбежно сумеет передать и раскрыть то, что хотел изобразить. Но стоит ему решить, что он должен творить для кого-то другого, включая задавшего вопрос господина, как он в ту же минуту перестанет быть художником.

Баскин: Если бы художник был абсолютно изолирован от общества, если бы он жил на необитаемом острове и знал, что никто не увидит его полотен, стал ли бы он писать картины? Конечно, у каждого есть свое мнение. Но я лично бросил бы живопись. По-моему, вся концепция творчества для себя бессмысленна. Разумеется, можно заниматься живописью просто из внутренней потребности, но весь язык живописи, все развитие живописных форм — это ведь история коммуникативных идей, и многие из этих идей всегда были и будут идеями художников, умеющих вглядываться в мир и в окружающее их общество<sup>4</sup>.

## «Миссия затемнения»

Аргументы скульптора Баскина и выступивших на дискуссии посетителей выставки, несмотря на их неполноту, безусловно обладают силой: они базируются на признании социально-человеческого содержания и предназначения искусства. А уже само название «абстракционизм» говорит о жизненной отрешенности этой формалистической школы: оно происходит от латинского слова «абстракцио», что значит «удаление», «отвлечение». Прекрасно выразил свои мысли по этому поводу американский художник Уильям Снейт в книге «Безответственное искусство», вышедшей в 1965 г. в Лондоне:

«Искусство не детерминированно и не управляется неизменными или таинственными законами. Его творят люди для людей... Оно было великим эмоциональным языком человека, внешним символом его внутреннего чувства. Через посредство художника человек говорил о своем мире и реагировал на него. Искусство было голосом надежды и стремлений, печали и отчаяния. Оно и источник и отражение красоты, украшение, обогатившее его жизнь чувственным наслаждением. Это язык его духа, который нельзя выразить как-либо иначе. Когда оно перестает быть всем этим и становится вместо этого частным торжеством для узкого кружка, когда оно становится античеловеческим, а то и антиискусством, тогда человек вправе задать вопрос, заслуживает ли оно его неизменной любви и уважения. Если оно не признает более человеческих потребностей и желаний, то заслуживает ли оно поддержки со стороны человека?..

Когда человек поставлен лицом к лицу с грубым обезчеловечиванием искусства, невозможно избежать чувства негодования. Такое чувство коренится в инстинкте самосохранения, который не может допустить принижения человека»<sup>5</sup>.

Наступившая «эрозия» абстракционизма является закономерным следствием отсутствия «поддержки со стороны человека». Эта «эрозия» представляет собой явление принципиального характера, далеко выходящее по своему значению за рамки обычного ухода в небытие очередного модного формалистического направления. Уже чересчур крупная была сделана ставка на так называемую беспредметную живопись: она не только получала вполне предметную поддержку со стороны «казначеев», но и удостоилась возведения в ранг официального лидера буржуазного искусства XX в.





«Почтением памяти Матисса» назвал свою картину Грейс Хартиган (1955 г., США), как бы подчеркивая этим историческую преемственность абстракционизма.

По образному определению одного западного искусствоведа, формалистические течения по своим объективным последствиям (не всегда по воле их носителей) «еще с 1900 года постоянно описывают концентрические круги вокруг пустоты» и «являются по большей части симптомом неосознанного нигилизма»<sup>6</sup>. Давая характеристику уже непосредственно абстракционизму, другой западный критик с полным основанием подчеркивает, что «беспредметная живопись, по существу, равнозначна *затемнению сознания*», ибо «миссия освещения бытия, возлагавшаяся прежде на долю живописи, превращается теперь в миссию *затемнения*»<sup>7</sup>.

Таким образом, «эрозия» абстракционизма означает крупный провал современной политики буржуазии в области художественной культуры. Провал, который особенно чувствителен для «казначеев», поскольку до абстракционизма в области культуры они не могли найти силы столь политически и морально индифферентной (а значит, и удобной для них). Ведь бунт модернистов прошлого столетия был направлен не столько против какой-либо определенной эстетики, сколько против капиталистической культуры вообще. Скрытое отрицание общества, утратившего контакты с основными жизненными ценностями, стремление к переменам (хотя и выражавшееся часто в наивных и даже утопических формах) давали какое-то право им, предшественникам абстракционизма, считать себя своего рода духовными партизанами. Не случайно «казначей» на первых порах встретили с настороженностью и открытыми издевками шумливых «беспредметников». Но осознав вскоре, что все новаторство последних сводится к абсолютизации гражданского отречения от реального мира и такой же абсолютизации художественного произвола в ирреальном мире, они круто изменили к ним свое отношение. Бунт авангардистов, их творческое кредо, их полный отказ судить о жизни общества как нельзя больше устраивали класс, утерявший перспективу исторического развития. Можно сказать, что в данном случае бунт превратился в антибунт.

Несравненно хуже сложились отношения абстракционистов с широкой публикой. Для воздействия на нее применялись самые

различные приемы. Об одном, самом распространенном, писал в уже упоминавшейся книге «Безответственное искусство» Уильям Снейт:

«Человек теперь не осмеливается высказываться сколько-нибудь убежденно или авторитетно, если не считать жалоб на свое замешательство. Такой позиции пассивной уступчивости способствует интеллектуальный шантаж... Если зритель осмеливается высказать свое критическое суждение, ему напоминают, что прежние поколения по недостатку понимания отвергали Моне, Сезанна, Ван Гога и многих других.

Это могущественный вид интеллектуального шантажа, позволяющий с самого начала воспрепятствовать появлению сомнений. Когда людям постоянно напоминают об этих примерах, требуется большое мужество, чтобы производить отбор, сохраняя свободу суждений. Но при этом замалчивают, что, когда почитаемые ныне художники подвергались осмеянию, их отвергали именно тогдашние власть имущие»<sup>8</sup>.

Что касается абстракционистов, то (в отличие от «почитаемых ныне» Моне, Сезанна и Ван Гога) их на протяжении полстолетия заботливо втискивали нынешние власть имущие и в Пантеон и одновременно на Биржу. Одно это уже свидетельствует о целесообразности существования абстрактного искусства для «казначеев», о том, что такое искусство представляет собой даже не пассивный, а активный продукт деградирующей культуры.

Но правомерно ли само сочетание понятий «искусство» и «деградация»? Не взаимоисключает ли одно другое?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо разобраться, о каком искусстве — подлинном или мнимом — идет здесь речь. Именно этой проблеме посвятил свой доклад «Беспредметное искусство — ошибка против логики» западногерманский художник Ганс Мюнх. Этот доклад был прочитан им в марте 1959 г. (т. е. еще за несколько лет до падения акций абстракционистов) в Баден-Бадене и выпущен позднее им же самим в виде отдельной книги.

Среди огромного фактического материала, приводимого Мюнхом в его книге, есть такое красноречивое цифровое сравнение: абстракционистам, составлявшим в ФРГ один-единственный процент художников, предоставлялось при поддержке государства 90 % выставочной площади, а реалистам, насчитывавшим 99 %, отводилось 10 % площади! Этими и другими фактами Ганс Мюнх показывает наиболее действенный прием давления на художников, применяемый «казначейми». Одновременно он развеивает легенду о господстве абстракционизма в ФРГ, хотя эта страна всегда рассматривалась как один из главных оплотов «беспредметников». В своем до-

кладе Мюнх уделяет особое внимание также свободе творчества, а косвенно — и свободе совести художника, о которой немало говорилось и на нью-йоркской дискуссии.

Выводы, которые сделал в докладе Ганс Мюнх, представляют несомненный интерес.

### «Ошибка против логики»

Сегодня существует ветвь изобразительного искусства, именуемая себя «беспредметным искусством».

Все вы, конечно, знакомы с произведениями подобного рода. В пределах этого течения также есть разные направления. Но для всех них характерно, что средством художественного выражения пытаются избрать не изображение предметов нашего мира, как это было до сих пор, а манипуляции с совершенно произвольными сочетаниями красок и форм. Это те скульптуры, которые не изображают ни людей, ни животных, ни что-либо еще, а лишь воображаемые формы. И это те картины, на которых вы видите формы или красочные пятна, не связанные более с желанием художника изобразить предметы нашего мира.

Это «беспредметное искусство» сегодня пропагандируют с необычайной активностью. Поэтому совершенно необходимо, если мы вообще хотим, чтобы проблемы современной культуры

принимались всерьез, вступить в серьезную полемику с этим столь бурно навязываемым нам «беспредметным искусством».

Я полагаю, что это извинит меня за попытку привлечь на короткое время ваше внимание к нескольким мыслям о «беспредметном искусстве». Я хочу показать при этом, что уже в самом фундаменте «беспредметного искусства» что-то неладно, а именно, что в основе его лежит ошибка против логики...

Итак, речь пойдет не о симпатии и антипатии, не о восхищении и отвращении, не о прекрасном и уродливом, а лишь о материях чисто рассудочных, доступных всякому, кто хочет рассуждать логически. Речь пойдет именно об ошибке против логики, заложенной в самой основе «беспредметного искусства». Я буду излагать, как мне кажется, стройное доказательство того, что у «беспредметного искусства» отсутствуют предпосылки к тому, чтобы когда-нибудь вообще стать искусством — какой бы

гений ни выступил на этом поприще.

По моему мнению, это отсутствие предпосылок проявляется в двух пунктах.

I. «Беспредметное искусство» лишено возможности выражаться *общепонятным* языком...

Что же это значит?

Каждое искусство обладает исходным материалом, ожидающим образов, в которые он воплощается. Поэзия — искусство слова, она воплощается с помощью языка. Музыка воплощается в звуках, а изобразительное искусство — постараемся высказать это самым осторожным, самым общим образом — с помощью оптических впечатлений, с помощью зримого.

...Как я надеюсь показать в моих дальнейших рассуждениях, как раз устранение предмета отнимает у исходного материала изобразительного искусства неотъемлемую предпосылку к тому, чтобы вообще служить исходным материалом для искусства. Иными словами, я формулирую следующий тезис: предмет изображения нельзя опускать, ибо через его посредство исходный материал, которым пользуется изобразительное искусство, приобретает некоторые свойства, являющиеся неотъемлемой предпосылкой его использования и отсутствующие в беспредметном исходном материале, в цвете и форме, как таковых.

Подчеркну еще раз — я живописец-реалист, но я говорю вы-

шесказанное не для того, чтобы выразить свою любовь к предмету изображения... Я не говорю, где же милый сердцу предмет, как без него пусто и одиноко, но я говорю лишь: куда же девались неотъемлемые упорядочивающие закономерности, которые он, предмет изображения, сообщает исходному материалу, цвету и форме? Куда же девалась общепонятная закономерность, которой этот материал, т. е. цвет и форма, сам по себе, без предмета, не обладает?

Эти безусловно необходимые свойства исходного материала изобразительного искусства мы отыщем быстрее всего, если вначале займемся некоторыми аргументами абстракционистов и зададим, например, вопрос: как вообще возникла мысль устранить предмет?

...Объясняя, почему они отказались от предмета изображения, теоретики «беспредметного искусства» ссылаются главным образом (хотя иной раз и в несколько прикрытой форме) на музыку. Как, мол, музыка создается путем сопоставления тонов, компоновкой звуков, точно так же будто бы живопись возникает из цветов и форм! Поэтому когда предмет отбрасывают, то это-де вовсе не жертва. Со всем напротив, это скорее повышение возможностей искусства. Как раз беспредметность-де и ведет будто бы к чистому искусству, к абсолютной живописи!

Они стараются разъяснить нам это еще подробнее: вот так, мол, как в опере достижению общего впечатления содействуют наряду с музыкой еще сюжеты и декорации, костюмы и актеры, а, например, струнный квартет является чистой, абсолютной музыкой, так же точно в изобразительной живописи большая доля воздействия исходит еще от предмета, как такового, а чистая, абсолютная живопись родилась лишь с отказом от предмета! *Да здравствует свободное музицирование цветом и формами, повинующееся лишь законам искусства!*

Не правда ли, это звучит довольно правдоподобно? Но именно здесь-то и таится ошибка против логики! Ибо перед нами натянутая и непозволительная игра в аналогии, с особенной ясностью выявляющая, что ее авторы не видят самого главного, т. е. решающей предпосылки всякого искусства. Как же отыскать это главное? Дело просто в том, что в музыке, в царстве звуков все обстоит совсем иначе, чем в живописи, в царстве красок, настолько иначе, что о сравнении не может быть и речи.

Из множества черт различия мы рассмотрим вначале лишь одну, самую важную для нашего доказательства того, что уже в фундаменте «беспредметного искусства» заложен просчет. Этот пункт, решающий для нас в данном вопросе, обнаруживается очень быстро и непременно, если

придерживаться следующего правила, которое мне, кажется, удалось открыть при попытках распутать эти запутанные проблемы.

Когда это правило в самом сжатом виде формулируется в одной-единственной фразе, его понять не совсем просто. Но не пугайтесь. Эта фраза станет понятной в дальнейшем! Итак, эта сжатая формулировка гласит:

*Трактовка, которую художник, следуя своему субъективному замыслу, придает исходному материалу своего искусства (звуки в музыке, цвет и форма в живописи, язык в поэзии), может стать общепонятной и сопереживаемой для публики лишь тогда, когда этому материалу априорно присуща определенная объективная упорядоченность, являющаяся безотчетным достоянием публики и позволяющая ей, безотчетно примеряясь к этому объективному порядку, понять и сопережить субъективный замысел художника, его степень и размах, а стало быть, и выразительность этой трактовки.*

Мы утверждаем, стало быть, как неотъемлемое предварительное условие, что исходный материал искусства должен сам по себе обладать определенным порядком, который стал уже безотчетным достоянием публики и который только и дает возможность в результате безотчетного сопоставления заметить и сопережить субъективный порядок, т. е. трактовку, приданную мате-

риалу художником. Я имею в виду то, что, к примеру, стихотворение обладает общепонятностью восприятия лишь потому, что сам язык, послуживший для него исходным материалом, является безотчетным достоянием публики...

Итак, язык уже сам по себе упорядочен и обладает своими законами. Лишь в результате наличия этой упорядоченности, знакомой каждому, можно теперь прочесть, заметить, почувствовать выразительность и художественную ценность того нового порядка, особого, необычного и поэтому выражающего нечто добавочное, который привнесен поэтом.

...Впрочем, наши теоретики-абстракционисты полагают, что в музыке дело обстоит совершенно иначе, и по аналогии с этими предполагаемыми (но в действительности не существующими!) свойствами думают, что могут с полной свободой музицировать красками и формами без предмета. Оставим сейчас в стороне то обстоятельство, что музыке присущи последовательность аккордов, развитие во времени, тогда как изобразительное искусство представляет, так сказать, единовременное событие на плоскости и в пространстве. Оставим в стороне и другие существенные различия. Но есть еще одно отличие, решающее для нас, ибо оно привлекает внимание к фундаментальной ошибке, заложенной в основе всего «беспредмет-

ного искусства». Различие это состоит в том, что исходному материалу музыки, тональному материалу присущи порядок и закономерности.

...Цвет сам по себе лишен строя, ничего подобного в нем не найдешь.

Цвет представляет собой абсолютно скользящую, нерасчлененную шкалу — если выражаться музыкальным языком, это гигантское глиссандо. Напротив, у музыкальных тонов есть строй (это обстоятельство решающей важности), присущий исходному материалу музыки еще до музыкального замысла. Без этого природного строя не было бы самой возможности музыки, т. е. без него нельзя было бы понимать, сопереживать и даже воспринимать ни одно музыкальное произведение в качестве скольконибудь общепонятного высказывания.

...Конечно, аналогии между музыкальным тоном и цветом (напоминаю, что вовсе не я начал вводить эту мнимую аналогию) не могут заходить так далеко, чтобы наш комплекс «цвет плюс предмет» был действительно вполне аналогичен музыкальному тону. Да этого и не требовалось доказать. Доказать требовалось лишь то, что цвет сам по себе, т. е. без предмета, не может быть использован для общепонятной передачи каких-либо замыслов высшего порядка и в отличие от тона не обладает сам по себе достаточной образующей

и упорядочивающей внутренней силой. Но при сочетании его с предметом дело становится уже более похожим на то, что происходит в мире звуков.

Если цвет «играет» в картине, появляясь в связи с предметом этого мира (а мы как-никак родились в этом мире), он сразу становится общепонятным, его можно проверить, запомнить — и вследствие этого мы способны воспринимать такие же тонкие модификации цвета, как те, о которых мы говорили в музыке. Вот теперь цвет действительно играет, выразительность, которую хотела придать ему воля художника, доходит до публики. Теперь-то зритель получает возможность точно проследить и сопережить оттенки и переходы цвета, как это делается с музыкальными интервалами... наличие предмета изображения, и только оно одно, создает для цвета мерило, придает ему предва- рительную упорядоченность.

Точно те же краски могут быть нанесены и на плоскость беспредметной картины; и с точки зрения автора, созданный таким образом красочный порядок может субъективно быть задуман как определенный выразительный замысел. Но намерения автора не становятся достоянием зрителя, который остается в сфере произвола и даже не может точно повторить мысленно увиденное, ибо лишен возможности ощутить напряжение отхода от заранее данного порядка, всем

бессознательно знакомого. Такое напряжение могло бы возникнуть лишь в связи с предметом, а его-то и нет. Стало быть, и в живописи нам нужна та возможность точного восприятия множества нюансов, которую мы нашли в музыке, заранее данной в виде интервалов, тональностей и т. п. *«Музицирование цветом» возможно только в связи с предметом.* Именно наличие предмета является условием общепонятного восприятия и сопереживания красок, а стало быть, и необычного замысла, выраженного с их помощью вплоть до мельчайших деталей, как в стихотворении необычное, выходящее за рамки привычной речи, делает стих стихом. Беспредметная картина обязательно остается субъективной, чтобы не сказать произволом, ибо здесь необычное стало обычным, и поэтому выделить или подчеркнуть необычное никак нельзя.

Но стоит ввести в картину предмет изображения, как публика, зритель сразу же получают возможность воспринимать замысел, искусство! Эту возможность дает как раз предмет! Вот для чего он требуется, а не для «предметного выражения».

...Точно так же отрицательно, как в области цвета, сказывается отсутствие предварительной упорядоченности и в области формы, ибо формам тоже не хватает, если нет предмета, априорной упорядоченности, служащей основным мерилем.





Картина Де Кунинга «Женщина и мотоцикл» (1952—1953 гг.), выставленная в Музее американского искусства имени Уитни в Нью-Йорке.

...Правда, и форма, как таковая, обладает некоторой выразительностью психического порядка. Подобно тому как мы признали, что, к примеру, красному цвету присуще нечто активное, жизнедеятельное, так «острие» обладает, возможно, некоторой нервностью, агрессивностью, кругу присуща некоторая мягкость, гармоничность и т. п. Но этот элемент выразительности носит слишком общий, а также слишком примитивный характер, чтобы на его основе можно было создать упорядочивающую схему, способную служить априорным строем, грамматикой для нашего языка, для нашего исходного материала форм. Опять повторяется то же, что было с цветом. Оттенки, переходы могут служить точными и общепонятными носителями выражения и замысла лишь тогда, когда их можно безотчетно примерять к расчлененному, заранее данному строю и тем самым точно осознать и измерить их выразительность...

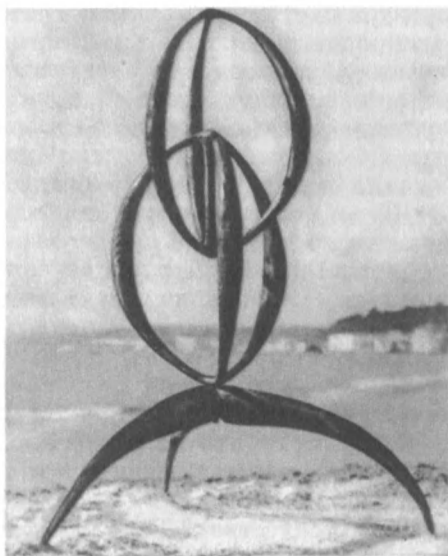
II. Обратимся теперь к нашему второму пункту. Он осветит нам все ту же ошибку против логики с новой стороны.

Я хочу остановиться на так называемой *свободе творчества*. Дело в том, что та же ошибка против логики, которая исключает для «беспредметного искусства» общепонятность, приводит к прямо-таки смертельному отсутствию свободы творчества.

Как это следует понимать? А вот как. Во всяком подлинном искусстве (о каком бы виде его мы ни думали) духовное, возвышающее воздействие достигается главным образом в результате свободного, мастерского преодоления косной власти априорного строя. Творческая свобода, отличающая гениальное произведение, появляется в результате того, что автор словно пренебрегает стеснительными предписаниями априорной упорядоченности (банального содержания) и делает это без труда, полновластно, а вместе с тем на самом деле не упускает их из виду. Эта законная свобода (являющаяся, вообще говоря, сердцевиной всех прочих духовных стремлений человека) — полная противоположность произволу, который враждебен духу. Но именно этой *творческой свободы* вовсе и не может быть в «беспредметном искус-



Даже в скульптуре формалисты деформируют человека до неузнаваемости.



стве». Точно так же, как свободу губит жесткое принуждение, ее уничтожает и обратная крайность: чрезмерная свобода вырождается в произвол.

Художник-реалист, изображая человека (чье анатомическое строение определено природой), порой в творческом порыве трактует анатомию несколько вольно, чтобы добиться определенного впечатления. В этом случае та суверенная свобода, с которой он по-новому трактует данный природой анатомический порядок, не упуская, однако же, из виду его наличия, может быть в точности замечена и понята каждым зрителем. Каждый немедленно чувствует, что перед ним — законная творческая свобода и мастерство или просто не-

знание анатомии. Стало быть, если художник допускает известную вольность при обращении с предварительной упорядоченностью, скажем в анатомии, то зритель, созерцая и сопереживая его творения, ощущает большую духовную силу художника, наличие в его создании истинной свободы творчества.

Осмысливая этот пример, вам совершенно незачем думать о современном искусстве. Нет, подобная творческая независимость была существенной чертой искусства с самого начала. Известно, например, что все фигуры Микеланджело — бесспорного знатока анатомии — неверны анатомически. Попробуйте мысленно заставить встать его сидящие и лежащие фигуры, и вы

сразу обнаружите, насколько они диспропорциональны с реалистически анатомической, так сказать, с фотографической, точки зрения. Они не чуть-чуть неверны, а очень неверны. Однако они именно поэтому так прекрасны!

И действительно, до сих пор это никого не оскорбляло, совсем напротив! Каждый ощущает огромную смелость их трактовки как нечто абсолютно положительное.

*Такая «творческая свобода», естественно, простирается на все и вся, а не только на анатомию.* Но как же может проявиться эта творческая свобода в «беспредметном искусстве»? Ведь здесь с самого начала имеется избыток свободы. Здесь все возможно. Поэтому нет ничего общеобязательного, общепонятного. Ведь создатели и «открыватели» «беспредметного искусства», проведя ложные аналогии с музыкой и поверив в возможность вольного музицирования цветом и формами вне связи с предметом, лишили «беспредметное искусство» неотъемлемо необходимой предварительной упорядоченности его исходного материала. В результате их формотворчество не может ощущаться ни как общепонятное, ни как свободное и не может быть по праву названо творчеством. Ведь творчество — это нечто иное.

Пытаясь спастись с помощью софистики, абстракционисты уверяют, что они, видите ли, творят творчество, как таковое!

...Удовольствуемся опровержением по существу... Ибо *дело обстоит решительно не так*, как нам постоянно стараются внушить, уверяя, что беспредметное формотворчество является подлинным серьезным искусством. Эти искусствоводоподобные создания достигают в лучшем случае уровня эстетского декоративного баловства.

Мы живем в эпоху, когда действительное стремление к духовным ценностям люди не прочь были бы удовлетворить без труда. И поэтому наша эпоха необычайно подвержена заразе блефа. А здесь перед нами блеф преизвестнейшего свойства — излюбленный блеф мнимого глубокомыслия. Что некоторые люди (их немного) стали искренне верить в этот блеф, нисколько не меняет дела. Стоит лишь непредвзято, объективно проверить собственные ощущения (прежде всего объективно сравнить их с переживаниями при созерцании шедевров небеспредметного искусства) и немного поразмыслить о цели создания всякого искусства и его предпосылках, как мы вернемся на почву фактов.

Беспредметное формотворчество ведет к декоративному, к орнаменту, а сегодня даже нередко к штампу повторяющегося узора. А орнамент, даже ставший автономным, никогда не может столько сказать нам, так захватить и возвысить нас, как подлинное произведение изобраа-

зительного искусства. Более того, «автономному орнаменту» это просто не под силу!

...Для оправдания непонятности беспредметных произведений часто притягивают новую физическую картину мира и оперируют четвертым измерением, константами «пространство — время» и тому подобными сложными вещами. Но ведь для изображения этих новых математически-физических гипотез (я пред-

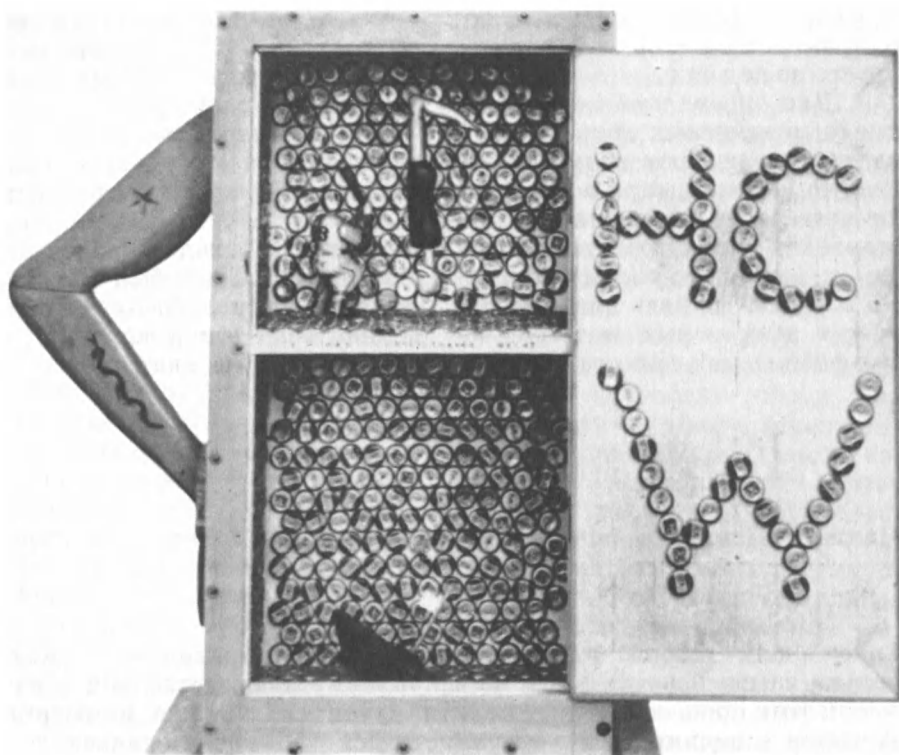
почитаю из осторожности воздержаться от того, чтобы сразу назвать их картиной мира) потребовалось расширение общепонятного порядка математического языка путем введения новых знаков и формул. Точно так же и язык, применяемый для искусства, т. е. исходный материал искусства, должен был бы обогатиться, а не подвергнуться обеднению, если уж и вправду старых средств не хватало бы<sup>9</sup>.

## Пантеон и Биржа

Ганс Мюнх говорит в своем докладе об обогащении и обеднении только языка искусства. Он не вскрывает непосредственной зависимости этих процессов как от политики, так и от обычной коммерции. А такая зависимость в капиталистическом мире не только существует, но и во многом является определяющей. По замечанию одного французского журнала, Пантеон и Биржа находятся там на одной улице. Профессор же Мичиганского колледжа (США) Уолтер Эйбелл без обиняков пишет: «Любая область нашей культуры, взятая в любом аспекте, процветает или приходит в упадок в прямой пропорции от получаемых субсидий»<sup>10</sup>.

Эта сторона вопроса находит иногда горестное, иногда ироническое освещение в некоторых западных органах печати. И характерно, что уже почти исключительно в коммерческой связи рассматриваются формалистические моды — «поп-арт» и «оп-арт», сменившие абстракционизм. Подобный факт чрезвычайно важен с любой точки зрения — и искусствоведческой и социологической.

Вот некоторые признания буржуазных газет и журналов о формах и процессах коммерциализации изобразительного искусства:



*Парижский журнал «Лё монд э ля ви. Ту савуар»:*

Продажа с аукциона, биржа, ценности — от всего этого за версту несет финансами. И действительно, так оно и есть.

Крупные мастера кисти котируются, конечно, не на одной бирже с акциями «Стандард-ойл». У них есть свой сложившийся за последние десять-пятнадцать лет рынок картин.

Со времени войны абсолютная ценность произведений живописи возросла по сравнению с золотом, ценными бумагами или

драгоценными камнями. Сегодня приобретение картин Ренуара или Гогена считается хорошим помещением капитала. К сожалению, у картин Гогена два существенных недостатка: каждая картина стоит целое состояние, и они сравнительно редко появляются на рынке. Значит, если вы хотите заняться спекуляцией художественными ценностями, вам следует, при условии, конечно, что вы не располагаете неограниченными средствами, обратиться к другим именам, а их немало. В одной только Франции насчи-

Деталь скульптуры Уэстермена «Вид через открытую дверь» (США).

тывается по крайней мере 200 тыс. художников. И в этой массе, разумеется, есть и гений завтрашнего дня. Раскопать его, почувствовать, что у этого художника «есть что-то», — ваше дело.

...Спекулянты внимательно следят за котировкой картин. Но как же устанавливается «курс» на художника? Ведь официальной биржи, где маклеры выкрикивают котировку по мере получения заказов, не существует.

Только ни в коем случае не подумайте, что стоимость картин пропорциональна их художественным достоинствам. Разумеется, это важный вопрос, но чаще всего он не имеет никакого значения.

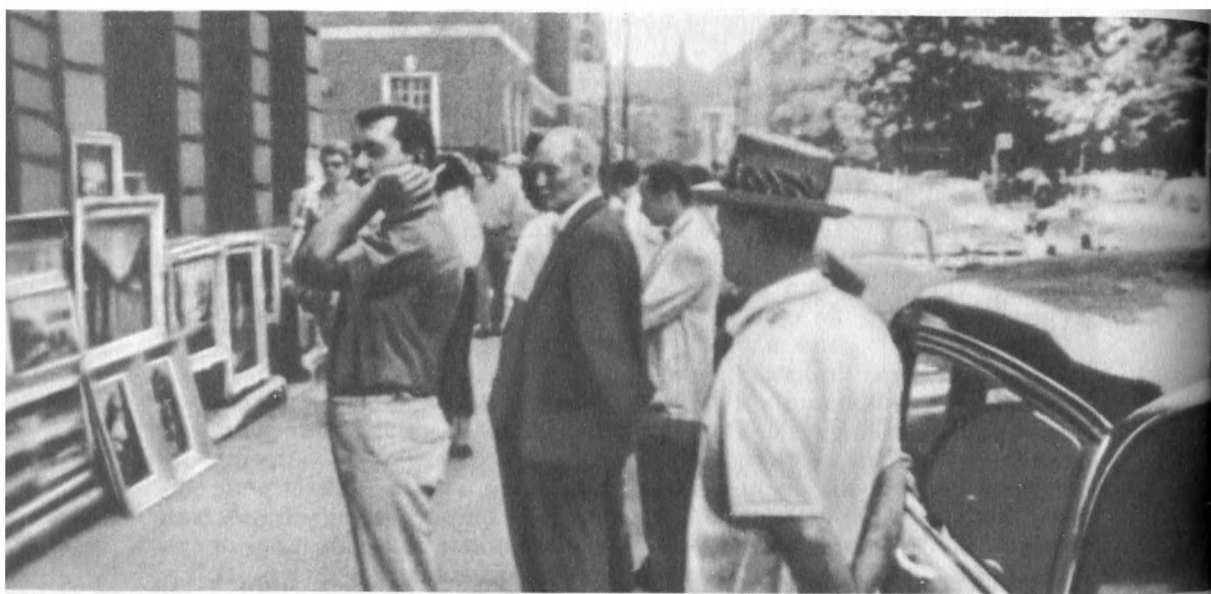
Мы видели, как некоторые имена, подобно метеоритам, достигали астрономической высоты и в лучшем случае через несколько лет, а то и через несколько месяцев исчезали с небосвода. Мы видели, что подобные взлеты и падения не имеют отношения к реальной ценности картин. Наоборот, спекулянты всегда пытаются обмануть клиента, создавая рекламу вокруг личности художника, его проказы и побед или же воспевая его богатство и добропорядочность.

Светские манеры художника могут за вечер сделать больше, чем десять лет упорного труда. А хороший художник иногда может «потопить» себя своими выходками, характером... В этом случае торговец-посредник прекращает рекламу, и котировка художника падает.

Но если торговец доволен, художник может быть спокоен — успех ему обеспечен. Может быть, он мечтал не о такой славе, но все же это успех...

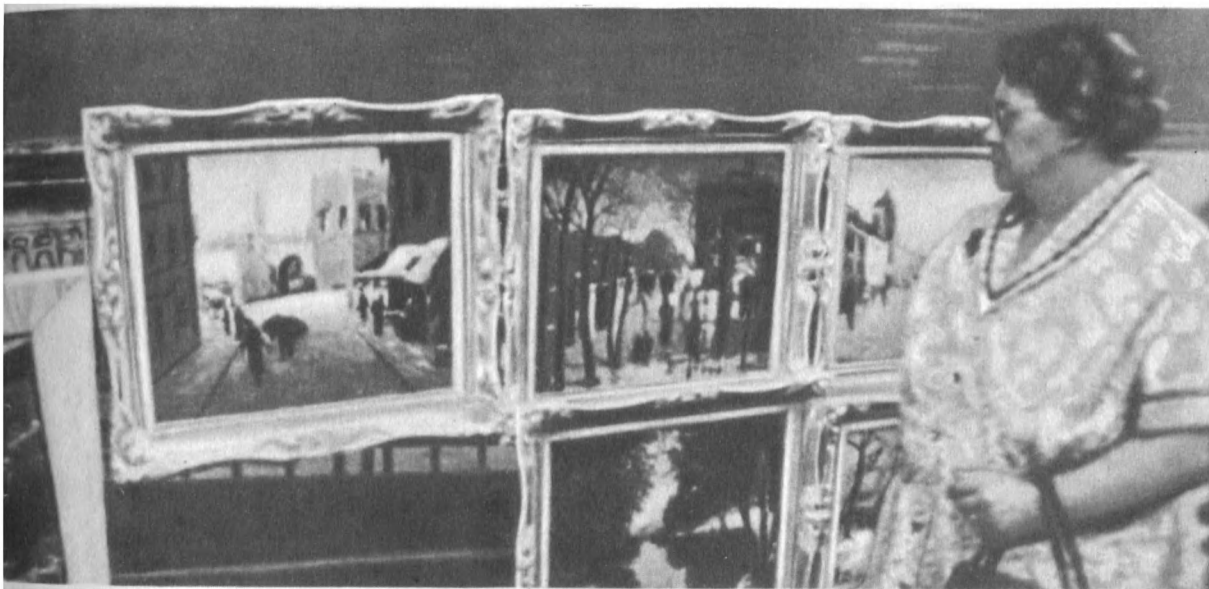
Но если художник не хочет быть связанным с торговцами или если ему не удалось найти такого, который им заинтересовался бы, то он должен действовать самостоятельно, обратиться в картинные галереи, т. е. опять же к торговцам.

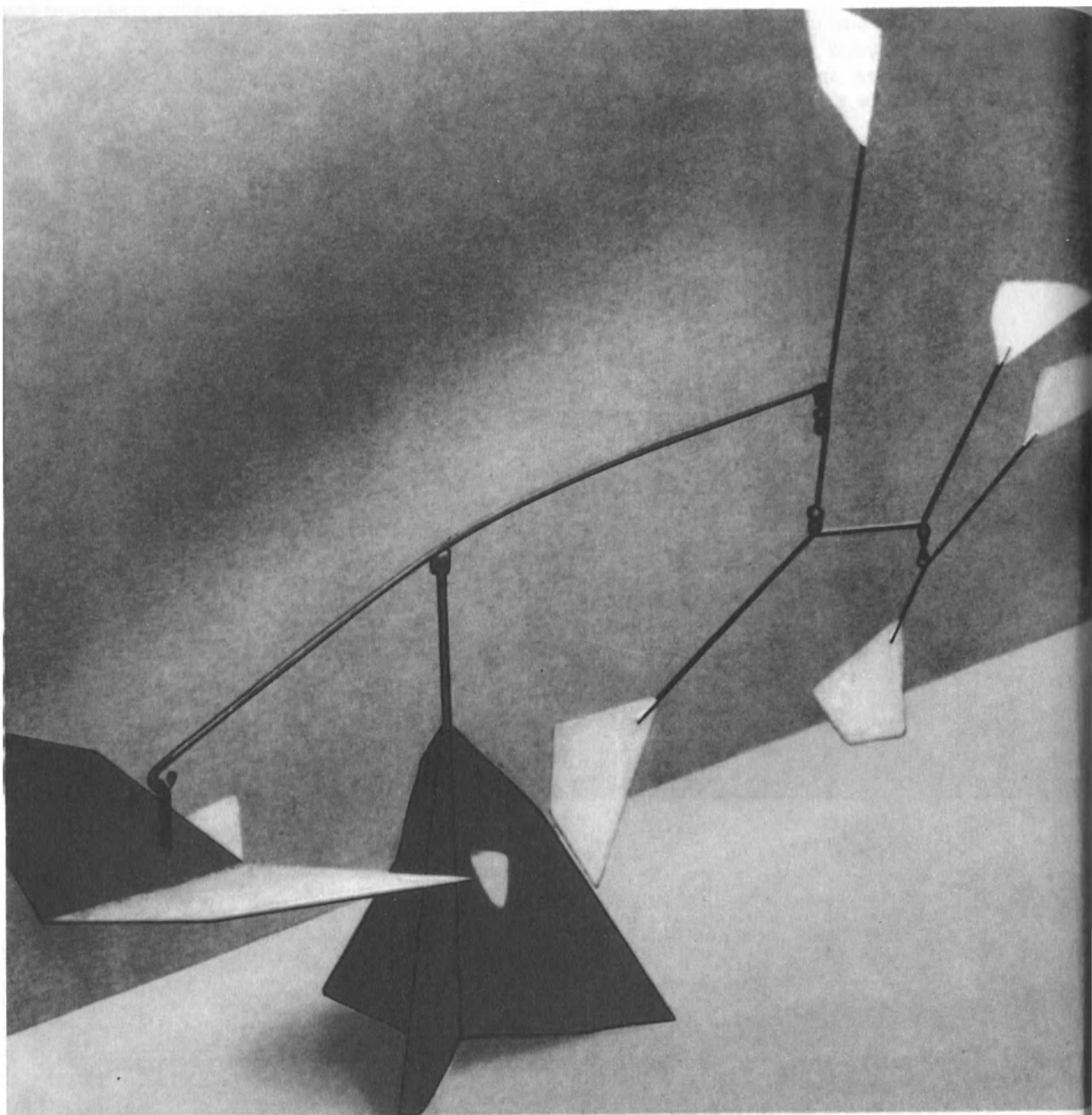
Художник будет писать дни и ночи напролет, а в подвале торговца в это время будут скапливаться его картины. Затем однажды у торговца окажется двести или триста полотен. Вот теперь он уверен, что сможет обеспечить спрос. Ловко организовав рекламу, торговец выпустит в свет «нового любимчика» Парижа и заработает на этом художнике до 400 или 500 % прибыли. Таким образом, будет установлен





Для художников-реалистов редко находится место в роскошных музеях, и они вынуждены выставлять свои произведения прямо на улицах под открытым небом.





Скульптура Александра Калдера «Спираль», установленная у здания ЮНЕСКО в Париже (1954 г.).

курс на полотна этого художника.

Если вы в состоянии оплатить помещение, то некоторые картинные галереи позволят вам выставить все, что вам заблагорассудится. Пятнадцать дней выставки обойдутся вам в 2500 новых франков плюс расходы по рекламе. Таких галерей в Париже до двадцати.

Существуют галереи, которые предоставляют помещение бесплатно, но требуют от художника широко поставленной рекламы, которая может поглотить до двух миллионов старых франков. Причем владелец галереи получает 33% от суммы проданных картин.

Кроме этого, существует еще много трюков, например когда художник выставляет на продажу свою картину и покупает ее сам через подставное лицо. Завтра весь Париж будет знать, что Х. продал полотно за 4 тыс. новых франков. Таким образом, художник будет котиrowаться высоко, а обойдется ему это только в сумму налога с продажи<sup>11</sup>.

*Западногерманский журнал «Штерн»:*

Что такое искусство? Может быть, дюжина пустых консервных банок, нагроможденных друг на друга и названных «консервной башней»? Или пришедший в негодность холодильник, заполненный франкфуртскими сосисками? Или деталь, снятая со старого «оппеля», прикрепленная к доске и повешенная на стену? Это искусство? Или это становится искусством, когда предприимчивый хозяин галереи устроит выставку столь забавных предметов и отпечатает каталог?

Так случилось, и искусствоведы не решаются открыто иронизировать или даже осторожно отклонять подобное «искусство». Ведь может быть, что такой строитель башен из консервных банок что-то под этим подразумевает, что его продукция все же является произведением искусства. А именно — произведением «поп-арта». Изобретателями этого новейшего вида стремления к художественному выражению считаются американцы Джаспер Джонс и Роберт Раушенберг. Джонсу хватило отваги, а может быть, только озорства, чтобы точно скопировать американский на-



циональный флаг, а его коллеге Раушенбергу удалось надеть на чучело меринуса автопокрышку и все это выдать за искусство...

«Поп-арт» — так называют созданную подобным образом новую форму искусства. Кто впервые дал такое название и что оно

означало, никому в точности не известно. Может быть, это означает «популярное искусство»?..

Между тем «поп-волны» уже захлестнули также музыку и литературу. Некто по имени Джон Кэйдж находит удовольствие в

«Натюрморт» американского художника Джека  
Била (1965 г.), выполненный по всем законам  
«поп-арта».

том, что под рукоплескания слушателей обрабатывает клавиатуру пианино тем местом, которое предназначено для сидения...

Словом, каждый «попствует», как может <sup>12</sup>.

*Норвежский журнал «Актюэль»:*

Оно пришло к нам из Америки (откуда же еще оно могло взяться?) — «поп-искусство», о котором так много говорили и которое мы наконец увидели вочию.

Что же такое «поп-искусство»? На этот вопрос нелегко ответить, поскольку это понятие включает в себя целый комплекс понятий. Едва ли можно назвать «поп-искусство» течением или направлением, поскольку оно не имеет единого стиля. Скорее его можно назвать *формой* искусства, так как художники исходят в своем творчестве именно из форм окружающей их повседневной действительности. Почему художник не может, например, создать скульптуру, изображающую эскимо на палочке или пирожное? Или нарисовать горячую сосиску с булочкой? Или написать маслом белый галстук?

Или, что еще лучше и проще, взять настоящий галстук, приклеить его к холсту и замазать все это черной краской?

Один из американских «поп-художников», Энди Уэрол, специализируется на изображении консервных банок из-под томатного соуса. Рассказывают, что в детстве его постоянно кормили этим соусом, — отсюда столь незаурядное знание предмета. Так же хорошо он умеет рисовать бутылки из-под «кока-колы». Одна его картина, например, изображает пятьдесят бутылок «кока-колы», поставленных в ряд. Они написаны в той точной, безыскусной и тоскливой манере, которая до сих пор была свойственна только рекламе. Это явление называется «коммершларт» — коммерческое искусство. Искусство? Гм, ну, что ж...

Кое-кто из «поп-художников» пишет огромные полотна в манере газетных комиксов. Другие «монтируют» произведения из плакатов и журнальных вырезок вперемежку с собственной живописью. Художник Том Вессельман в своей, видимо, патриотической серии — она называется



Вариации вещиизма «поп-арта»: картины Энди Уорхола (1962 г.) и Конрада Клэпхека (1958 г.).

«Американский акт» — рисует розовый силуэт женщины с улыбкой, вырезанный из рекламы зубной пасты, на фоне фотографии комнаты. Иногда на его картинах появляется еще какое-нибудь цветное пятно — голубая дверь, красный телефон или цветная фотография президента Кеннеди.

Направленность «поп-искусства» истолковывают двояко. Одни считают, что оно — грубая сатира на современную потребительскую, рекламную, массовую «культуру». Художники беззастенчиво издеваются над Америкой и американским образом жизни, другими словами, занимаются антиамериканской деятельностью. Да, это похоже на горькую издевку над человеком,

задавленным фальшивой помпезностью рекламы, над литературой, низведенной до уровня комикса, над тупым потребительским интересом общества к томатному соусу и «кока-коле».

Другие полагают, что в «поп-искусстве» нет ничего иронического, что художники совершенно искренне считают, будто консервная банка, автомобильная сирена или бюстгальтер заслуживают столь же серьезного внимания, как и любое другое творение рук человеческих.

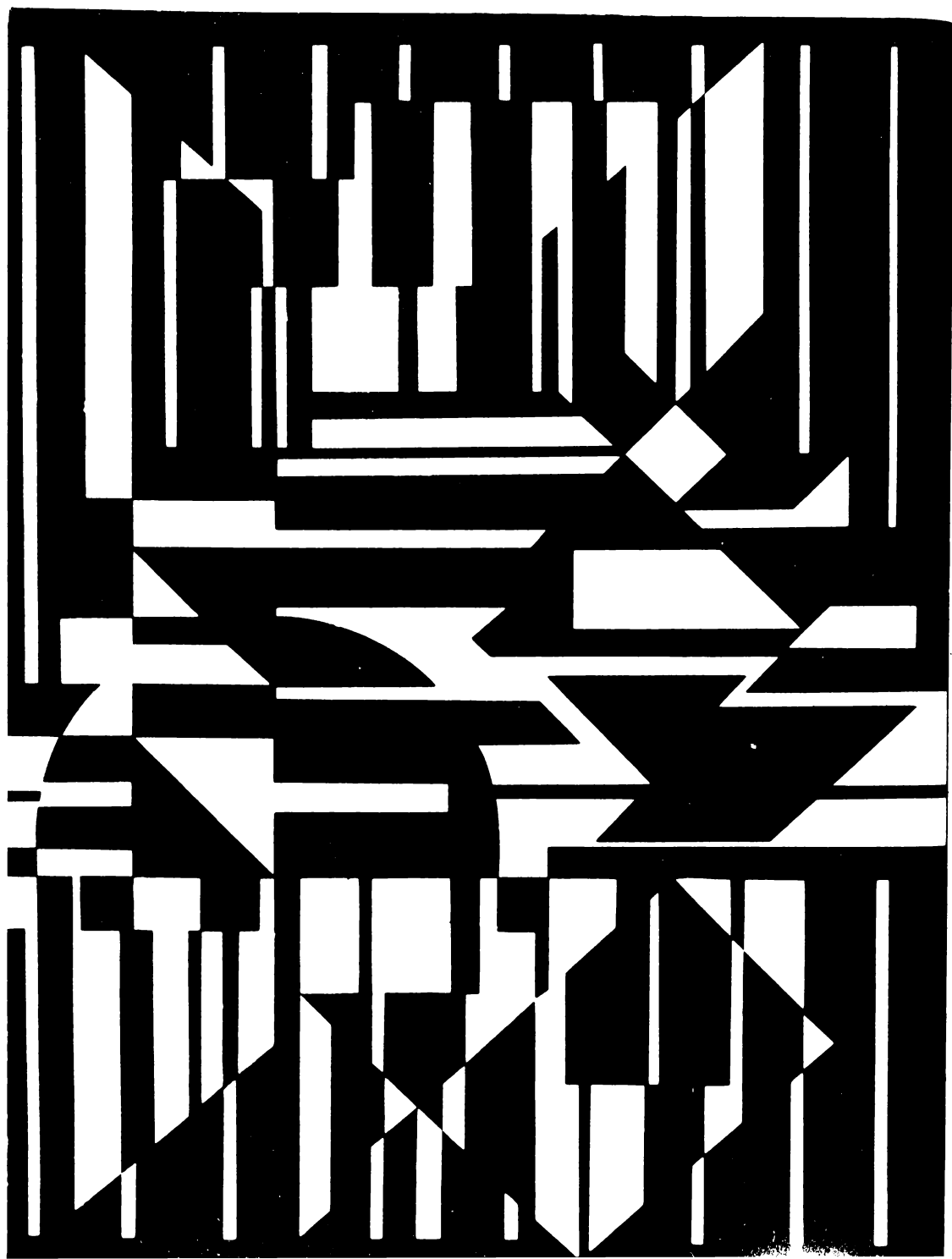
Кто же эти художники, и какое место занимает «поп-живопись» среди других модернистских течений и направлений? Все они — молодые люди, примерно тридцати лет. Обычные американцы, получившие худо-



жественное образование в колледжах и университетах. Многие работали учителями рисования, художниками по рекламе, иллюстраторами. Отсюда столь специальный профессиональный стиль их творчества. Трудно назвать оригинальным и их творческий метод. Разрезание на куски журналов, газет, плакатов и вклеивание их в картину изобраел еще в 1915 г. Пикассо. В 1920 г. этот метод подхватили и разработали сюрреалисты. Среди скульпторов первым представителем «поп-искусства» можно считать дадаиста М. Дюшана, в 1915 г. выставившего щетку для мытья бутылок с надписью «Серийный выпуск». Но для Дюшана главной целью искусства были пародия и сатира<sup>13</sup>.

*Лондонская газета «Таймс»:*

О чем свидетельствует тот факт, что современные живопись и скульптура непрерывно дают нам новые термины или понятия? О расцвете или упадке творчества? Ответ на этот вопрос содержит в себе искусство, которое ныне, судя по всему, становится широко известным под названием «оп-искусства». Это сокращение, по-видимому, подсказано термином «поп-искусство». В ином случае обнаруживается слишком слабая связь между «оптическим искусством», как его называют более трезво мыслящие люди, и искусством, которое черпает мотивы из мешанины черт и символов, встречающихся в повседневной жизни. Но что бросается в глаза, так это





тот факт, что оба направления стремятся непрерывно распространяться.

С этой точки зрения пальма первенства бесспорно принадлежит «оп-искусству» (и его близкому «родственнику», следующему непосредственно за ним, — «кинетическому искусству»). Где-то позади остался «поп», совсем недавно являвшийся эффектным новичком, на котором были скрещены бинокли многих эстетиков. А что произошло или происходит с «абстрактным экспрессионизмом», «абстрактным импрессионизмом», «ташизмом», «живописью действия» и скульптурой ужасов? Они, возможно, еще не сошли со сцены, но чтобы удержать их в фокусе, приходится производить розыски на довольно обширном поле искусства. Можно почти наверняка сказать, что уже имеется «темная лошадка», выхоженная в конюшнях лучших художественных школ и готовая принять участие в состязании под именем «нашей новейшей неопластики»<sup>14</sup>.

*Газета «Нью-Йорк таймс»:*

Хотя приверженцы оптического искусства не совсем довольны этим термином, он, по-

жалуй, закрепится. Независимо, однако, от названия оптическое искусство — черная лошадка, которая в этом сезоне приковала к себе всеобщее внимание.

Оптическое искусство в своей основе сближается с движением, получившим название «постабстракционизм». Это реакция на чрезмерную вычурность необузданного абстрактного экспрессионизма с его показной бравადой и несдержанным индивидуализмом.

Постабстракционизм заменил сумбур чистыми комбинациями форм. Произведения оптического искусства тоже четки и геометрически отточены.

Если бы у оптического искусства был герб, оно могло бы начертать на нем девиз: «От безличности — к всеобщности». Пуристы в этом движении заявляют, что искусство относится к области визуального опыта и что поэтому задача художника — иметь дело только со зрением. Но это ни в коем случае не означает, что его задача — создавать произведения, которые принято называть «приятными для глаз».

Художественное произведение должно нападать на сетчатку,

колотить ее, обманывать, беспокоить, вводить ее в заблуждение, дразнить и стимулировать любым чисто визуальным способом, какой только возможен. Некоторые произведения оптического искусства столь успешно атакуют сетчатку, что создается впечатление, будто их задача — вызывать такого рода астигматизм, какой обычно исправляется очками.

Слабость аргумента о принадлежности искусства к области чисто визуального опыта заключается попросту в том, что искусство не относится к области чисто визуального опыта. Глаз — всего лишь промежуточный орган восприятия красок, линий и форм, описывающих или выражающих различные мысли, мнения, чувства и настроения, которые художники считали нужным интерпретировать или кристаллизовать. Искусство никогда не останавливалось у сетчатки: через нее оно проходило в мозг, а оттуда — в сердце.

...Чем оптическое искусство, эта крайняя форма абстракции,

отличается от других видов абстракционизма? Оно не дает вам ничего, за что можно было бы ухватиться; по существу, оно вам вообще ничего не дает — даже шанса на возможность интерпретировать абстрактную форму или краски как выражение чего-нибудь более или менее определенного.

Здесь-то и проявляется идея безличности — всеобщности. То, что оптическое искусство теряет в результате своей безличности, оно приобретает из-за всеобщей притягательности. Любой человек может понять оптическую картину, независимо от того, разбирается ли он в искусстве вообще или нет. Даже обыденнейший мещанин не скажет о произведении оптического искусства: «Мой 6-летний сын может нарисовать так же». И конечно же никакая обезьяна шимпанзе не нарисует оптическую картину, хотя некоторым шимпанзе иногда при счастливом стечении обстоятельств удавалось рисовать картины абстракционно-экспрессионистского толка<sup>15</sup>.

Итак, «оп-арт» — крайняя форма абстракции. Но не поспешила ли «Нью-Йорк таймс» с таким определением? Не готовится ли действительно в какой-либо конюшне очередной фаворит под именем «новейшее неоискусство», как это считают ее коллеги в Лондоне? Или это окажется какой-нибудь «пост-поп», «пост-оп»?..

Все это было бы попросту забавно, если бы речь не шла о профанировании искусства. Следует признать поэтому, что о «голосе совести» вполне обоснованно (правда, с большим опозданием) вспомнили устроители выставки в Нью-Йорке, отчет о дискуссии на которой был приведен в начале этого раздела.

Конечно, каким бы могуществом ни обладал капитализм на собственной Бирже и в сооружаемом по собственному вкусу Пантеоне, какие бы методы он ни применял, он не может остановить развитие художественной культуры. (Ведь даже тюремная решетка не сломила Сикейроса!) Однако «казначей» пытаются направлять это развитие по ложной дороге. Именно это они и делали на протяжении прошедших десятилетий XX в.

Но наступившая в наши дни особенно бурная и быстротечная инфляция «стилей», «школ», «направлений» и т. д. говорит о возникшем кризисе объединенных усилий «казначеев» и их «мыслителей». Родовые муки самых последних лет разрешились, например, появлением всего лишь... гальванизированного (в который раз!) сюрреализма.

### «Сын беса и мрака»

Наиболее краткое «обоснование» этому направлению дал Сальвадор Дали, обладающий помимо несомненного дарования еще одним необычным качеством — предельной откровенностью: «Каждый из нас имеет право на свое собственное сумасшествие». Вскрывая питательную среду этого «сумасшествия», Дали добавляет: «Из всех наличных ценностей современной живописи навечно остаются переводимые в материальный план всегда любимые мною деньги»<sup>16</sup>. Не всякий решается бравировать проституированием своего таланта!

Впрочем, такая бравада соответствует духу самой анархонигилистической платформы сюрреализма. Ее создатели еще в 20-е годы так сформулировали в журнале «Сюрреалистическая революция» свои цели: «Покиньте пещеры бытия. Приходите. Разум веет вне разума. Настало время расстаться с вашими жилищами... Идеи, логику, порядок, Истину (с большого И), Разум мы все предаем забвению смерти. Берегите ваши логики, господа, берегите ваши логики; вы не представляете себе, до чего может нас довести наша ненависть к логике»<sup>17</sup>.

Представить себе, до чего должна была довести их ненависть к логике, без особого труда стало возможно уже после опубликования в 1924 г. первого манифеста сюрреализма. «Сюрреализм — это чистый психический Автоматизм, с помощью которого предлагается

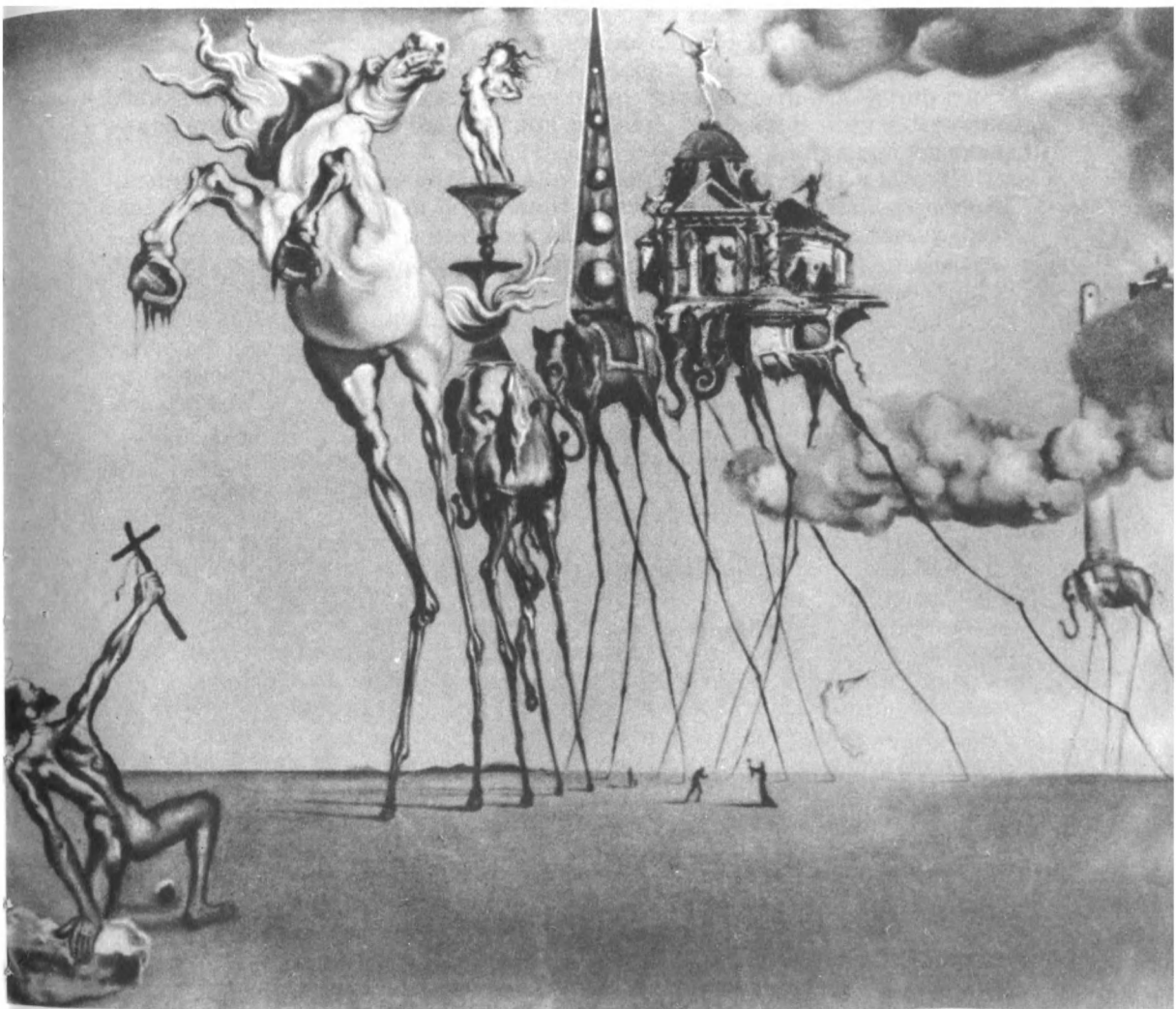
выражать устно, письменно или любым другим способом действительную деятельность мысли. Это — диктат мысли при полном отсутствии контроля разума, без учета каких-либо эстетических и нравственных соображений... Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность некоторых форм ассоциаций, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, незаинтересованной игры мысли. Он стремится окончательно разрушить все другие психические механизмы и заменить их собой в решении жизненных проблем»<sup>18</sup>.

Подобные заклинания причудливо переплетались в манифесте с «революционной» фразеологией. Эта двойственность платформы сюрреализма затуманила глаза некоторым даже передовым художникам. Но в большинстве случаев ненадолго. Так, молодой Луи Арагон одним из первых решительно порвал связи с сюрреализмом и назвал его «сыном беса и мрака» («Парижский крестьянин», 1926 г.). По мере отхода передовых деятелей культуры от сюрреализма последний обретал все более четкие, по выражению самого Сальвадора Дали, «параноикокритические формы».

Новое направление было чрезвычайно благосклонно встречено властью предержащими. Ведь смысл сюрреалистической «революции», как это явствовало и из другого документа — «Декларации от 27 января 1927 г.», заключался не в изменении «нравов людей», а в «полном освобождении духа»<sup>19</sup>.

Автор «Истории сюрреализма» Морис Надо так расшифровывает эту туманную формулировку: «Сюрреализм рассматривается его создателями не как новая художественная школа, а как способ познания, в особенности тех областей, которые не были до сих пор систематически исследованы: подсознания, чудесного, снов, сумасшествия, состояния галлюцинаций, коротко говоря, обратной стороны логического фасада»<sup>20</sup>.

Базируясь на фрейдистских концепциях и ряде других теорий субъективного идеализма, сюрреалисты, т. е. «сверхреалисты», не ограничиваясь областью эстетики, стремятся представить себя носителями определенного мировосприятия, которое противопостав-



ляет мир жизни сумеречному миру подсознательных инстинктов. Отвергая первый, поскольку он якобы «сковывает человека», они в то же время отрицают революцию в области социальных отношений и предлагают во имя второго (который якобы только и может принести полную духовную свободу) произвести революцию в «навязанных цивилизацией» представлениях. Крестоносцами «мира сверх-

реальности», по мнению сюрреалистов, призваны выступить художники и писатели. Осуществление ими «духовных реформ» якобы приведет человечество к нравственному освобождению от всех недостатков действительности: оно не будет воспринимать реальные противоречия, поскольку найдет прибежище в гармонии ирреального воображения.

Чтобы выявить ирреальность, надо пользоваться... реальностями. И сюрреалисты со скрупулезной точностью выписывают вполне натуральные детали картин, помещая их в таких причудливых сочетаниях, что они действительно напоминают бред умалишенного или галлюцинации наркомана. «Сюрреализм стоит на распутье восторгов сна, алкоголя, табака, эфира, опиума, кокаина, морфия, — говорилось в одном из номеров журнала «Сюрреалистическая революция». — ...Процесс познания больше не пригоден, интеллектуальность больше не идет в счет, единственно сон оставляет человеку все права на свободу»<sup>21</sup>.

«Гармония» ирреального проявляется у сюрреалистов прежде всего как эстетизация физического безобразия, разложения, обреченности, как поэтизация извращенной эротики, страха, смерти. Таков закономерный итог бегства искусства от действительности.

Неожиданные сочетания реалистических деталей подчас интригуют, ошарашивают, приковывают к себе внимание. В этом секрет успеха того же Сальвадора Дали. А реклама, телевидение и кино искусно поддерживают (или заново подогревают) такой успех. Это сделать тем легче, что, в отличие от абстракционизма, произведения сюрреалистов далеко не всегда претендуют на «высокое искусство» для элиты общества и часто выступают в качестве боевиков «массовой культуры» (наряду с «поп» и «оп-искусством»).

В своем извращенном отношении к миру сюрреализм — наиболее целенаправленная часть модернизма, в известном смысле даже его кристаллизация. Он рассчитан на подсознательное, почти гипнотическое внушение. Подобные средства всегда в большой чести у рационалистичных «казначеев». Взамен обанкротившегося абстракционизма они за последние годы вновь стали усиленно пропагандировать и поддерживать «сына беса и мрака». В 1965 г., например, в Париже была организована первая выставка картин западногерманского художника Конрада Клапхека, приближавшихся по своему психологическому настрою к сюрреализму — недаром главный теоретик последнего Андре Бретон написал предисловие к каталогу выставки. Некоторое время спустя высшая художественная премия — 5 тыс. марок — земли Баден-Вюртемберг (ФРГ) была присуждена художнику Дитеру Кругу, который специализировался на изображении человеческих обрубков: искаленных, лишенных голов

Один из последователей Дали, Том Адамс, вдохновился более современным образом Джеймса Бонда (1968 г.).



существ. Произведенное им отчуждение образа человека от человека также полностью соответствует сюрреалистической программе. Весной 1968 г. большая выставка сюрреалистов и других близких им течений была устроена уже в Музее современного искусства в Нью-Йорке, над которым попечительствует сам Нельсон Рокфеллер. (Характерно, что она имела меньший успех, чем проведенные за несколько месяцев до нее в несравненно более скромных помещениях

две выставки нью-йоркских художников-реалистов. Особое внимание посетителей привлекла их политическая живопись и скульптура, прежде всего произведения, посвященные героической борьбе и мукам народа Вьетнама.)

По мнению многих западных авторитетов в области модернизма, понятие «сверхреальность» настолько широко, что оно не может быть ограничено отдельными художниками или какой-либо художественной группой. Поэтому сюрреализм определяется ключевым и самым представительным течением в современном буржуазном искусстве (тем более что он охватывает и живопись, и скульптуру, и литературу, и поэзию, и театр, и кино). Сторонником такой точки зрения выступил, в частности, видный английский искусствовед Герберт Рид. И любопытно, что его аргументы тесно смыкаются с позицией экзистенциализма, поскольку он тоже рассматривает искусство не как отражение мира, а как выражение духовной личностной ситуации: «Реальность является фактически субъективностью, и это означает, что индивид не имеет иного выбора, как конструировать свою собственную реальность, как бы это ни казалось произвольным и даже «абсурдным»»<sup>22</sup>.

Так скрещиваются в своих истоках самые, казалось бы, разнотелные и разноликие потоки современного буржуазного декаданса. В самом деле, враждебность элементарной логике, «автоматизм подсознательного», «полная духовная свобода», «независимость выразительности от выражения какого-либо жизненного содержания», «право художника на любое самовыражение» и другие подобные теоретические установки питают в конечном счете продукцию, рассчитанную на удовлетворение и «утонченного» вкуса снобов и «вульгарных» потребностей буржуазных обывателей. Все эти средства служат в конечном итоге одной цели: отвлечению людей от актуальных проблем действительности и ограничению их интересов замкнутым мирком биологических инстинктов. В поддержании, говоря словами сюрреалистического манифеста, «анархического состояния банды желаний» художников кровно заинтересованы «казначей». Эта заинтересованность и определяет нынешнее восхождение давно погасшей звезды, призванной вновь осветить своим ирреальным сиянием потемневший небосклон буржуазного изобразительного искусства.



## Эффект эха

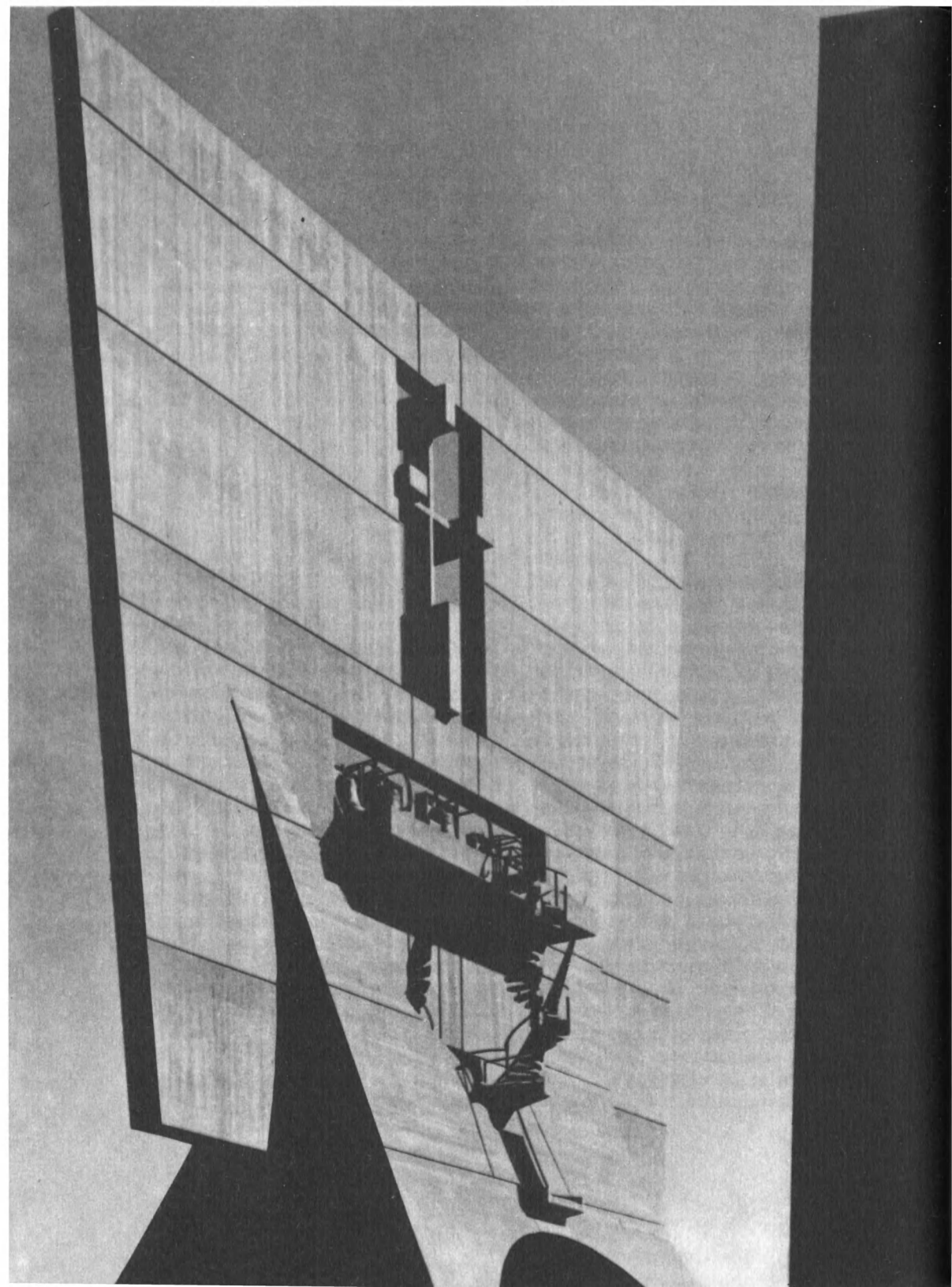
Наблюдаемые сейчас явления в живописи и скульптуре капиталистических стран можно рассматривать как своеобразную модель кризисного состояния современного буржуазного искусства в целом, ибо эти явления показательны и для таких видов искусства, как музыка, театр, даже архитектура. Здесь мы сталкиваемся со своеобразным проявлением «эффекта эха»: одна и та же нота, хотя и в разном варианте, звучит как отзвук со всех сторон.

Упомянувшийся уже Уильям Снейт дал в своей книге «Безответственное искусство» такую, в частности, обобщающую характеристику некоторых тенденций в западной архитектуре:

В архитектуре сейчас приходят мастера развиваются в основном под знаком влияния современной скульптуры... Создание и развитие стального каркаса здания было главным архитектурно-инженерным достижением. Вначале он использовался как арматура для подвешивания стен. Но по мере развития эстетики (модернизма.— А. К.) все более важное место в творческом замысле архитектора стало занимать конструктивистское использование материала и обнажение его функции. В результате арматура начала обнажаться, а внешняя оболочка здания стала делаться как можно более прозрачной, чтобы лучше выставить этот скелет здания и его структурные принципы на всеобщее обозрение. Как воздействует такая структура на людей, было сочтено делом второстепенным... В результате появилась мебель из стальных трубок, столы из прозрачного стекла и... ве-

ликое множество сложных защитных экранов, чтобы спастись от режущего света, пренеприятно затопляющего все внутри.

Такая архитектура и обстановка волей-неволей заставляют людей приспосабливаться. Как указывал Уинстон Черчилль, это помогает формировать сам стиль их жизни: «Сначала мы создаем облик наших зданий, а потом они создают наш облик». Возможно, социолог, посланный с Венеры для наблюдения за нравами землян, смог бы, заглянув в современное жилище, послать домой следующий глубокий анализ обеденного ритуала: «Они едят прозрачный суп из прозрачных чашек, которые ставятся на прозрачный стеклянный стол, для того чтобы обедающие могли глядеть на свои ноги». Это может показаться доведением до абсурда, но такое описание ничуть не более абсурдно, чем эстетика, доведенная до крайности в обезличивании искусства и внося-



Здание Музея американского искусства имени Уитни в Нью-Йорке (1966 г., архитектор Марсель Брейер). Своей консольной конструкцией оно напоминает собой гигантский скульптурный памятник конструктивизму.

щая абсурд в нашу повседневную жизнь. Мы живем с этими абсурдами, не замечая их смехотворности, особенно когда господствующий стиль затмевает наш разум и восприятие.

Мы ясно видим модные безумства прошлых поколений, но закрываем глаза на собственные. С нашей выгодной исторической позиции мы покатываемся от хохота над обществом, в котором мужчины носили высокие стоячие накрахмаленные воротнички... постоянно впивавшиеся в шею. Но многие из наших «передовых» желают жить в «современном» доме, где все открыто, где все жизненные функции на виду и отделены от внешнего мира минимальным числом стен и перегородок, а вся квартира заключена в прозрачный стеклянный куб. Такой дом — наглое оскорбление естественного стремления людей иметь свою частную жизнь. Но его обитатели тратят несчетные часы, наслаждаясь собственным смелым авангардизмом и изобретая методы сохранения малой толики частной жизни. Таковы уж неудобства господствующего стиля...

Вначале стеклянная стена сливала интерьер с окружающим пейзажем. Она наполнила жизнь новой красотой и придала квартире неведомый ранее простор... Но по мере того как стеклянная стена превращалась в важное звено всеобщей грамматики новой формы и возобладало эстетическое желание раскрыть архитектуру или каркас здания, главная цель которого — обнажение скелета здания, дело менялось до неузнаваемости. Стеклянная стена, обращенная в сад, стала прозрачной стеной-занавесом. Теперь люди, живущие в этих стеклянных клетках высоко наверху, обнаруживают, что они вовсе не наслаждаются, живя в тесной визуальной близости к земле и ее флоре, а взгромоздились в высоко помещенное прозрачное гнездо. Большинству людей свойствен инстинктивный страх высоты. Ночной кошмар падения с дерева во сне стал теперь кошмаром наяву среди бела дня. Прозрачная стеклянная стена стала испытанием для нервов. Люди, живущие в таких домах, обнаруживают поражающую изобретательность, придумывая шторы

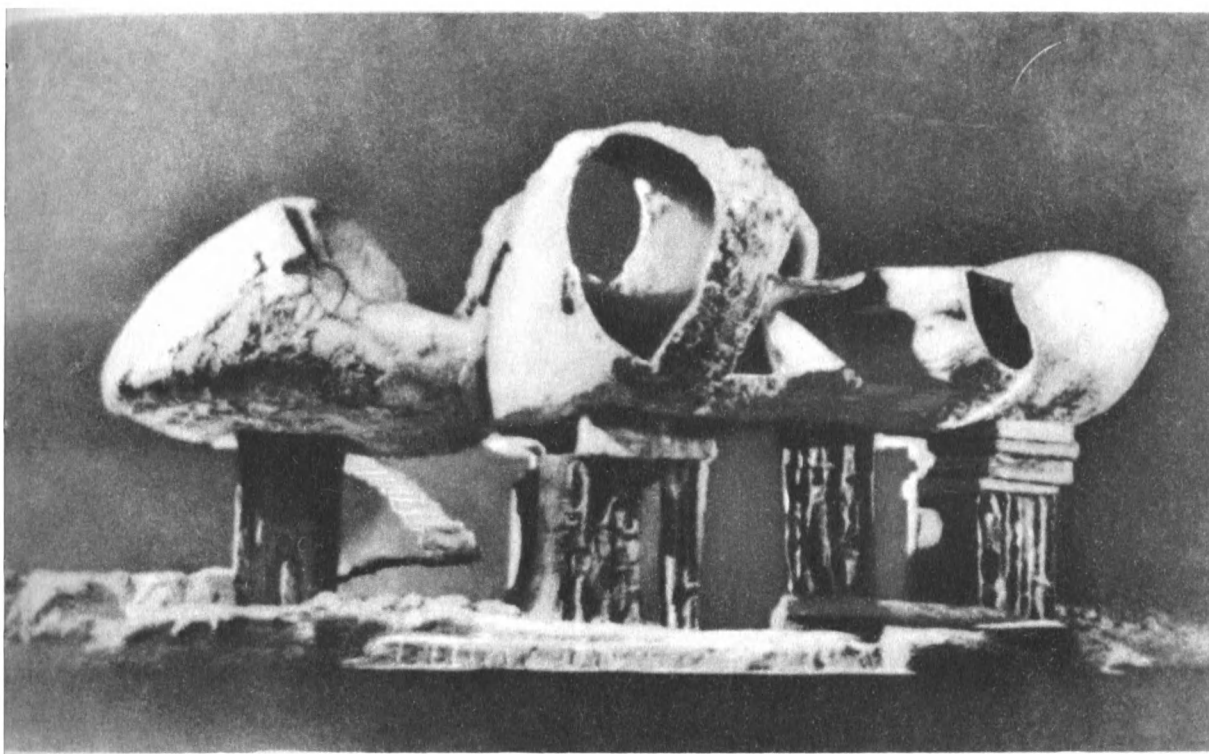
или расстановку мебели, чтобы воздвигнуть преграду, реальную или психологическую, между собой в их собственном гнезде и зияющей бездной снаружи.

Другой производной проблемой, созданной «стеклянной шторой», стала проблема управления светом. До сих пор люди хотели иметь побольше света. Но внезапно срочно потребовались методы защиты от него. Жара в квартирах от прямого излучения стала проблемой. Для ее разрешения потребовались тонны охлажденного воздуха. Искали другие решения. Одно из них: «солнцелом» — пристроенная к зданию серия наружных кирпичных ребер, заслоняющих свет. К сожалению, в некоторых случаях у этих ребер оказалось неприятное свойство превращаться в излучатели, испуская внутрь дома накопленное за день тепло. Чаще всего применяются внутренние экраны, закрывающие свет, но также и вид и, что уже просто смешно, отрицающие саму эстетическую цель прозрачности, создавая внутреннюю стену в оболочке из внешнего стекла...

Другим обезчеловечивающим результатом эстетической

прихоти, требующей во что бы то ни стало выразительного прозрачного куба, является объединение рабочих зон в открытом пространстве без внутренних перегородок, что создает скученность людей, лишает их уединения и возможности спокойно работать... Словом, господствующая архитектурная эстетика более занята проблемой самовыражения архитектора, использующего в своих целях новую технику, чем заботой о людях, которым придется пользоваться построенным им зданием... Наши здания становятся глубоко иррациональными контейнерами... Стерильный, полый, конструктивистский стеклянный дом превращается в экспрессионистскую бетонную пещеру.

...Поскольку на долю современного архитектора выпало благословение или проклятие поразительной техники, почти любой его проект может быть выполнен... Поскольку правила прежних эпох и пределы строительных возможностей почти исчезли, он почти полностью свободен предаваться любой прихоти новизны, какая только взбредет ему в голову. А поскольку в наше

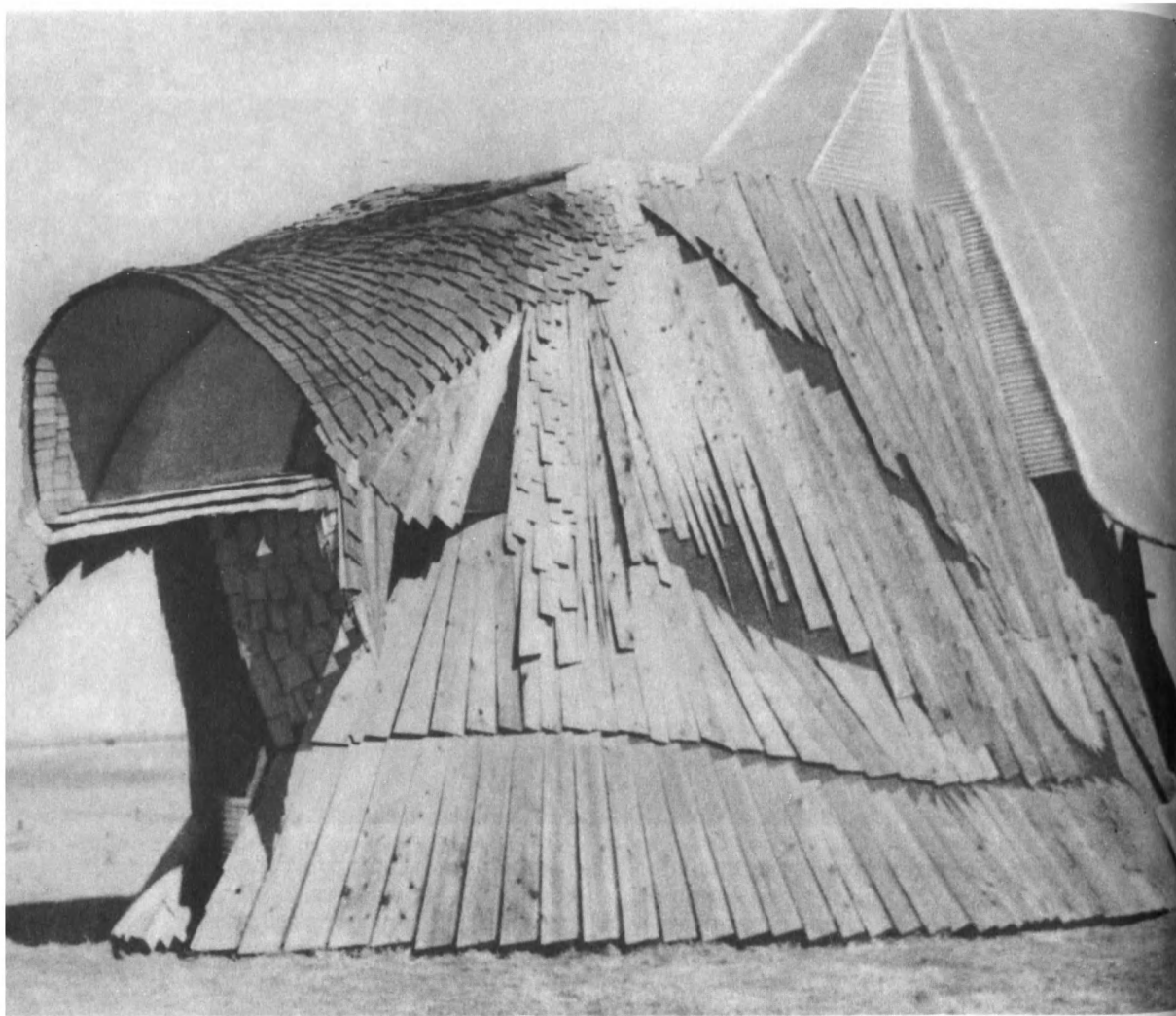


время господствует эстетика, несомненно не ориентирующаяся на человека, то в домостроительстве и в градостроительстве интересы человеческого общества соблюдаются отнюдь не наилучшим образом...

Вездесущие элегантные здания с металлическими каркасами и элегантными стеклянными кубами сияют в кристальной гармонии, нарушаемой только живущими в них людьми, отсталыми двуногими, неспособными, увы, развиваться столь быстрым темпом, как архитектура.

Стеклянная архитектура господствовала немногим более десятилетия... Теперь обратились к экспрессионизму... к форме ракушек... к подчеркнутой шершавости бетона, снова вводящей весомость и резко контрастирующей с гладью стекла ...и сей свирепый бетонный стиль кое-где успел уже получить кличку «необрутализма».

...Хватит нам ставить во главу угла нашей эстетики идею, что дом, хранитель живого опыта, — это просто исследование того рода скульптуры, к какому мы



приспосабливаемся, будь она круглой или многоугольной... Источником новой эстетики, и прежде всего в доме, должен стать человек с его человеческими проблемами. И это относится не к одной архитектуре, а и ко всякой другой сфере деятельности художника.

...Надо взломать дверь, над которой написано: «Область тайных знаний. Вход посторонним воспрещен!»...

Тогда художник, может быть, снова заговорит о красоте и любви, вместо того чтобы быть неизменным зеркалом отчаяния<sup>23</sup>.

Дача в Оклахоме  
(архитектор Герб Грин).

Гораздо полнее, чем в архитектуре, «эффект эха» наблюдается в музыке и театре. Об этом свидетельствуют приводимые ниже: 1) общий обзор модернистских течений в музыке, принадлежащий перу западногерманского композитора Вернера Эгга (опубликован в гамбургской буржуазной газете «Ди вельт»), 2) статья о «театре абсурда» английского публициста Арнольда Кеттла, 3) заметки о «хэппенингах» американского критика Джона Саймона («Нью-Йорк таймс») и 4) искусствоведа Дора Эштона (нью-йоркский корреспондент крупнейшего английского журнала «Студио интернешнл»).

### «Зеркала отчаяния»

#### 1.

Еще в 1959 г. «авангардисты» заявили, что, по их мнению, «число оркестров в будущем резко сократится». Они добавили также, что традиционный состав симфонического оркестра можно уменьшить, введя «специализированные звучащие предметы». В последнее время чистый музыкальный звук все более искажается, а буйный восторг «новаторов» вызывают всяческие генераторы для электропилы, «звуко-

модуляторы», переключатели частот... Снова воскрес «брюитизм»\*. В концертах практикуется публичное избиение привычных музыкальных инструментов палками, молочными бутылками, а иногда и голыми руками. Изобретена наконец «музыка без музыки».

После всего этого вряд ли кто-либо удивится, прочтя такой призыв: «Сожгите скрипки, разбейте арфы, разломайте на мелкие

\* Замена музыки шумом.





Образец нью-йоркского архитектурного колодца:  
Чейз Манхэттен бэнк (1961 г.). Впечатляет, но  
душит...

кусочки все семейство флейт и гобоев, кларнетов, рогов и труб! Казните этих главных преступников, повинных в том, что нас ежегодно заманивают на концерты отжившей, устаревшей и похороненной раз навсегда тональной музыки, где постоянным повторением мелодичных музыкальных фраз пытаются создать впечатление, что за этими ничего не значащими звуками скрываются какие-то вечные ценности! Ведь именно с их помощью нас дурачат, а мозги юных революционно настроенных музыкантов-мыслителей забивают хламом прошлых столетий. Окаменевшие остатки вымершей тональной музыки мешают свободной игре их мысли, ведущейся на электронно-микросекундных скоростях, внушая сомнения в истинности их кредо».

Ну что же, вы, роющие могилу музыке, тратящие на это дело столько остроумия и учености, столько стараний и трудов, прибегающие к точным наукам и спешащие покончить с ней как можно скорей и решительней, — попробуйте-ка уничтожить музыку, если это в вашей власти! Ведь музыка — старье, сохранившееся

с тех времен, когда композиторы старались еще сочетать звуки так, чтобы они ласкали слух. С тех времен, когда в музыке видели искусство, пробуждающее звуками чувства, будящее фантазию и настраивающее душу на возвышенный лад, искусство, служащее красоте. Ну кончайте же с этой музыкой, уничтожьте ее! Разве мир не изменился? Меняйте же чувства и душу! Да, я чуть было не забыл главного: не забудьте изменить заодно и человеческое ухо!

...Идолы низвергаются сегодня с алтарей во множестве, как во времена французской революции летели с плеч головы (головы и жертв и вчерашних палачей...). Результатом каждого сбора «авангардистов» являются новые анафемы и директивы... Развитие «новой музыки» за последние пятнадцать лет напоминает спущенную петлю на чулке: одна петелька стремительно распускается за другой. Сначала от привычной музыки шагнули к электронной, от додекафонии — к «серийной музыке», далее — к полностью автоматизированной, еще позже — в нарушение принципа автоматизации — перешли

к «бесформенной музыке» и, наконец, к «внушаемой музыке», когда «внушение» достигается уже не нотами и музыкальными знаками, а какой-то абстрактной графикой: точками и кляксами, черточками и утолщениями на них, что, видимо, должно побуждать исполнителей к импровизации.

Несомненно, у такого развития была строгая и неумолимая логика. Тем не менее на последней фазе развития «современной музыки» (в противоположность тому, что происходило при первых ее шагах шестьдесят лет тому назад) стали раздаваться не только победные клики, но и возгласы протеста из собственных рядов. Так, Ганс Вернер Генце бодро дошел в «революционном» строю до «вольного сериализма», но затем, в 1958 г., выступил против террора «материал-фетишистов», которые в логике развития (точнее будет сказать, в неумолимости каждого следующего шага) неправомерно усмотрели доказательство правомочности очередного «направления».

Вот что пишет Генце сейчас: «Музыкант должен прислушиваться к собственному внутреннему голосу, а не плыть безвольно туда, куда несет его ветер какого-либо «направления»... Музыку пишут не группы, а отдельные личности, чье воздействие тем больше, чем сильнее в их работе преодолеваются штампы». В том же журнале, где Генце атакует условности музыкальной

групповщины, Пьер Буле открывает огонь по позициям «художников случайности». Он пишет: «Можно ли называть экспериментом направление, тезис которого состоит в том, что человек снимает с себя ответственность за свое произведение? Здесь художник ищет выход собственному смятению, в котором не хочет сознаться. Я назвал бы такой эксперимент ошибкой».

Учитывая положение, в котором оказалась музыка сегодня, небезынтересны прогнозы, высказываемые именно сейчас. Герберт Аймер, глава «Кельнской школы» (крайне модернистской.— А. К.), заявляет, что было бы абсурдом полагать, будто «деятельность композиторов могла бы включать что-либо, не являющееся музыкой». Но что означает в данной связи слово «композиторы»? Если бы это было разъяснено, мы бы узнали, что Аймер понимает под музыкой. А Эккарт Рам дает следующее определение: «Всякое событие, устроенное с намерением творить музыку или признанное за таковое, является музыкой». По смыслу это примерно равносильно такому определению: «Всякая вещь, сделанная с намерением произвести стул или признанная за таковую, является стулом». Такая фраза звучит весьма утешительно для тех, кто делает «стулья», но отнюдь не для потребителей!

«Новая музыка» перестала быть понятной. Эрнест Ансерме,

автор труда «Основы музыки в человеческом сознании», разбирает причины этого бедствия с музыкальной, теоретической, тематической и философской точек зрения. Он видит причину бедствия «в распадении законов и уничтожении самой основы наших чувственных восприятий». А последствия он характеризует следующим образом: «Авангардисты думают, что идут вперед... На самом же деле они идут назад, и, пятясь задом, они скатились даже ниже той ступени, на которой стояла музыка на заре человеческой истории, когда звуки не имели еще музыкального значения для человеческого уха».

Безоговорочная вера в прогресс, вера в то, что любая новинка прогрессивна, — это своеобразная массовая религия нашего века. Она рождена ура-оптимизмом вчерашнего дня, глухим и безучастным отношением к прошлому и слепой верой в будущее. Бессмысленное перенесение логики технического прогресса на музыку открыло узкой касте могильщиков искусства возможность без всякого риска играть ва-банк...

«Запуганный бюргер»... изодня в день терроризируемый «ро-тами пропаганды» «авангарди-

стов», как правило, симулирует наигранный интерес к последней и самой последней новинке. Участники культурных мероприятий соглашаются выделять «авангардистам» финансовые средства и добросовестно аплодируют самым абсурдным «произведениям искусства» (даже если последние лично им неприятны) хотя бы потому, что выделили на них деньги.

Так идея свободы превратилась в собственную противоположность, терпимость — в агрессивную нетерпимость. Пора бы, право, покончить с обильно субсидируемыми «резервациями» для всяческих «ультра» от искусства! Покончить с их искусственно созданными роскошными жизненными условиями, с односторонним меценатским подкармливанием группок и группочек! Покончить с планомерным затыканием рта публике, слушателям и любителям музыки! Пора прекратить оберегать от критики людей, играющих с искусством ва-банк, перестать холить его могильщиков. Пусть они взамен искусственно созданной монополии участвуют в свободной конкуренции — перед слушателем и зрителем. От этого искусство не пострадает, а только выиграет<sup>24</sup>.

«Театр абсурда» во всей своей наглядности (пьеса С. Беккета «О, прекрасные дни!», Нью-Йорк, 1962 г.).

## 2.

В пьесе Эжена Ионеско «Урок» всего три действующих лица: ученица — восемнадцатилетняя девушка, служанка и профессор. Появляется профессор, и урок начинается. Ученица легко отвечает на несложные вопросы профессора. Но вопросы сыплются один за другим, становятся все более туманными. Ученица смущается, нервничает. Когда профессор переходит от математики к филологии, положение еще более обостряется, от страха у девушки начинается зубная боль. Нервозность переходит в оцепенение, и, как говорится в ремарке драматурга, ученица «выглядит так, словно она слегка парализована и потеряла дар речи. Упрямая, почти агрессивная вначале, она превращается в руках профессора в безвольное, инертное, почти безжизненное существо». Эволюция самого профессора поясняется другой ремаркой: «В ходе пьесы его застенчивость исчезает. Похотливый блеск его глаз разгорается под конец в безудержное пламя распутства...».

Пьеса достигает кульминации, когда профессор всаживает в ученицу нож: так он объясняет

ей значение слова «нож». Появляется служанка, и зритель узнает, что это уже сороковое убийство. Служанка надевает профессору на руку повязку «с какой-то эмблемой, возможно, свастикой». Труп уносят, раздаётся звонок, и служанка впускает следующего ученика.

Пьеса «Урок» — характерный пример главного направления современной западноевропейской «драматургии абсурда», возникшей во Франции в 50-е годы нашего столетия.

Что же подразумевают под словом «абсурд» сами драматурги и теоретики этого направления? Ионеско утверждает, например, следующее: «Абсурд — это то, что лишено цели... Оторванный от своих религиозных, метафизических и абстрактных корней, человек гибнет. Все его действия становятся бессмысленными, абсурдными, бесполезными».

Мартин Эслин, в настоящее время один из ведущих театральных критиков Би-би-си, в книге «Театр абсурда» заявляет: «Страдание, вызванное абсурдностью условий, в которых живет



человек, и является темой пьес Беккета, Адамова, Ионеско, Жене... Театр абсурда отказался спорить *по поводу* бессмысленности условий человеческого существования. Он просто показывает ее».

Теоретики «театра абсурда» и ведущие драматурги этого направления утверждают, что люди, дескать, не могут понять друг друга, поэтому драматург не просто уходит «за пределы» обычной реалистической действительности и разумности. Он вовлечен также в «радикальное обесценивание языка». В подтверждение этого положения Мартин Эслин пишет, что главное в пьесе Ионеско «Стулья» — не сами слова, которые произносятся со сцены,

а то, что их произносят перед все возрастающим количеством пустых стульев.

Этот критик считает классическими произведениями «театра абсурда» пьесы Беккета «В ожидании Годо» и «Последняя игра», поскольку в них нет «ни действующих лиц, ни содержания, ни осмысленного диалога».

Теоретики «театра абсурда» пытаются найти какую-то основу для оправдания своего появления на свет, и характерно, что эту основу они находят в самых реакционных философских направлениях.

Возможно, самой абсурдной из них является так называемая «наука патафизики», открытая французом Альфредом Жарри

(1873—1907). «Патафизика — наука воображаемых решений, которая символически приписывает свойства вещей их очертаниям», — говорит он в романе «Доктор Фостролл». В добавление можно процитировать несколько строк из книги Ко о творчестве Ионеско: «Патафизика — наука об особенном, о законах, управляющих исключениями... Перед патафизикой все равны. Разумное и неразумное уравновешены на весах вечности: оба понятия произвольны, оба абсурдны. Однако с точки зрения общечеловеческого предпочтительнее неразумное, ибо оно предоставляет большую свободу человеческому разуму».

Итак, свобода человека и свобода его разума — в неразумном. Это положение — стержень, основа «театра абсурда». Это ли не доказательство полной абсурдности как философии, так и драматургии «абсурдистов»?

«Абсурдисты» много говорят о своей ненависти и презрении к буржуазии и ее идеалам. Однако на деле это не так. Истинное положение вещей было без обиняков изложено недавно Артуром Адамовым, который, пройдя через «испытания абсурдом», создал совершенно другой тип пьесы. Адамов, автор вполне реалистической пьесы «Весна 1871 года», основанной на подлинных документах о Парижской коммуне, заявил:

«Я выступаю против театра Ионеско, против такого сорта

произведений, которые будто бы критикуют буржуазию, а на самом деле предназначены лишь для того, чтобы удовлетворять ее интересы. Пьесы Ионеско нравятся буржуазной аудитории, ибо они говорят: «Посмотрите, ведь это мы! Как смешно!». А пьесе следовало бы сказать: «Посмотрите, ведь это мы! Как ужасно!». Публика покидает театр довольная, что сумела принять шутку в свой адрес, в то время как ее должна была бы глубоко потрясти обнаженная перед ней правда».

Следует признать, что произведения таких драматургов, как Эжен Ионеско, англичанин Гарольд Пинтер, американец Эдвард Олби, представляют собой некое усложненное надувательство публики. Недавняя рецензия на новую пьесу Гарольда Пинтера «Коллекция» в «Обсервере» подтверждает это. Пьеса, жалуются рецензент, «умышленно построена как самоаннулирующая машина... Она выдвигает тезис только затем, чтобы отрицать его».

Однако такого рода обвинение не легко предъявить Самюэлю Беккету. «В ожидании Годо» (самое известное произведение репертуара «театра абсурда») отличается, как и большинство его пьес, необычайной последовательностью и извращенной логикой. Четыре персонажа ничего не делают на протяжении всей пьесы. Двое из них в крайне гротескной форме выражают отноше-

ния между хозяином и слугой. Другие двое, бродяги, сидят и... ждут. Кого? Годо. Но Годо так и не приходит. Его существование вообще кажется маловероятным. Возможно, он бог, в которого перестали верить. В результате у людей единственный выход — не ждать ничего. В этом весь смысл. Беккет — способный драматург, но редко талант использовался так бесцельно. В последней его пьесе «Счастливые дни» есть, в сущности, только один персонаж: женщина. В начале пьесы она предстает перед зрителем закопанной по талию, к концу она оказывается в еще более «счастливом» состоянии — закопанной по шею. Это и есть символическое изображение жизни человека. Смысл пьесы (хотя «драматургии абсурда» никогда не признают, что их интересует столь примитивная вещь, как смысл) в том, что счастье — это примирение с жизненными ограничениями. Поклонники Беккета утверждают, что замурованная женщина по-настоящему счастлива. Предполагается, что она достигла «более высокой» стадии развития, чем главный герой раннего Беккета — Моллой, который способен понять лишь то, что вокруг «все — сплошная мерзость»...

Социальная природа «драмы абсурда» — положение интеллигенции в разлагающемся капиталистическом обществе. Именно этот распад, разложение — причина страха «абсурдистов» перед

жизнью в обществе, где человек низведен до положения вещи. Эти писатели потеряли веру в целесообразность человеческих поступков и испытывают постоянное чувство изоляции.

Сторонники «абсурдизма» пытаются доказать, что их пьесы — новый вид реализма. Однако, с моей точки зрения, эти писатели, как правило, не заинтересованы в изображении реальной действительности с социальной точки зрения. И Ионеско признается в этом, когда заявляет, что «социальная реальность — это реальность человека, существующего лишь в двух измерениях. А такого человека нет и не может быть. Театр не должен заниматься внутренней сущностью явлений». Характерно, что он не говорит, что капитализм — скверное, жестокое общество. Ионеско заявляет, что никогда и никакое общество не может быть идеальным, к тому же он отрицает, что человек — существо социальное.

Отрицание реальных отношений между людьми выглядит на сцене еще менее убедительно, чем в теории. Ведь в «антипьесах», как и во всяких других пьесах, изображены люди, принимающие хоть минимальное участие в действии, находящиеся в каких-то отношениях с внешним миром — пусть в самых слабых, неясных. Иначе пьесу невозможно было бы играть на сцене.

Я не думаю, что достаточно просто осудить произведения



«театра абсурда». Такое осуждение ничего не объяснит. Следует сказать, что эти пьесы открыто проповедуют антигуманистическую идеологию, которая в действительности отражает классовую принадлежность драматурга, выражают на деле интересы буржуазии и буржуазной идеологии.

«Театр абсурда», подменяя изображение реальной действи-

тельности картинами всеобщего распада, изгоняет из литературы самое главное — человека в его отношении к окружающему миру — и тем самым ведет к разрушению литературной формы, к отрицанию самой литературы.

Вот в чем смысл этого нового направления в современной драматургии Запада <sup>25</sup>.



3.

Были века, когда чувство находилось под подозрением, и они порождали рассудочное искусство в духе классицизма. Были века, когда в немилости пребывал разум, и они способствовали возникновению романтического, антирассудочного искусства. Увы, мы вступили в век, когда под подозрением оказались, или попросту отсутствуют, и рассудок и чувство, и это явилось побудительным толчком для возникновения анархии, антиискусства, неискусства. Или, если вы предпочитаете выражаться так, для появления «ивентс» (событий), «эктивитиз» (действий), «хэппенингов» (происшествий).

По их именам вы узнаете их. Кому нужен театр (это слово происходит от *theasthai* — «смотреть», «видеть»)? Тому, кто будет смотреть, реагировать по-всякому на увиденное и обретать проницательность и свое мнение; тому, кто хочет чувствовать и мыслить. Но кому нужны «ивентс», «эктивитиз» и «хэппенинги»? Тому, в чьей жизни на самом деле, или как это представляется, ничего не происходит; тому, кто для заполнения пустоты должен придумывать искусственные события и синтетическую деятельность. Театр, являющийся искус-

ством, т. е. «единением», пытается создать схему, представление о жизни. «Хэппенинги» же, представляющие собой неупорядоченную смесь, являются попыткой создать заменитель жизни, конкурирующую жизнь (или нежизнь), а ведь это либо бегство от искусства, либо полное его непонимание...

Подозреваю, что «хэппенинги» не столько ответвление театра, сколько попытка стимулировать галлюцинации, и поэтому о них следовало бы говорить в рубрике «наркотики», а не в рубрике «драма»...

Я не говорю, что весь этот шум и суета вовсе не породят чего-нибудь полезного для сегодняшнего театра. Я не исключаю даже такой бедственной возможности, как победа «Нового театра» над старым. Только это было бы что-то подобное завоеванию Рима готами. Не цивилизация победивших готов, гуннов и вандалов, а цивилизация побежденных римлян выжила бы, чтобы вдохновлять и оживлять будущее. Потому что даже в своих худших образцах старый театр занят вопросами, вроде: «Что такое добро, счастье, жизнь?», а не тем, «что я могу делать в воде?», как типичный «хэппенинг»...<sup>26</sup>



4.

Со скрипучих чердаков, покинутых складов и пригородных свалок «хэппенинги» — эти «квази»-театральные представления окончательно перебрались в концертные залы, расположенные на аристократической 57-й стрит. Появившиеся в порядке эксперимента в 50-е годы, эти «действия» ныне окончательно утвердились как явление в культурной жизни

США. Да так прочно, что пресса то и дело пишет о них. Так, например, исполнение «Оригинале» — нового произведения в этом жанре композитора Карлгейнца Штокхаузена сопровождалось самой шумной рекламой в газетах и журналах. Чтобы привлечь на это «действие» любопытствующих, были брошены все силы.



В «хэппенинге» К. Олденбурга «Автотела» (1963 г.) действие происходит на стоянке автомобилей.

Сцена из другого «хэппенинга» К. Олденбурга, место действия которого вообще не имеет значения.

Представление это было поставлено основоположником и теоретиком движения «хэппенинга» Алланом Капровым. Он согласился режиссировать произведение Штокхаузена в силу очевидной близости между упомянутым произведением и его собственной точкой зрения на искусство. Эта близость основывается на том, что они оба в основу своего искусства кладут принцип «коллажа», т. е. склеивания...

Речь идет о соединении в единое целое несовместимых материалов или предметов. В своем произведении «Оригинале» композитор скомбинировал довольно неоднородные объекты. Его музыка частично исполнялась живыми участниками «хэппенинга», частично она была записана на пленку. Сценарий, вернее схема «хэппенинга», состоит из восемнадцати сцен, которые разбиты на семь совершенно не связан-

ных между собою «структур». Чтобы связать эти ничем не связуемые «структуры», автор прибегает к помощи огромных часов. Каждая сцена занимает определенный отрезок времени, и каждый актер может участвовать в представлении согласно сценарию или импровизировать: композитор оставляет это на его усмотрение. Важно лишь, чтобы актер строго укладывался в регламент. Как и в любом авангардистском произведении, особенную роль в «хэппенинге» играет место действия, и Капров буквально ставит рекорды, «активируя» то или иное помещение. Обычный концертный зал со сценой, амфитеатром, ярусами и зеркальными стенами Капров превращает в асимметричное, но динамичное целое. С высокого стального помоста, откуда он режиссирует представление, Капров обзревает участки этого «активного» пространства. Все, начиная с буфетов под сценой до самых задних мест галерки, превращается у Капрова в так называемое «окружение», «среду» представления. Зрителей «разбрасывают» вокруг центральной площадки, причем одни стоят к ней лицом, другие — спиной.

В представлении «Оригинале» принимал участие знаменитый специалист по шумам Марк Нейгауз. Один на один он сражается с целой батареей невиданных инструментов и при этом медленно... раздевается. Между инстру-

ментами лениво прогуливаются девушки, они то надевают что-то, то начинают раздеваться. Здесь же гримасничает обезьяна. Поэт бормочет стихи, потом выкрикивает политические лозунги, используя для этого коровий рог. Играет виолончелистка, сидя на барьере яруса, как на жердочке... Экстравагантный клоун Нам Джун Пейк мажет себя кремом для бритья, что-то рассказывает, потом ныряет в ванну с водой. Иногда он полощет там свой ботинок...

Капров говорил, что его цель — создать представление — прототип неоформленного, зарождающегося сознания. Отсюда разорванность, фрагментарность «хэппенингов». В мае 1964 г. Капров подготовил со студентами Корнуэльского университета «хэппенинг», который назывался «Домашний очаг». В сценарии, в частности, были такие ремарки: «Создание одинокой мусорной кучи где-то за городом. Вокруг — горы хлама, потом — дымок. Часть мусора огорожена красной оградой из старых консервных банок. Вокруг — деревья». Из этого немногословного сценария Капров сделал «хэппенинг», который продолжался целый день. Автор стремился заставить участников поверить, что это «действие» и есть идеальный образец искусства. И не только это. Он стремился утвердить все это как образец искусства нашей эпохи. Это, пожалуй, можно усмотреть в его авторских

ремарках в рукописи. Вот цитаты из нее:

«11 часов утра. Мужчины сооружают из всякого деревянного хлама башню на горе мусора. Вокруг устанавливаются высокие жерди, на них укреплены обрывки картона. На другом холме из молодых деревьев и веревок девушки сооружают «гнездо». Рядом на бельевых веревках они развешивают старые рубашки.

2 часа дня. Прибывают машины. На буксире они тащат какую-то старую рухлядь — остов автомобиля. Машины останавливаются недалеко. Выходят люди.

Девушки залезают в «гнездо»

и истошно вопят. Мужчины идут к шипящей развалине, закатывают ее в гору мусора и обмазывают сверху... клубничным вареньем. Подходят девушки и слизывают варенье. С криками и бранью мужчины разрушают «гнездо», затем возвращаются к девушкам у машины, прогоняют их и едят варенье пальцами».

Так продолжается вплоть до последней сцены. У автора она называется «обличением» и состоит в следующем: машину-развалину закатывают в мусор, поджигают, затем все садятся, закуривают и молчаливо расходятся<sup>27</sup>.

## Оборотная сторона модели

Из приведенных примеров ясно вырисовывается основное кредо современного буржуазного искусства — последовательный антиреализм.

Условившись считать формалистические направления в живописи своего рода моделью такого антиреализма, мы рассмотрели два механизма его действия. Один из них занят производством абстрагированного от жизни искусства, предназначенного для интеллигенции, другой — производством боевиков «массовой культуры». Этот второй механизм еще сильнее, чем в живописи, действует в области театрального и музыкального искусства капиталистических стран, в первую очередь в Соединенных Штатах.

Существование увеселительных коммерческих театров стало частью американского быта, такой же неотъемлемой и характерной, как, скажем, в нашей стране балет и драматическое искусство, в Италии — опера, в Японии — театр Кабуки и т. д. Основной пита-

тельной артерией и символом увеселительных коммерческих театров Америки является Бродвей, своего рода театральный Голливуд в миниатюре. Это одна из центральных улиц Нью-Йорка, а точнее — лишь несколько залитых ослепительным светом неоновых реклам кварталов этой улицы, где некогда было размещено восемьдесят шесть театральных помещений. Сейчас из них сохранилось только тридцать два, но они еще более «целеустремленно» заняты развлекательным бизнесом. Среди пестроты и гама комедий, ревю, модернизированных (чаще всего психопатологических) драм крайне редко встречаются пьесы, способные удовлетворить мыслящего зрителя, или удачные мюзикл типа знаменитой «Вестсайдской истории» и «Моей прекрасной леди». Известный критик Кеннет Тайнен писал в связи с этим на страницах газеты «Нью-Йорк геральд трибюн»: «Если не закрывать глаза на факты, то американский театр попросту не предназначен (или не «прилажен», если воспользоваться местным жаргоном) для представления хорошей драмы; это деловая операция, рассчитанная на извлечение доходов. Хорошей драме оказывают гостеприимство лишь тогда, когда ее можно использовать как средство делания денег, и даже в этом случае ее уважают не столько за то, что она хорошая, сколько за то, что она прибыльная... Взятый в целом Бродвей — это сложная, с огромным резервом мощности и блестящими операторами машина, предназначенная для широковещательного изречения тщательно приправленных банальностей»<sup>28</sup>.

За пределами Нью-Йорка крупные театры до последнего времени чаще всего выполняли «пробную» функцию: представления в них служили своеобразной генеральной репетицией перед постановкой пьес на Бродвее.

Остальные нью-йоркские театры — это маленькие полупрофессиональные, полулюбительские театрики, разбросанные за пределами Бродвея в плохо приспособленных помещениях. Но если в 30-е годы эти так называемые «малые театры» часто стремились к поискам остро социальной и политической драмы, то в послевоенное время они стали отдавать основную дань авангардизму. Равнодушие широких масс зрителей к подобным пьесам привело эти театры к заметному крену в сторону все тех же чисто развлекательных безделок. Еще в 1960 г. видный театральный деятель, создатель Экспериментального театра Джулиан Бек высказал уверенность в том, что «если небродвейским театрам суждено спастись от жалкого подражания Бродвею, если им вообще суждено спастись от полной деградации, тогда они должны повернуться спиной к Маммоне»<sup>29</sup>. Как показало прошедшее десятилетие, от погони за прибылями они отнюдь не отказались.

Таким образом, театр в США — это прежде всего бизнес, а потом уже искусство, и то только в тех редких случаях, когда драматург и режиссер умудряются совместить эти понятия.

Исчерпывающую характеристику коммерческого театра США дала американская журналистка и критик Саша Лури в своей статье «Цены против ценностей», опубликованной в конце 1967 г.

«Бизнесом Америки, — сказал Калвин Кулидж, некогда президент Соединенных Штатов, — является бизнес». Вероятно, Теодор Соренсен, друг и советник покойного президента Кеннеди, имел в виду именно этот афоризм, заявляя: «Бизнесом бизнеса является Америка».

Вопрос о том, какими будут новые пьесы, кинофильмы, книги, телевизионные программы, решается бизнесменами, которых не прельщает сочинение афоризмов. Им нужны доллары. И как можно больше... Театральный критик Вальдемар Хансен, обсуждая положение бродвейских театров в журнале «Гильдии драматургов», писал: «Драматурги! Знайте, что сегодняшний американский театр — самый растленный и неинтересный в мире. Ни один из пятидесяти наших штатов, равно как и федеральное правительство, не оказывает ему поддержки. Он зависит от прихоти бизнесменов». Иного мнения придерживается газета «Нью-Йорк дейли ньюс», сообщая о нынешнем театральном сезоне на Бродвее: «В театре публика по-прежнему предпочитает отдыхать и веселиться, а не ломать голову над загадочными драмами».

...И «Нью-Йорк таймс» пишет о том, что прошедшим летом владельцы бродвейских театров «проделывали форменные трюки» с единственной целью — обеспечить «боевики» для своей сцены. Подчеркнув, что они получают 25 % стоимости каждого билета (а цена билета на «боевик» сейчас не ниже одиннадцати долларов), «Нью-Йорк таймс» приводит слова представителя компании «Шуберт театр энтерпрайзиз», которой принадлежит более половины театров Бродвея... «Культуры ради мы предоставляем наши театры для постановки нескольких серьезных драм. Но отправляясь в театр, я хочу посмеяться, хочу, чтобы меня развлекали».

Жан Клод ван Итали, автор едва ли не единственной по-настоящему художественной, социально значимой пьесы, имевшей в прошлом сезоне коммерческий успех, «Ура, Америка!», пишет в «Нью-Йорк таймс»: «Театры Нью-Йорка, в том числе и тот, не бродвейский, в котором я сотрудничаю, — часть экономической системы страны. В сущности, театр, который справедливо именуют индустрией, состоит при этой системе в качестве служанки. Он питает тех, кто может себе это позволить, дешевыми иллюзиями, необходимыми, чтобы сохранять ложное представление о мире».

...Но ни в театре, ни на экранах кино и телевидения вы не увидите пьесы о войне во Вьетнаме. За исключением, пожалуй, новой драмы Питера Устинова «Неизвестный солдат и его жена», которая шла в Линкольн-центре, а теперь перекочевала на Бродвей. Она звучит как призыв к миру, обличая лицемерие церкви, во все века благословлявшей «своих» воинов и их оружие. В конце представления зрителей вовлекают в нечто похожее на митинг в защиту мира. Гаснет свет, и актеры бегут по проходам зрительного зала, выкрикивая: «Быть может, теперь твой, и твой, и твой черед стать неизвестным солдатом». Слово «Вьетнам» в пьесе не произносится, но в нескольких интервью Устинов ясно дал понять, что он решительно против того, что «творит Америка во Вьетнаме»<sup>30</sup>.

Положение американского театра типично для театрального искусства капиталистических стран, конечно, лишь в том смысле, что он представляет собой олицетворение коммерциализации, ее «высшую» ступень, достигнутую на сегодняшний день. Творческие работники театра других стран, скажем Англии, Франции, Японии или Швеции, пытаются различными способами тормозить свое приближение к американскому образцу. Однако удастся им это далеко не всегда.

Еще в большей мере, чем драматический театр, американизация охватила сферу эстрады и легкой музыки. Французский музыкальный критик Клод Бертран писал в статье «Вымирающее племя музыкантов»: «В наши дни «звезда» фабрикуется целиком коммерсантами зрелищ; это — продукция, которую продвигают в продажу, как какую-нибудь подходящую зубную пасту.

Берут красивую куклу (юношу или девушку), раскрашивают или гримируют, одевают, подыскивают имя, звучащее на иностранный манер, обучают нескольким песенкам, *заводят механизм*, чтобы он двигался в такт,— и фокус проделан. Сфабрикованная таким образом «звезда» готова, чтобы понравиться публике. Разумеется, такой публике, которая предварительно была старательно подготовлена с помощью хорошо отлаженной рекламной системы. Ибо именно благодаря этой системе данный продукт станет *завтрашним кумиром*. Не всем это удастся, но все верят в это.

Радио и телевидение ежедневно представляют публике гитаристов, певцов или певиц стиля «йе-йе»\*, пытающихся перещеголять друг друга в своей посредственности. Впрочем, эти зрелища смехотворны: семнадцатилетние парни с удручающе-нечесаной шевелю-

\* От английского слова «yes»; так называют часто на Западе исполнителей сверхсовременных песенок, где и без того бессмысленный текст перемежается с еще более бессмысленными выкриками.



рой, с пустым взглядом, с пресыщенным видом суетятся и бормочут какие-то песенки, лишь подчеркивая эту грустную истину»<sup>31</sup>.

Канадский журнал «Маклинс» приоткрыл завесу над тем, какими способами «коммерсанты зрелищ фабрикуют кумиров». Он поведал закулисную историю создания одного из наиболее популярных современных музыкальных ансамблей.

Звук был знакомым. Ай-и-и-й-а-е-е-е-е!! Он несся с эстрады, разрастаясь подобно гигантскому воздушному шару, угрожая разнести стены. Картина тоже была знакомой. 18 тыс. юношей и девушек... вскрикивали, рыдали, стонали и во мраке здания продолжали свой неустанный и стихийный поиск какого-то идола, ужасающего своим уровнем.

Но ужасающего не *на самом деле*. Потому что воскресный вечер в начале апреля в парке Мейпл-Лиф-гарденс в Торонто и 18 тыс. «тинейджеров» (13—19 лет.— А. К.) и детей помоложе разыгрывали один из знакомых и принятых ритуалов 60-х годов — давали выход своим эмоциям, направляя их на четырех молодых длинноволосых людей, исполнявших музыку в манере «рок-н-ролла». Это могли быть биттлы, или «Роллинг стоунз», или «Лавин спунфул». Не так уж важно было, что это за ансамбль. Здесь важен ребячий ритуал. А ритуал, по существу, — вещь невинная, вроде забавы...

В это апрельское воскресенье ансамблем оказались «Обезьянки» («Манкиз») — наимоднейшая новинка на грампластин-

ках и в телепередачах сезона 1966—1967 гг. Но у эстрадных «Обезьянок» не все ладится. В отличие от других ансамблей они не просто стояли там, предлагая свою музыку. Они, как марионетки, двигались по сцене. Они были манерными и бесстыдно играли, приноравливаясь к джазовым маньякам. Их музыка, когда что-то из нее можно было уловить в этом бедламе, не обнаруживала ни притягательной сложности биттлов, ни хорошего теплого звучания «Лавин спунфул». По сравнению с остальными эти парни были ремесленниками.

Да, надо признаться, что с «Обезьянками» дело обстоит не вполне благополучно. Они являются продуктом, может быть, наиболее циничной затеи в новейшей истории зрелищного бизнеса. Те, кто задумал «Обезьянок» и манипулировал ими вплоть до превращения их в индустрию, стоящую миллиард долларов, таковы, что рядом с ними образцом высокой нравственности кажется агент, подкупавший в 1942 г. девочек-подростков, чтобы они падали в обморок при виде Фрэнка Синатры\*.

\* Американский эстрадный певец и киноактер.

Операция «Обезьянки» началась осенью 1965 г., когда два голливудских продюсера, Роберт Рафелсон и Бертон Шнейдер, поместили в газетах объявление, что им требуются «музыканты-вокалисты, исполняющие народные песни и «рокки», для участия в новых телевизионных программах; четыре ненормальных парня лет 17—21». Рафелсон и Шнейдер нашли, что из 437 прослушанных парней четверо достаточно ненормальны, чтобы выдержать задуманные ими комические передачи о трогательных приключениях удачливого ансамбля исполнителей «рок-н-ролла»: Майкл Несмит, безработный исполнитель песен протеста; Дейви Джонс, крохотный английский экс-жокей, выступавший на Бродвее в «Оливере»; Мили Доленз, джазовый певец, оставивший работу, и Питер Тори, еще один оказавшийся в полосе неудач исполнитель народных песен...

На несколько месяцев Рафелсон и Шнейдер заперли отобранных парней в студии вместе с преподавателем актерского мастерства, муштrowавшего их в области «легкого» исполнительства. И в то время пока ребята учились импровизировать, продюсеры старательно занимались определением формы передач, путем присвоения комедийных шаблонов братьев Маркс\*, эк-

ранных образов «Бауери бойз» и кинотехники Ричарда Лестера, руководившего производством двух фильмов о биттлах. А еще один главный манипулятор, Дональд Киршнер, который недаром известен в кругах знатоков «поп-музыки» как «Человек с золотым ухом», проводил с магнитофоном долгие часы, сиюсья создать отчетливое «обезьянье звучание», хотя термин «создать» едва ли точен, поскольку стиль «Обезьянок» в окончательном виде стал подражанием ранней музыке биттлов.

Результатом всей этой хитроумной работы явилась Быстрая Прибыль. Прошлой осенью телепрограмма стала пользоваться большим успехом в Северной Америке и Англии. А почему нет? Первые из серийных представлений уже были подправлены согласно вкусам пробной аудитории типичных «тинейджеров». Первые две самостоятельные пластинки «Обезьянок» («Последний поезд в Кларисвилль» и «Я — верующий») были проданы более чем по 3 млн. каждая, хотя они и обязаны больше электронной магии Дональда Киршнера, чем голосам «Обезьянок» (Киршнер говорит: «Все, что действует на нервы или что может раздражать слушателей, надо просто убрать с помощью электроники»)... Когда «Обезьянки» двинулись в путь

\* Американские комики-эксцентрики, пользовавшиеся наибольшей популярностью в 30-е годы.

этой весной, они привлекали более значительные аудитории, чем годом раньше биттлы. 18 тыс. девушек и юношей заполнили Мейпл-Лиф-гарденс, заплатив более 91 тыс. долл. за привилегию повизжать.

И потом неизбежно появилась побочная «Обезьянья» продукция: пуговицы - обезьянки, книги-обезьянки, куклы-обезьянки... «Обезьянья» зеленая шерстяная шляпа, как та, которую носит Майкл Несмит...

Все лица, связанные с «Обезьянками», начали богатеть, может быть, даже слишком, — начала проявляться алчность. Киршнер прослышал, что Шнейдер мог обсчитать его, и нанял для защиты своих интересов дивизион адвокатов. В то же время два голливудских продюсера, как полагают, предъявили судебный иск на 6 млн. 850 тыс. долл., утверждая, что Шнейдер и Рафелсон украли у них идею представления «Обезьянок».

Не менее наглядно выявляется роковая роль коммерциализации и в тех случаях, когда паразитизирование бизнеса происходит на настоящем искусстве. Показательный пример в этом отношении из области музыкально-исполнительского творчества привел нью-йоркский журнал «Америкэн дайлог»:

Благодаря транслированию передачи «Хутенени» и пользующимся огромным спросом записям песен в исполнении Питера, Поля, Мэри и Кингстон-трио перед миллионами американцев теперь предстала фрагментарная картина их собственной фольклорной музыки. Однако у этих

В апреле распался клуб болельщиков «Обезьянок» в Канаде, по-видимому, из-за споров о том, кто будет делить предполагаемую добычу. И даже сами «Четыре обезьянки» начали ощущать некоторое недовольство своей судьбой. Майкл Несмит сказал одному репортеру, имея в виду первые пластинки «Обезьянок»: «У нас не было ничего общего с музыкой. Все было целиком нечестно».

Но «обезьянья» империя держится. За этим следят продюсеры, телевидение, фирма грампластинок, создатели «Обезьянок», — все люди, имеющие свою долю в этих доходах. «Обезьянки» продержатся по крайней мере до тех пор, пока девушки и юноши в местах, вроде Мейпл-Лиф-гарденс, не закроют свои рты и хотя бы немного не прислушаются. Тогда они, быть может, услышат звуки грубой и циничной аферы<sup>32</sup>.

неправильных ритмов и гладких мелодий мало общего с главным направлением американской фольклорной музыки. Песни иногда берутся из фольклорной литературы Америки, но они изменены, чтобы стать «приятными» для слушателей американской массовой песни.

В результате этого в представлении миллионов людей возник неудачный, даже вредный суррогат американской народной музыки. В нем нет борьбы, резкости, нет тех неподдельных проблесков щемящей народной тоски и печали, которые вплетены в песни народными певцами и серьезными интерпретаторами народной музыки. Мощь нашей фольклорной музыки привлекла внимание и собирателей вроде Джона и Алана Ломансов и Ричарда Чейза, и значительных исполнителей вроде Пита Сигера и «Бродяг из Нью-Лост-сити». В первую очередь благодаря этим исполнителям, а также журналам вроде «Синг-аут» и «Кэраван», а также деятельности небольших придерживающихся твердых принципов фирм грамзаписи вроде «Фолькуэй» и «Трэдишн» десятки тысяч молодых людей познакомились с народной музыкой своей страны и научились ценить ее.

Конфликт между господствующей «системой» (у которой вызывает беспокойство все, кроме ее собственной синтетической продукции) и серьезными исполнителями народных песен особенно обострился после того, как фирма «Тин Пэн Элли» обнаружила, что песни с фольклорными мелодиями могут продаваться миллионными тиражами (до сих пор

такой успех выпадал только на долю джазовой музыки). Многие певцы, когда-то исполнявшие народные песни ради удовольствия или за небольшую плату, но относившиеся при этом к своему материалу с уважением, решили, что «тощие годы» остались позади. В погоне за успехом они изменили стиль пения, подстроившись под распространенные вкусы, т. е. сделали ставку на то, чтобы заработать на этом «буме»...

Конфликт приобрел большую остроту. Речь идет о значительном секторе американской культуры, и музыкальная общественность, интересующаяся народной песней, уже охвачена нескончаемой неистовой дискуссией. Значение этих споров, как я полагаю, выходит далеко за рамки интересов «общественности», занимающейся фольклором. Они отражают конфликт, возникающий во всех искусствах, когда рынок пытается установить контроль над художником. В данном случае рынок может пойти дальше уничтожения отдельного художника; он, возможно, разрушает народную культуру, развивавшуюся в ходе смены столетий, — культуру, которая в большей мере, чем что-либо другое, является произведением и достоянием американского народа<sup>33</sup>.

## Постскриптум

Приведенные в этом разделе многочисленные высказывания и фактические данные свидетельствуют, что разлагающее влияние чистогана и организованного бизнеса охватило все виды буржуазного искусства. Могучая индустрия развлечений щедро оплачивает и «попствующих» художников, и создателей театральных безделушек, и творцов танцевально-песенных шлягеров. Причем эта индустрия не сводится только к «деланию денег»: она превращает искусство в важнейшее анестезирующее средство, использует его для наркотического одурманивания людей. Но обретая «терапевтическую» функцию, такое «искусство» теряет свое истинное предназначение.

Что же касается подлинного искусства, то и оно отдано на откуп расчетливым бизнесменам, но находится у них на положении нелюбимой падчерицы: «казначей» такое искусство не ценят и не поддерживают. Несколько лет назад тридцать экспертов и ученых приняли по поручению фонда Рокфеллера обследование американской культуры. Журнал «Ньюсуик» опубликовал выдержки из их доклада могущественным братьям-миллиардерам, в котором, в частности, отмечалось:

«Подавляющее большинство американцев, даже жителей больших городов, вообще не бывает на профессиональных представлениях, будь то спектакль, опера, симфония или балет... Во всей стране смогли выжить лишь несколько некоммерческих профессиональных театров... В стране существует не более пяти-шести известных танцевальных коллективов, которые более или менее стабильны... В Америке нет ни одного профессионального хора, который выступал бы круглый год. Что касается оперы, то есть, конечно, великолепие нью-йоркской «Метрополитен опера», да еще чикагская «Лирик», сан-францисская опера и «Нью-Йорк сити опера», которая исполняет общедоступные чудеса в бывшем масонском храме. Однако если не считать перечисленных, в стране «мало или совсем нет оперных театров, действующих в течение большей части года».

Даже у профессиональных симфонических оркестров, которые, как считают, стали неотъемлемой частью городской американской культуры, «имеются серьезные проблемы, их будущее далеко не обеспечено». Все ведущие оркестры страдают от дефицита; и большинство музыкантов... подрабатывают в других местах. В нашей стране... исполнительские искусства находятся в чрезвычайно бедственном положении... Правительственных дотаций в области искус-

ства практически нет... Менее двух процентов различных частных благотворительных пожертвований в США, как полагают, идет на осуществление всякого рода программ в области культуры, причем на долю исполнительских искусств приходится гораздо меньше половины. Американские корпорации до сих пор обнаруживали весьма мало энтузиазма в отношении финансовой поддержки исполнителей. И вообще их доля в филантропических сборах всех видов удивительно мала»<sup>34</sup>.

Кризисное положение, сложившееся в американской культуре, вынужден был признать даже с трибуны Капитолия конгрессмен Джавитс. На протяжении ряда лет он выступал с речами в палате представителей с требованиями создания хотя бы минимального правительственного фонда для субсидирования искусств. «Многие части Соединенных Штатов,— подчеркнул он в одной из своих речей,— представляют собой настоящую пустыню в смысле культуры. За пределами Нью-Йорка, Чикаго, Сан-Франциско и Лос-Анджелеса крайне редко можно найти какие-либо доступные населению представления... Русские получили более ощутимые выгоды от посылки в Соединенные Штаты своего скрипача Ойстраха, балета Большого театра и балета Моисеева, чем от запуска первого спутника. И все же мы продолжаем сталкиваться с представлениями, характерными для XVIII и XIX веков, когда развитие культуры считалось каким-то неподходящим делом для участия в нем правительства»<sup>35</sup>.

Истинные побудительные мотивы своей заботы об американской культуре Джавитс раскрыл в другой речи, тоже занесенной в протоколы конгресса. Это прежде всего соображения престижа и международного политического влияния: «Культура выступает теперь решающим моментом при оценке положения страны в мире и ее успехов в холодной войне»<sup>36</sup>.

Иными соображениями руководствовались талантливые американские драматурги, режиссеры и актеры, многие годы мечтавшие о создании «серьезного» постоянного театра. В январе 1964 г. был открыт наконец новый театр Линкольновского центра в Нью-Йорке. Художественным руководителем его стал известный театральный деятель Роберт Уайтхед, а одним из режиссеров — Элиа Казан, прославившийся своими многочисленными фильмами и театральными постановками. Но в списке попечителей и директоров театра значились люди, не имеющие к искусству никакого отношения: Юджин Блэк — партнер инвестиционной фирмы «Лазар фрэр энд компани» на Уолл-стрите, Джордж Вудс — председатель другой крупной фирмы, «Ферст Бостон корпорейшн», и директор ряда промышленных объединений, Ховард Каллмен — табачный король и т. д. А воз-

главлял Линкольновский центр театрального искусства не кто иной, как Джон Рокфеллер III.

Результаты такого противоестественного синтеза не замедлили сказаться. Уже через год театр вынужден был покинуть его художественный руководитель Уайтхед; вслед за ним ушел оттуда и режиссер Казан. Как заявил менеджер театра С. Гилки, причиной этого послужил «конфликт между деловой и художественной администрацией». Комментируя этот факт в своей статье «Маммона или Афина?», американский журналист Гарри Фримен пишет, что «крупнейшие финансовые боссы завладели ключевыми позициями в культурной жизни США. Это, конечно, не следует понимать так, будто горстка монополистов сидит в небоскребе и решает, какой должна быть американская культура или что, например, директора и попечители театра говорят Артуру Миллеру, как ему писать пьесы. Думать так — значит примитивно и искаженно представлять себе истинное положение вещей.

Главные тенденции культурной жизни в Америке определяются классовым характером нашего общества, в котором главенствуют монополисты. Многие в Америке сочтут такое определение «марксистской формулой», так как одна из ведущих догм современной американской буржуазной идеологии гласит, что культура якобы существует в вакууме и общественные силы не оказывают на нее никакого влияния. Но если объективно проанализировать любую сферу культурной жизни США, то нетрудно убедиться, какую огромную роль играют в ней монополии.

...В театре, кино и других областях искусства есть очень много талантливых художников, которые некогда добивались большого успеха, а сегодня не могут найти достойного применения своему таланту, так как остались верны прогрессивным убеждениям. Несколько лет назад из США уехал Поль Робсон — у него не было возможности выступать на родине. Джон Говард Лоусон, один из лучших киносценаристов Америки, все еще числится в черном списке Голливуда. Ни один крупный издатель не желает даже прикасаться к рукописям Альберта Мальца, несмотря на многочисленные награды, которых писатель был удостоен в прошлом.

Бизнесмены, которые контролируют большие киностудии, театры, издательства, богатые попечители музеев и т. д. не отдают приказаний художникам. Но художникам отлично известно, чего требуют от них их патроны и хозяева. Они хорошо знают, от чего зависит успех. Ведь в конечном счете право цензуры и вето принадлежит бизнесменам. Это они решают, какое произведение искусства получит широкая публика, а какое — нет. И хотя их главный критерий — выгода, они никогда не упускают из виду идеологических

соображений. Бог американской культуры — это Маммона, а не Афина... американская культура задыхается на прокрустовом ложе монополий. И покуда это так, она не в состоянии подняться во весь свой рост»<sup>37</sup>.

Монополии кровно заинтересованы во всемерном отчуждении истинного искусства от человека, ибо это искусство мыслящее, активное, гуманное.

Но они в неменьшей степени заинтересованы и в отчуждении людей друг от друга, особенно представителей интеллигенции. Важная задача возлагается ими в этом плане на искусство, на различные направления современного формализма, означающего отрицание искусства как средства общения людей. Признанный глава «театра абсурда» Эжен Ионеско утверждал, что «язык больше не создает связи между людьми, не служит посредником, — все связи порваны, люди говорят мимо друг друга... Диалога больше нет». В этих словах — обобщенный идеал «искусства», на которое опираются власть имущие в буржуазном обществе.

Наступивший ныне глубокий кризис объединенных усилий «казначеев» и их «мыслителей» в ряде ведущих областей искусства говорит о многом. Он подтверждает неизбежность в конечном счете краха различных «сыновей беса и мрака» и торжества подлинного искусства, ибо оно вечно.



Десятая муза  
или десятая  
жертва?



## Чарли Чаплин объявляет войну Голливуду...

Я твердо решил объявить раз и навсегда войну Голливуду и его обитателям.

Не хочу быть брюзгой — таких людей я считаю самовлюбленными и ничтожными — и заявляю об этом только потому, что у меня нет ни малейшей веры в Голливуд вообще и в американское кино в частности.

Вам известно, какой прием оказали моему последнему фильму «Мсье Верду» некоторые американские кинотеатры, особенно в Нью-Йорке. Вы знаете, что несколько чудаков начали называть меня «коммунистом» и «антиамериканцем».

И это только потому, что я не могу и не желаю думать так, как все другие. Голливудские заправилы еще воображают, что всегда найдут выход из положения. Но скоро они лишатся своих иллюзий и начнут постигать некоторые истины.

Так вот я, Чарли Чаплин, утверждаю, что Голливуд умирает. Это уже не производство фильмов — что, как полагают, является искусством, — а накручивание километров целлулоидной пленки.

Могу добавить, что невозможно добиться успеха в кино тому, кто отказывается приспособляться к остальным, если он проявляет себя как «искатель», который осмеливается пренебрегать предписаниями большого бизнеса в кинематографии.

Не думайте, что этим я хочу оправдать самого себя. Возьмем, к примеру, случай с Орсоном Уэллесом. Конечно, не со всеми его взглядами на киноискусство я соглашаюсь. Но он осмелился сказать «нет» крупным бизнесменам. И теперь для него в Голливуде все кончено.

Помимо всего прочего, не надо воображать, что я революционер-поджигатель, как выразился один журналист из Бостона. Однако получается, что я действительно совершил какое-то преступление. А я лишь все время утверждал — патриотизм не ограничен границами. Таково мое мнение. Оно касается и кино, и политики.

Часто в споре меня пытаются поддеть, говоря: «Не потому ли вы так считаете, что сами родились в Англии?»

Какое идиотство! Я по натуре немножко философ, а значит, для меня и в Англии найдется что порицать, как и в Соединенных Штатах или в СССР.

Сжальтесь, умоляю вас, перестаньте же наконец смешивать искусство с темными политическими махинациями, которыми заполнили весь мир!

Сейчас Голливуд сражается в последней битве, и он проигра-

ет ее, если только не решится раз навсегда отказаться от стандартизации фильмов,— произведения искусства нельзя изготовлять способом массовой продукции, как тракторы на заводе.

Я думаю, что объективен, когда говорю: пришло время избрать новый путь — чтобы деньги не являлись больше всемогущим божеством разлагающегося общества <sup>1</sup>.

### **...А Дэррил Занук объявляет войну коммунизму**

Американские послы со своими официальными досье не более могущественны в приобретении друзей и укреплении международной дружбы, чем тысячи путешествующих по всему миру жестяных коробок с плотно намотанными катушками целлулоидной пленки, на которой запечатлены мысли, фантазия и творческий талант работников американского кино.

Это ясно понимает каждый, кто делал фильмы за границами США, но меня часто интересует, сознают ли по-настоящему американский народ и многие члены нашего правительства, как огромно то доброе, которое несут эти посланцы в жестяных коробках.

В нашу эпоху войны нервов нельзя переоценивать того влияния, которое оказывают американские фильмы, отражающие лицо Соединенных Штатов, а также фильмы, сделанные не в Америке и показывающие американцам и другим народам жизнь стран, в которых они снимались.

Телевидение и радио чрезвычайно ограничены в этом отношении. Даже печать представляет собой меньшую ценность в тех странах, где есть миллионы неграмотных. Кино же шествует по всему миру, с одинаковым успехом добираясь и до неграмотных, и до образованных, и до тех людей внутри и вне правительства, которые создают общественное мнение. Правда, некоторые

фильмы могут принести вред, но огромное большинство их служит такую службу, которая невыполнима ни для какой американской агитации.

Я не хочу этим сказать, что все фильмы должны делаться для пропаганды или даже что они должны обладать международным значением. Повсюду люди ходят в кино для того, чтобы развлечься. Если качество этого развлечения не привлечет их, мы не сможем показать того, что им *следует* видеть.

В качестве примера я мог бы привести снимаемую мной картину «Большая игра». Эта простая история, которая не выполняет никакой миссии, не содержит сцен, навязывающих какую-либо точку зрения, не является нравоучительной драмой. Но она в привлекательном свете покажет миру те части Африки и Ирландии, где в действительности снимается фильм...

Есть люди, которые думают, что режиссер не должен ставить полемических фильмов из-за того впечатления, которое они могут произвести на зрителей зарубежных стран. Я не могу согласиться с этой точкой зрения. Я внес свою лепту в эту группу фильмов такими картинами, как «Пинки», «Джентльменское соглашение» и «Змеиная яма». Сейчас мы готовим экранизацию бестселлера И. Уоллеса

«Доклад Чэпмена». Разъезжая по всему миру, я встречал бурные отклики на полемические фильмы.

Я уже неоднократно заявлял, что считаю американские фильмы лучшим средством, какое мы должны предложить миру для нанесения ущерба коммунизму. Сначала люди были удивлены тем, что правительство США «разрешило» нам снимать фильмы, которые не совсем лестно освещают американский образ жизни.

Коммунистические пропагандисты пытались извлечь пользу из таких фильмов, повернуть их против нас, но они не смогли скрыть того факта, что, хотя такие явления и существуют, они существуют в народе, который знает о них и не только принимает меры к их устранению, но, что самое главное, обладает смелостью показывать в своих фильмах истинную, а не розовую картину своей жизни.

Да, американские фильмы играют все более важную роль, неся свет и понимание взволнованному миру. А просвещение — это великий оплот в борьбе за мир во всем мире.

Но лишь тогда, когда все эти факты будут тщательно продуманы, Америка полностью оценит ту работу, которую выполняют ее Посланцы в Жестяных Коробках<sup>2</sup>.

## Постскриптум

Статья Чаплина — крик боли и гнева затравленного художника. Статья Занука — почтительное и самодовольное воркованье облаканного слуги.

Имя Чарли Чаплина известно в каждом уголке земного шара даже тем, кто никогда не видел его фильмов. Крупнейший комедиограф и киноактер нашего времени — Чарлз Чаплин через всю свою большую жизнь с честью пронес знамя борьбы за светлые идеалы человечности и социальной справедливости, за право человека на счастье. Верность этим идеалам помогла ему поднять до огромных философских и художественных обобщений свое искусство, непревзойденное по мощи и яркости. Чаплин и его герой Чарли еще десятилетия назад слились для миллионов людей в единый образ. Чаплин создал незабываемого трагикомического героя, через которого раскрыл не только мир своей души, но и душу своего мира.

Имя американского продюсера и режиссера Дэррила Занука известно лишь узкому кругу профессионалов. Начав свою деятельность в кинопромышленности еще в 20-е годы, он недолго был одним из руководителей крупнейшей компании «Братья Уорнер», а затем много лет стоял во главе другой фирмы — «XX век-Фокс», им же самим созданной и тоже входившей в «большую восьмерку» Голливуда. Организовав недавно еще одну компанию — «Занук продакшн», он передал бразды правления над старой фирмой своему сыну Ричарду.

## В лабиринтах американской киностолицы

Карьера Занука неразрывно связана с «карьерой» Голливуда. Занук всегда стремился быть в русле господствующих в Голливуде в каждый данный момент тенденций, и это ему в значительной мере удавалось. Фильмы, созданные им самим или под его административным руководством, могли бы служить путеводителем по американскому кино нескольких десятилетий.

Этот путеводитель куда более противоречив, чем те противоречивые фильмы, которыми хвастается в своей статье Занук. Правда, основу его составляют развлекательные картины, которые ничем не выделяются из общей массы такого типа фильмов. Но более серьезные произведения дают возможность измерить амплитуду идейных колебаний руководимой Д. Зануком фирмы «XX век-Фокс».

Эта амплитуда в точности соответствовала политическим колебаниям в Соединенных Штатах. В период экономической депрессии 30-х годов и общего усиления прогрессивных сил в стране накануне второй мировой войны фирма разрешила, в частности, талантливому режиссеру Джону Форду поставить такие выдающиеся произведения, как «Юный мистер Линкольн» и «Гроздь гнева». Несмотря на то что хозяева фирмы постарались максимально свернуть всю рекламу на «Гроздь гнева», которая обычно предшествует появлению даже самой заурядной картины, на долю этих фильмов выпал небывалый успех.

После выхода на экран «Гроздь гнева» газета «Нью-Йорк пост» вынуждена была сделать следующее признание: «Припомните все наши картины на темы из американской действительности. Ни одна из них не выдерживает сравнения с «Гроздьями гнева» Джона Форда — правдивой инсценировкой знаменитого романа Стейнбека, показавшей миру жизнь бесправных и обездоленных людей. Социальный фильм должен явиться противоядием коммерческого фильма. Кино должно показывать нашу действительность. Такие фильмы надолго сохраняются в памяти. До тех пор пока кино ограничивается чисто развлекательными функциями, оно остается дворцом, построенным на песке. Когда же киноискусство, как в «Гроздьях гнева», служит отражению жизни и борьбы реальных людей, оно словно достигает совершеннолетия. «Гроздь гнева» означают огромный сдвиг в истории западного кино»<sup>3</sup>. Подобные признания весьма примечательны.

Но спустя несколько лет после «Гроздь гнева», в период разгула маккартизма в США, Занук выпускает злобный антисоветский фильм «Железный занавес». Его создатели не остановились даже перед прямым надругательством над могилами павших героев Сталинграда. «Железный занавес» потерпел полный провал у зрителей и вызвал массу возмущенных откликов. Кто же после выхода на экран этого фильма может заикаться о независимости буржуазного искусства от политики?!

К послужному списку Занука можно добавить и реакционный фильм «Вива Сапата!», где выведен искаженный образ непобедимого героя мексиканской революции, могила которого до сих пор

почитаются народом как святые. Сделано же это было ради доказательства «бесплодности» восстаний и революций.

В своей статье Занук предпочитает умалчивать о «крайностях» своей карьеры. Что ж, его можно понять: такие амплитуды никого не украшают. В отношении же ряда перечисляемых им фильмов Занук проявляет уже, напротив, явную нескромность, зачислив их в категорию «полемичных», т. е. проблемных, в то время как в «Змеиной яме», например, рассказывается о доме сумасшедших, а в «Докладе Чэпмена» — о сексуальной жизни обитателей провинциального городка.

Сложнее действительно обстоит дело с фильмом «Пинки». Но сам характер «полемичности» этого мнимо антирасистского фильма как нельзя полнее раскрывает образ мыслей и цели его создателей.

Красивая и ничем не напоминающая негритянку героиня этой картины многие годы выдает себя за белую, получает образование медицинской сестры, находит работу в больнице. Там в нее влюбляется доктор, которому она отвечает взаимностью. Однажды ее обман раскрывается. Увидя резкую перемену в отношении к себе окружающих людей, героиня бросает все и уезжает в родной городок, находящийся в одном из южных штатов. Там она поступает в услужение к богатой белой аристократке. Умирая, богатая старушка завещает девушке все свое состояние. Родственники умершей, естественно, оспаривают завещание, и дело передается в суд. Сцена суда — кульминационная в фильме. Судья встает на защиту законных прав негритянки — ведь справедливость в Америке должна в конце концов восторжествовать! — и сидящие в зале белые (в основном весьма состоятельная часть жителей города) шумно одобряют его решение. Довольная героиня навсегда остается в родном городе, где среди людей своей расы она сможет чувствовать себя счастливой. Даже любовь к белому доктору, который предложил девушке переехать на север и стать его женой, не изменяет принятого ею решения.

В фильме есть сильные и впечатляющие эпизоды, показывающие ужасы расовой дискриминации. Приехавшую на юг героиню — «пинки» (так называют в США светлых мулаток) случайно, вместе с группой негров, задерживает на улице полиция. Приняв «пинки» за белую, полицейский вежливо просит ее отойти от негров. Но девушка, не желая отречься от своих собратьев, с вызовом кричит, что она тоже негритянка. Обращение полицейского тут же резко меняется: теперь это уже не вежливый и корректный сотрудник закона, а распоясавшийся расист, который грубо толкает ни в чем не повинную девушку, кричит на нее, угрожает...

Не менее выразителен в фильме и другой эпизод, показывающий белых хулиганов и насильников, нападающих на героиню. С самого начала американского кино в такой роли всегда выступали негры, а жертвами были белые женщины. Внешне, таким образом, тут отказ от привычного штампа. Но все дело в том, что дальше отдельных, немногочисленных сцен разоблачительный пафос в фильме не распространяется. Эти сцены служат лишь задаче привлечения симпатий зрителя, завоевания его доверия (пытаться замалчивать наличие расовой дискриминации в США ни для кого уже не возможно).

Основная же концепция картины совсем другая. Во-первых, против героини и негритянского народа здесь выступают главным образом белые бедняки, из которых и состоят банды несознательных, озверевших линчевателей, в то время



как богатые люди встают на защиту негров. С помощью такой беспардонной лжи фильм вкладывал свою лепту в пропаганду, направленную против роста солидарности белых и негритянских рабочих. Во-вторых, если негр «будет знать свое место» и не лезть куда ему не положено (как это усваивает героиня, отказавшаяся от попыток «сравняться» с белыми), то никакие ужасы расовой дискриминации ему не будут угрожать. Именно эту идеологию «дяди Тома» проповедовал в расовом вопросе с самого начала своего существования Голливуд. Будьте покорны и терпеливы, и тогда все будет хорошо, в противном случае пеняйте на себя — такова основная мысль бесчисленных экранизаций романа Бичер Стоу «Хижина дяди Тома», фильма Гриффита «Рождение нации» и многих других картин о неграх.

В «Пинки» как будто осуждается дискриминация негров. Но этот фильм отрицает остроту негритянского вопроса, а линчевание представляет в качестве лишь «моральной» проблемы белых, которые должны относиться к неграм как к «несчастливым» людям и быть с ними терпимыми. Таким образом, «новые» веяния в «Пинки» имеют в общем-то старую традицию.

Уже один фильм «Пинки» — не говоря даже о «Железном занавесе» и «Вива Сапата!» — доказывает, что мистер Дэррил Занук по своим убеждениям резко отличается от Чарльза Чаплина. Людям типа Чаплина или, скажем, другого крупнейшего режиссера, Эриха Штрогейма, трудно было дышать в лабиринтах Голливуда. Зато в них процветает мистер Занук, своими повадками напоминающий больше всего хитрую лису. И вторая часть названия киностудии «XX век-Фокс», приобретенная ею в результате поглощения некогда самостоятельной компании «Фокс филм корпорейшн», звучит почти что символически\*.

Чарльз Чаплин никогда не был, как он сам говорит, революционером. Тем не менее на протяжении сорока лет он в значительной мере воплощал в своем лице лучшие и наиболее активные творческие силы Голливуда. Со своей стороны Дэррил Занук в неменьшей степени олицетворял и олицетворяет его *управляющие силы*. Чаплин и Занук являются, быть может, наиболее типичными представителями противоборствующих слагаемых (как ни звучит диссонансом сочетание таких слов) американского кино, поэтому их аргументы и исходные позиции представляют особый интерес.

Однако глубже разобраться в справедливости или ошибочности этих позиций и утверждений можно, естественно, только приблизившись к нашим дням (статья Чаплина была написана еще в 1947 г., а статья Занука — в 1961 г.). Определенное представление о тенденциях и характере тех процессов, которые происходят в Голливуде особенно бурно в последние годы, дает статья постоянного обозревателя газеты «Нью-Йорк таймс» Питера Барта, опубликованная под следующим названием:

\* Фокс (англ.) — лиса.

## «Новые богатства, новые сомнения»

Этот мишурный город, столь долго игравший такую важную роль в формировании национальных причуд и фантазий, находится в самом разгаре периода небывалых перемен.

Со времени появления звуковых фильмов (около четырех десятилетий тому назад) кинопромышленность не переживала подобной полной перестройки: новая политика, новые люди, новые хозяева.

На прошлой неделе новое руководство официально приступило к исполнению обязанностей в студии «Парамаунт». Впервые за пятьдесят лет объединенное правление приняло студию «Братья Уорнер» из рук семьи Уорнер.

«Юнайтед артистс», основанная еще Чарли Чаплином, Дугласом Фербенксом и Мэри Пикфорд, сливается с огромной компанией «Трансамерика корпорейшн».

Руководители «Метро-Голдвин-Майер» и «Коламбия пикчерс» отбивают «налеты» со стороны корпораций, не принадлежащих к сфере кинопромышленности...

Борьба, затрагивающая ведущие студии, заплотнила заголовки голливудской прессы и создает атмосферу неуверенности. В ней проявляется влияние скрытых сил, перекраивающих про-

мышленность, которая приносит ежегодно миллиард долларов дохода.

Решающую роль в происходящих процессах играют следующие факторы:

возрастающая зависимость телеиндустрии от кинофильмов, необходимых для комплектования их программ, и проистекающее из этого возрастание цен, которые требуют студии за основные фильмы;

наступление периода изобилия для компаний, производящих и распространяющих фильмы, некоторые из которых до недавнего времени переживали финансовые затруднения;

кончина Голливуда как мирового центра кинопроизводства и развитие практики съемок фильмов за границей;

вторжение по всему фронту нового поколения крутых и цепких молодых директоров из других сфер бизнеса, которые заменяют стареющее руководство;

безудержный рост себестоимости голливудской продукции и проистекающее отсюда нежелание экспериментировать с новыми дарованиями и идеями — нежелание, в силу которого творческое лидерство фактически перешло к европейским кинематографистам;

близящееся крушение старых, богатых традициями голли-

вудских студий и замена их современными производственными центрами, размещенными вдали от деловой части города.

Голливуд все еще представляет собой нечто большее, чем просто промышленность. Его «фабрики грез» продолжают оказывать массированное, хоть и подсознательное, воздействие на нравы. Правда, в нашей стране голливудские фильмы больше не господствуют в сфере развлечений, как бывало в 30-е годы, когда постоянная публика, насчитывавшая более 90 млн. человек, еженедельно шествовала в кинотеатры и когда жизнь Гейбла и Гарбо казалась составной частью американского образа жизни.

Сейчас число посещений кинотеатров за неделю упало до 45 млн., но Голливуд приобрел новую постоянную аудиторию — телезрителей... Настроения в Голливуде наших дней удивительно противоречивы. С одной стороны, город пребывает в восторге от возобновившегося процветания, рекордной занятости и сообщений об огромном общем доходе киностудий. Однако чувствуются и потери, которые явились результатом таких изменений, как огромное превосходство телевидения над кино, гибель романтического ореола Голливуда, лихорадочная борьба за корпоративное управление и т. д.

...Всего лишь пятнадцать лет назад великие моголы кино считали телевидение своим смертельным врагом. И действительно,

но, новое средство развлечения почти разрушило кинопромышленность. Наполовину уменьшилась продажа билетов в кино. Производство фильмов сократилось с цифры более 600 до менее 150 в год. Студии заколачивали помещения, а актеры уезжали в Нью-Йорк.

Затем события приняли иной оборот. Мода на прямые передачи из телевизионных театров прошла, и транслирующие компании обратились к Голливуду с просьбой создавать многосерийные фильмы. Скоро вновь ожили пустовавшие павильоны. Студия «XX век-Фокс», понесшая ущерб в 39,8 млн. долл. в 1962 г., сейчас осуществляет десять телевизионных постановок. Она выпустила также ряд фильмов, имевших успех, особенно фильм «Звуки музыки», который помог поднять прибыль за девять месяцев 1966 г. до рекордной суммы — 9,2 млн. долл...

Однако новая зависимость телевидения от киностудий вызывает к себе в Голливуде сложное отношение. Ричард Д. Занук, руководитель студии «XX век-Фокс», говорит о том, что телефильмы отвлекают зрителей от кинотеатров. «Кинобизнес стал бизнесом уикэнда» (конец недели. — А. К.), — говорит он. Г-н Занук отмечает также, что увеличение времени на телепередачи фильмов сокращает потребность в коротких многосерийных картинах, производящихся киностудиями специально для

телевидения. Не прошло и двух месяцев нынешнего сезона, как треть из тридцати трех новых серий оказалась аннулированной — это пока самый высокий уровень «смертности» фильмов.

Несомненно, из-за заинтересованности в фильмах транслирующих компаний поднялся интерес «посторонних» дельцов к компаниям, производящим фильмы. Стремительно поднялись в цене старые фильмотеки, находящиеся в распоряжении студий; однако акции кинопромышленности по-прежнему продаются по более низкой цене, чем соответствующие акции других отраслей промышленности. Эти заниженные цены привлекают корпорации, желающие перехватить их, и в то же время вынуждают некоторые объединения, вроде «Юнайтед артистс», искать компаньонов.

Голливуд испытывает опасения, что одна (или несколько) из ведущих кинокомпаний могла бы оказаться в руках «ликвидаторов», т. е. объединений, которые прекратили бы производство и продали бы фильмотеки, недвижимое и прочее имущество.

Больше других была охвачена этим страхом перед ликвидацией студия «Коламбия пикчерс», которая недавно казалась переходящей под контроль синдиката, возглавляемого Швейцарским банком. Однако правление «Коламбии», по-видимому, отразило эти домогательства.

Положение на студии «Парамаунт» вызывает острый интерес: она недавно слилась со смешанной промышленной компанией «Галф энд вестерн индастриз», и теперь впервые агрессивная группа бизнесменов руководит программой выпуска фильмов...

Главной проблемой, над которой будет биться дирекция «Парамаунта», окажется удорожание постановок. Сегодня средний фильм обходится студии около 3 млн. долл., по меньшей мере в три раза дороже, чем десять лет назад.

Причины инфляции разнообразны. Стремительно возросли требования профсоюзов; все больше ведущих актеров требуют оплаты от 750 тыс. до 1 млн. долл. за картину, а ведь есть еще и устаревшее оборудование<sup>4</sup>.

## Противоречия видимые и подлинные

Статья Питера Барта хронологически и тематически служит как бы вершиной того треугольника, в основание которого легли высказывания Чарлза Чаплина и Дэррила Занука. Чтобы это стало понятно читателю, попытаемся хотя бы вкратце восстановить ход событий.

Голливуд вступил в полосу затяжного кризиса еще в конце 40-х годов. Видимой и непосредственной причиной тому послужила начавшаяся конкуренция телевидения. Хотя натиск телевидения происходил во всех странах, кинематограф США пострадал от этого значительно сильнее. Причиной тому явилась сравнительно далеко зашедшая монополизация американской культуры: Голливуд и новая телевизионная индустрия контролируются разными финансовыми и промышленными группами, а это привело на первых порах к особенно ожесточенной схватке за прибыли. Постепенно все же произошло взаимное приспособление двух гигантов (сейчас Голливуд выпускает 90 % всей телевизионной кинопродукции, кроме хроники). Тем не менее симптомы кризиса — сокращение выпуска кинокартин и потеря миллионов зрителей — еще долго не исчезали. Тогда стало очевидно, что важнейшей, хотя и скрытой, причиной кризиса явился выпуск плохих фильмов — чаще всего лишенных оригинальности и весьма далеких от острых проблем реальной действительности.

Именно это и дало Чаплину основание заявить об «умирании» Голливуда. Нельзя понимать эти слова в буквальном смысле — кому, как не ему, было ясно, что за спиной голливудских хозяев стоят корпорации (на них он в статье прямо указывает пальцем), которые обладают огромными возможностями для долларовой гальванизации этой чахнувшей отрасли промышленности. Чаплин имел в виду другое. А именно то, что позднее известный американский журналист и критик Эзра Гудман сформулирует в своей книге «50 лет упадка и крах Голливуда» в следующих словах: «90 % картин, показываемых в Америке, настолько вульгарны, неумны и скучны, что о них просто нельзя говорить серьезно»<sup>5</sup>.

Массовый выпуск подобных фильмов объясняется прежде всего общими основополагающими принципами американского кино, которые были официально изложены еще в преамбуле к первому варианту так называемого Производственного кодекса (1930 г.), т. е. писанного свода цензурных правил (наличие которых, кстати, демагогически отрицает Занук): «Каждый американский фильм должен утверждать, что образ жизни Соединенных Штатов — единственный и лучший для любого человека. Так или иначе каждый фильм должен быть оптимистичным и показывать маленькому человеку, что где-нибудь и когда-нибудь он схватит за хвост свое счастье. Фильм не должен выворачивать наизнанку темные стороны нашей жизни, не должен разжигать решительных и динамичных страстей»<sup>6</sup>.

Из этой общей установки и вытекают наиболее характерные черты голливудской массовой кинопродукции; ею же обуславливаются многие слабые стороны американского кино — ведь прак-



тически, кроме ставки на развлекательность, у него мало что остается.

А когда Голливуд обращается к политическим и социальным темам (война во Вьетнаме, расовая война, гангстерская война), он отнюдь не дает им правдивое, реалистическое освещение. Примером голливудского «подхода» к этим темам может служить пресловутый фильм Джона Уэйна о войне во Вьетнаме «Зеленые береты». Значительная часть мировой печати осудила эту грубую пропагандистскую поделку, в которой делалась попытка оправдать позорную агрессию США.

Художественный уровень подобных фильмов, как правило, соответствует содержанию, и даже он ничем не выделяет их из общего потока массовой продукции.

Низкое качество основной массы голливудских фильмов было особенно заметно в те годы на фоне достижений итальянского неореализма и неустанных поисков других лучших западноевропейских мастеров (фильмы социалистических стран имеют крайне ограниченный доступ на американские экраны). Сокращение внут-

В послевоенном Голливуде лучшие картины выпускались чаще всего независимыми от киномонополий фирмами. На снимке: кадр из фильма Нормана Джюисона «В душной южной ночи» (1967 г., производство «Мириш корпорейшн»).

ренного кинорынка сопровождалось еще большим сокращением внешнего рынка.

Несмотря на это, ни традиционная тематика американского кино, ни его специфическая стилистика не претерпевали существенных изменений: Голливуд оказался чрезвычайно консервативным организмом. Это вызвало стремительный отток из крупнейших кинокомпаний («большой восьмерки») многих творческих работников, образование значительного числа новых, относительно независимых от монополий производственных фирм-лилипутов как в самой киностолице, так и вдали от нее. Правда, некоторые из них преследовали при этом лишь цели наживы, а другие часто не могли до конца осуществить свои замыслы из-за рогаток хитро построенной и многоликой цензуры (отнюдь не исчерпывающейся Производственным кодексом), а также из-за отсутствия необходимых средств или из-за организованного сопротивления кинопроката (демонстрирование картин мелких производителей почти всегда осуществляется крупными прокатными фирмами, благодаря чему те имеют косвенный, но эффективный контроль над продукцией аутсайдеров). Тем не менее именно на долю «независимых» продюсеров приходятся почти все более или менее интересные и социально значимые картины, выпущенные в США в 50—60-е годы, начиная от произведений Стенли Креймера и кончая «Вестсайдской историей» или «Погоней».

Однако такого рода фильмы все же исчислялись и исчисляются в США единицами. Власть кинотрестов и руководящие установки Производственного кодекса еще десятилетия назад привели к последовательному отсеиванию жанров, исследующих общество и человека, и к целеустремленному развитию развлекательной продукции. На протяжении всего своего долгого творческого пути даже такие корифеи, как Джон Форд, Уильям Уайлер или Кинг Видор, вынуждены были чаще всего выпускать коммерческие боевики. Автор знаменитых картин «Большой парад», «Толпа», «Хлеб наш

насущенный» Кинг Видор, творчество которого представляет собой особенно сложный конгломерат реалистических произведений и пошлых лент, так объясняет это непонятное на первый взгляд сочетание: «Часто приходится соглашаться на постановку картин, предлагаемых студией, только потому, что хочешь собрать деньги для «своего» фильма — фильма, в который режиссер сможет вложить не только профессиональное мастерство, но и кусочек своего сердца»<sup>7</sup>.

Основная ставка на развлекательность выработала в американском кино собственную мифологию. Пожалуй, самым полным воплощением ее положительного романтизированного начала явился герой вестерна, который был поднят до уровня киносимвола благородства, неустрашимости, неподкупной честности, рыцарства. По сути дела, облик того же самого персонажа можно без труда разглядеть в чертах почти любого другого голливудского «героя», будь то шпион или гангстер, Чингисхан или Тарзан. Правда, их мниморомантический ореол очень редко впечатляет зрителя и то благодаря профессионализму постановщика и исполнителей; чаще же всего он отталкивает своей конвейерной заштампованностью.

Наряду с развлекательной продукцией из голливудских фабрик нескончаемой лентой выходят фильмы, питаемые безысходностью, проповедующие ненависть и человеконенавистнические идеи, сеющие семена морального антимира, — фильмы «черные», милитаристские, расистские, антикоммунистические. Для них характерна, наоборот, потеря всякого положительного начала, иначе говоря, воинствующий негативизм, полное отсутствие хотя бы самой куцей позитивной идейки. Так Голливуд в качестве *самого типичного* представителя культуры империалистической Америки наиболее отчетливо выявляет духовную нищету господствующих сил ее общества.

В этом заключаются истоки всех пороков и подлинных противоречий Голливуда. А все остальное — лишь их следствие.

Но вот несколько лет назад в США начали сначала с надеждой постукивать в барабаны, а затем и победно бить в литавры: в единоростве с телевидением Голливуд сумел якобы выработать «новый стиль киноискусства», «новую эстетику кино». Заправила и пропагандисты Голливуда даже поспешили призвать к переходу в «решительное наступление» внутри страны и за ее пределами.



## «Обходный маневр Голливуда»

Что же произошло нового в старой американской киностолице? На чем начали строить свои расчеты ее хозяева?

Ответы на эти вопросы дает проведенная Голливудом операция, которую журналисты и почитатели громко окрестили «большим обходным маневром».

Временное улучшение финансового положения благодаря сближению с телевидением позволило кинокомпаниям вложить крупные средства в создание особой категории фильмов, которые одни называют «эпическими», другие — суперколоссами, третьи — попросту киносpectаклями. Это — хорошо известные ныне масштабные постановки, как правило, широкоформатные или панорамные, длящиеся часто по три-четыре часа. В них все подается с грандиозным размахом — декорации, массовки, сражения, пиры и оргии. «Новая» эстетика Голливуда свелась, таким образом, к формуле: большой экран + большое время + большие эффекты. Цель этой формулы одна: как можно сильнее потрясти, ошарашить, оглушить зрителя.

Технические особенности и длительность демонстрирования таких фильмов исключают возможность показа их по телевидению. Рекламный бум, известная новизна, впечатляющая помпезность суперколоссов в какой-то мере сделали свое дело, и определенная категория зрителей стала чаще отрываться от комнатных голубых экранов. Бешеные затраты на технические новшества, оплату лучших режиссеров, актеров, операторов, художников, композиторов, балетмейстеров оказались с точки зрения голливудских дельцов на какое-то время оправданными. Начав с единичных проб, они развернули затем широкое производство киносpectаклей.

Но достигнутые результаты «большого обходного маневра» не означали подлинного преодоления Голливудом потрясшего его кризиса. Хотя количество выпускаемых фильмов и число зрителей несколько возросли, до соответствующих цифр «предтелевизионного века» было далеко. Дороговизна постановок соответственно взвинтила стоимость билетов в кинотеатры, что сделало для рядовых трудящихся их посещение роскошью.

Однако главный просчет Голливуда заключается даже не в этом. Отличительная и самая яркая черта киносpectаклей — это богатство техники. Не случайно при их рекламировании в печати в первую очередь приводятся истраченные на ту или иную постановку суммы, равные нередко десяткам миллионов долларов. Режиссер

«Бен Гура» Уайлер затратил около шести месяцев на съемки одного лишь эпизода состязания колесниц, который занял на экране пятнадцать минут; средств, израсходованных на съемки этого эпизода, могло бы хватить на два «нормальных» фильма.

Слов нет, технические нововведения всегда в большей или меньшей степени обогащали киноискусство. Но как показывает опыт, *одни* они никогда не приносили длительного успеха, хотя именно к ним прибегали в первую очередь кинематографисты в периоды кризисного состояния кинопромышленности.

Когда в 1909 г. разразился первый в истории кино кризис, вызванный общим экономическим и политическим кризисом в ряде крупнейших капиталистических стран, в Италии постепенно перешли от обычных в то время короткометражных фильмов к постановкам многочастевых картин. Огромные и пышные «боевики», преимущественно на сюжеты из античной истории, захватили воображение зрителей. Некоторые картины, например «Камо грядеши?» по роману Сенкевича и «Кабирия» о Пунических войнах, остались в летописях кинематографа и оказали заметное влияние на кинопродукцию других стран. Но еще не успела разразиться первая мировая война, как увлечение псевдоисторическими «боевиками» стало падать; новизна их полнометражной формы не могла долго прикрывать однообразие и убожество содержания.

То же самое повторялось в дальнейшем на всех этапах развития кино. Депрессия в кинопромышленности в конце 20-х годов вынудила хозяев американской фирмы «Братья Уорнер» реализовать приобретенный ею и скрываемый в течение нескольких лет (из-за нежелания вкладывать дополнительные средства) патент на изобретение звукового кино. После того как «великий немой» заговорил, настала очередь цвета, а затем появился широкий экран. Но каждый раз техническая «инъекция» давала лишь временный кассовый эффект (даже тогда, когда нововведение несло с собой подлинный переворот в киноискусстве, каким явилось применение звука).

Современные технические новшества не могут быть сравнимы по своему значению с предыдущими. Тем более что широкоформатные и панорамные фильмы с их усложненной техникой съемок и проецирования, как уже отмечалось, сужают и крайне удорожают производственную и прокатную базу. Не удивительно, что они приобрели меньшее распространение, чем «просто» широкий экран.

О том, что именно техническая сторона является главенствующей для суперколоссов, свидетельствует и тематика таких фильмов, ничем не отличающаяся от тематики «обычных» картин. По своему содержанию они легко распадаются на три основные группы.

К первой относятся картины на библейские и мифологические сюжеты, а также на темы из античной истории. В высшей степени показательны, что одним из первых фильмов в нынешней «эпиче-

ской» серии была все та же «Камо грядеши?», впервые экранизированная в Италии, а затем неоднократно и в Голливуде. Список серии увенчивает «Клеопатра», обошедшая фирме «XX век-Фокс» в 40 млн. долл.

Вторую категорию киноспектаклей, более разнообразную, но не столь многочисленную, составляют приключенческие фильмы (типа «80 дней вокруг света» по Жюль Верну), военные («Великий побег», «Самый долгий день»), псевдоисторические («Мятеж на Баунти», вестерн «Как был завоеван Запад»). В их числе тоже немало перепевов старых сюжетов.

Третью группу образуют экранизации бродвейских пьес, главным образом музыкальных («Оклахома», «Семь невест для семи братьев»). Во всех случаях они хуже нашумевших оригиналов (единственное, пожалуй, исключение — это «Вестсайдская история»).

Что касается массовой продукции обычного «формата», выпущенной в США в конце 50-х — начале 60-х годов, то она безуспешно пыталась соперничать с телевидением в разработке старой, как сам буржуазный кинематограф, формулы трех «С»: страх — секс — сила (насилие).

## Круг замыкается

Провал «обходного маневра» Голливуда постепенно стал очевидностью для всех как в самих США, так и в других странах. Английская газета «Гардиан» писала в начале 1966 г.:

«Стали ли американские фильмы лучше? Ответ крупных продюсеров будет подчеркнуто утвердительным, и, несомненно, голливудские фильмы — благо их меньше — содержат меньше мусора. Но если продюсеры и добились относительного процветания путем переделок пользующихся успехом сенсационных романов и пьес, то это политика игры наверняка. Коммерция снова глушит творчество.

В Голливуде по-прежнему правят люди, которые руководили им двадцать или даже тридцать лет назад. Процветание 60-х годов вслед за кризисом 50-х — свидетельство их коммерческой ловкости. Однако то, что они продолжают оставаться у руля, едва ли обещает

поиск в искусстве. Вот почему один молодой смелый режиссер заявил, что Голливуд поставляет на экраны «лучшую в мире посредственность».

Голливуд склонился перед новыми веяниями, но его антихудожественная природа мало изменилась. Прежней самоуспокоенности, пожалуй, уж никогда не будет, но самодовольства хоть отбавляй. По климату и условиям Голливуд — лучшее в мире место для производства фильмов, и кинематографисты снова открывают его для себя. В этом утверждении слышится вызов: последние двадцать лет многие американские продюсеры предпочитают работать за границей. Соблазном служило то, что теперь иностранный рынок стал важнее в финансовом отношении, чем прежде, а в нескольких европейских странах поощряется совместное производство фильмов. Однако энергичными усилиями правители Голливуда сумели, по крайней мере на некоторое время, уменьшить поток «беглецов».

Итак, допустим, что Голливуд — действительно лучшее в мире место для производства фильмов. Но каких? «Лучшей посредственности в мире»? <sup>8</sup>

Видный американский кинокритик Босли Краутер высказался на страницах газеты «Нью-Йорк таймс» еще более решительно: «Трудно понять, что происходит с людьми в Голливуде. Создается впечатление, что ими овладела какая-то роковая, гибельная страсть. Они не только не заботятся о том, чтобы хоть иногда выпускать хорошие фильмы (эту непостоянную по величине, но установленную обязанность они в общем выполняли в прошлом), но и примирились странным и удивительным образом с процессом непрерывного вырождения и унижения, в котором находится и их творчество и весь Голливуд в целом. Я говорю о множестве фильмов, выпущенных Голливудом за последние несколько лет. Они оставили отвратительное впечатление о самих людях, которые делают фильмы, и о господствующих там нормах профессиональной и личной честности» <sup>9</sup>.

Было бы нелепо думать, что киномельцы поощряют производство профессионально плохих фильмов. Такие фильмы не принесут дохода. Кроме того, как писал Д. Занук, если качество развлечения не привлечет людей, «мы не сможем показать того, что им следует видеть». Нет, хозяева Голливуда приложили все зависящие от них усилия, чтобы улучшить свою массовую продукцию. Именно в этих целях они и дополнили прежнюю формулу трех «С» техническими нововведениями. Но подобного дополнения оказалось недостаточно.

Судя по всему, одним из первых это понял Занук. Не случайно он много говорит в своей статье именно о тематике фильмов, об их

содержании — и ни одного слова о технических нововведениях, хотя о последних без устали шумела тогда вся американская пресса. Не случайно сквозь его дифирамбы голливудским Посланцам в Жестяных Коробках сквозит тревога: сознают ли американский народ и «многие члены нашего правительства» значение таких Посланцев?

Однако заклинания Занука не приостановили хода событий, предсказанного Чаплином, который утверждал, что «Голливуд сражается в последней битве» и что он проиграет ее из-за стандартизации фильмов. Чаплин оказался прав. Эзра Гудман писал уже о «крахе Голливуда», Питер Барт — о «крушении старых киностудий», а Босли Краутер — о процессе «вырождения». Голливуд не мог отойти от стандартизации продукции — для этого он должен был бы перестать быть Голливудом: не считать больше деньги всемогущим божеством и не смешивать искусство с темными политическими махинациями. Подобное требование к Голливуду крайне наивно. Ведь тогда надо выйти за границы псевдоромантизма и негативизма, обратиться к реалистическому отражению жизни с ее истинными и кричащими противоречиями. Подобное же обращение приведет к неприемлемому для кинопромышленников разжиганию «решительных и динамичных страстей».

Так замыкается порочный круг. Каким же путем пытаются найти из него выход корпорации, которые вот уже на протяжении нескольких последних лет предпринимают атаки на Голливуд? Вторжение «крутых и цепких молодых директоров», а также планы создания новых киноцентров за пределами Голливуда и мощнейшего объединения кинопромышленности (с ним уже не смогут, естественно, конкурировать никакие «независимые» продюсеры), т. е. снова и снова экономические манипуляции... только еще большего размаха.

### Скованные одной цепью

Процессы, происходящие в американском кино, выходят по своему значению далеко за пределы национальных рамок. Они самым непосредственным образом затрагивают судьбы кинематографий почти всех других капиталистических стран. Причина тому — безудержная экспансия Голливуда.



Экспансионизм обусловлен монополизацией сфер культуры, которые становятся зависимыми в меньшей степени от уровня духовного развития общества и все больше — от уровня финансовой мощи. Приведем наиболее разительный пример — кинематограф послевоенной Италии.

Рожденный антифашистским движением Сопротивления, неореализм представлял собой один из передовых отрядов итальянской демократической культуры. В его развитие творческие работники кино вложили немало усилий. О причинах «заката» неореализма

Ушло в прошлое самое мощное и популярное демократическое направление в послевоенном западном кино — итальянский неореализм, против которого поднялись объединенные силы национального и американского капитала. На снимке: кадр из фильма Де Сантиса «Рим в 11 часов» (1951 г.).

рассказал знаменитый актер Раф Валлоне, создавший незабываемые образы главных героев в фильмах «Горький рис», «Дорога надежды», «Нет мира под оливами», «Рим в 11 часов»:

«В годы расцвета слава нашего кино стала поистине мировой. До подобных высот национальное киноискусство никогда больше не поднималось. Это не тоска по безвозвратно ушедшим золотым дням, а констатация бесспорных истин. Демократическое социальное направление — «неореализм» — подвергалось да и подвергается нападкам многих. Было бы неверным полагать, что к середине пятидесятых годов это направление перестало существовать лишь благодаря подобным нападкам. Изменились социальные, экономические условия, способствовавшие возникновению и расцвету неореализма. Кинодельцы, начавшие было финансировать кинопроизведения, по непонятным для них причинам дававшие громадные сборы, быстро смекнули, что если в нашем обществе возобладают тенденции и идеи, проповедуемые авторами неореалистических фильмов, то плодами коммерческого успеха подобных работ придется пользоваться недолго. После весьма краткого периода растерянности сработала классовая солидарность толстосумов. Были приведены в действие все законы и установления так называемого «свободного мира». Защелкали продажные перья буржуазных борзописцев. Началось фронтальное наступление на неореализм. В течение длительного времени против него велась планомерная кампания в прессе. В борьбе этой использовались все средства: ложь, дезинформация, финансовый и политический шантаж. Спешно начались съемки бездумных, так называемых развлекательных лент»<sup>10</sup>.

В Италии наступила эра продюсерской диктатуры. Всепроницающей силой стала погоня за прибылью.

Но эту силу нельзя понимать упрощенно. Прибыль выступает в буржуазном кино как враг искусства и одновременно до определенных пределов как его двигатель. В конкурентной борьбе «все средства хороши», и отдельные продюсеры вынуждены идти порой

на выпуск реалистических и даже прогрессивных фильмов, имеющих, как правило, успех. Не в последнюю очередь они делают это и ради завоевания престижа у зрителей, а также для «приручения» популярных мастеров.

Быть двигателем искусства — противоестественная, вынужденная функция прибыли. И она снижает «поступательные обороты» по мере устранения с пути соперников. Чем дальше заходит трестирование и монополизация, тем сильнее скрипят тормоза в производстве картин на социальные темы, тем больше миллионов беспрепятственно вкладывается в развращение вкусов зрителей.

В продюсерском кино творческие работники — сценаристы, режиссеры, актеры — выступают в качестве лишь простых служащих, выполняющих волю своего хозяина — предпринимателя. Показательно в этом отношении признание такого уважаемого режиссера, одного из зачинателей неореализма, как Витторио Де Сика. Еще в 1965 г. он писал, что в последнее время ему «пришлось приспосабливаться». Отмечая, что ряд его последних фильмов, в том числе «Золото Неаполя», эпизод из «Боккаччо, 70», «Вчера, сегодня, завтра», которые он ставил для Понти, с неизменным участием Софи Лорен, имели большой коммерческий успех, Де Сика признает, что «в них нет выдержанности, а главное, души, которые были в моих первых работах. И это мучает меня. Это как раз те фильмы, которые я не должен был ставить»<sup>11</sup>.

Как победу узкопрактических взглядов продюсера над творческим началом режиссера расценила часть итальянской прессы и другой фильм Витторио Де Сика, «Брак по-итальянски». Отдавая должное актрисе Софи Лорен (ее игра была, как известно, отмечена премией на IV Московском международном кинофестивале); многие критики тем не менее подчеркивали те показательные отклонения от пьесы Эдуардо Де Филиппо «Филумена Мортурано», за которыми «совершенно явственно торчат уши продюсера Карло Понти»: благополучно-сентиментальный финал, где наказывается эгоизм и вознаграждается самопожертвование униженных и оскорбленных; неуместная подчас демонстрация богатых внешних данных актрисы ради удовлетворения вкусов публики и бульварных журналов; подражательность нашумевшему фильму Пьетро Джерми «Развод по-итальянски», проявившаяся в изменении названия, в выборе героя (Мастрояни играет здесь почти в аналогичном гриме). Уступки режиссера, его согласие идти по проторенной дорожке привели, по мнению кинокритика журнала «Чинема нуово», к искажению в фильме духа эпохи и общественной среды, к превращению социальных и политических факторов, заставляющих зрителей размышлять, в простой предлог для смеха, к выхолащиванию высокой



морали, простой и сильной эмоциональности «Филумены Мортурано». «Брак по-итальянски», указывал критик, как нельзя лучше отвечает желаниям Карло Понти, который готов «пройти по трупам» ради выпуска на экран очередной «фабрики миллиардов» или ради получения очередной премии «Оскара».

Отбросив излишнюю суровость оценки фильма, который благодаря таланту постановщика и исполнителей главных ролей получился сочным и колоритным, следует признать, что критик прав в одном: отсутствие творческой свободы, надо полагать, все же действительно вынудило Витторио Де Сика к известным компромиссам и здесь.

Наступившая эра продюсерской диктатуры рассматривается в Италии как важнейшая причина и одновременно как симптом кризиса современного национального кино. Все же итальянское кино смогло еще дать миру после неореализма ряд значительных произведений и крупных художников — «звезд-индивидуальностей», как их называют. Но дробление прославленной итальянской неореалистической школы киноискусства на «индивидуальности» уже само по себе представляет характерный симптом. И хотя появлялись отдельные произведения, даже углубляющие социальную и политическую направленность неореализма, общий крен оказался резко смещенным в сторону коммерциализации.

Выйдя на историческую арену и приложив немало усилий к разложению неореалистической школы, итальянские продюсеры лишили национальное кино самобытности, вступили в конкуренцию с более богатыми американскими фирмами. Лишь несколько лет эта борьба шла с переменным успехом. В 1962 г., например, Италия выпустила 272 картины — почти вдвое больше, чем США, — причем значительное количество их приходилось на суперколоссы, которые лихо побивали голливудские боевики по кассовым сборам. Американские кинодельцы не стали душить итальянское кинопроизводство, а прибегли к более простому и эффективному способу: они занялись постепенной скупкой киностудий своих соперников. В 1955 г. итальянские продюсеры контролировали 70% национального кинопроизводства, а Голливуду приходилось довольствоваться 30%. Потребовалось каких-нибудь десять лет, чтобы соотношение стало обратным...

Это вызвало глубокое беспокойство итальянской общественности. На состоявшейся в Риме в марте 1967 г. специальной дискуссии крупнейшие творческие работники кино с полным основанием говорили о том, что если дело пойдет так и дальше, то скоро им останется только приклеивать итальянские этикетки на американскую собственность.

Угроза такого положения тем более реальна, что Голливуд одновременно прибирает к рукам и кинопрокат. Из двадцати одной прокатной конторы, насчитывавшейся на территории Италии в начале 1967 г., семь крупнейших (включая знаменитую фирму Де Лаурентиса) откуплены американцами. Это означает, что на прокате и итальянских фильмов в самой Италии теперь наживаются американцы, а главное — многие режиссеры оказались вынужденными ставить те картины, которые по вкусу новым хозяевам.

Так сегодняшний экран Италии по воле заокеанских кинопрокатчиков и кинопроизводственников (и с невольной помощью собственных продюсеров) в значительной своей части превратился в экран Голливуда.

Красочное описание этого экрана дал итальянский публицист Джанни Тоти в своей статье под названием:

#### **«...Не кровь — лишь цвет крови!»**

Если кто-нибудь вздумает пробежать глазами афиши римских кинотеатров в любой из этих последних теплых дней, он наверняка сначала засмеется, а потом задумается. Все фильмы, которые идут в Риме, можно классифицировать по основным категориям: шпионские, фильмы-вестерны, секс-ленты. Или ты идешь смотреть «Восемнадцатый шпион», «Штрейкбрехер 77 — живой или мертвый», «Столь прекрасна, столь одинока, столь мертва», «Секрет китайской гвоздики», «Шпион 005, специальная миссия», «Операция «Тигр»», «Операция «Корея»», «Операция «Три желтые кошки»», или: «Сто тысяч долларов для Ласситера», «За горстку долларов», «За несколько долларов», «На несколь-

ко долларов меньше», «На несколько долларов больше», «Огненный доллар», «Долларовая стена», «Долларовая река». Или же: «Бикини для Диди», «Голая добыча», «Прелюбодеяние», «Раздевайтесь, сестра», «Голая девственница», «Лекция любви по-шведски», «Запретный секс», «На кровати и под кроватью», «Двухспальные рассказы». А вот несколько рекламных фраз, которые неизменно сопровождают эти фильмы: «Секс! — непереводаемое слово, означающее привлекательность необычной, странной женщины. Стриптиз дилетантов! Для любителей! Все страсти и вся эротика Востока собраны в этом фильме! Вы опять встретитесь с самым жестоким, самым сильным и хладнокровным ковбоем в

самом ужасном и кровавом фильме года. Насилие, пытки, ужасы, убийства — вы не пожалеете, что заплатили деньги!».

Однажды мы с приятелем написали целый рассказ, составленный из одних, подобных этим, названий и фраз. Вышло нечто ужасное и отталкивающее, но по-своему семантически богатое, настоящее золотое дно для терпеливого лингвиста. Кстати, в Риме недавно были защищены несколько дипломных работ о семантике западного кино.

Эта вакханалия заголовков нужна для того, чтобы познакомить читателя с рынком самого разнузданного эмоционального товара, каким стал сегодня рынок кино. Я не сказал еще о всевозможных вариантах так называемых «фильмов ужасов», таких, как «Третий глаз», «Принц тьмы» и прочие. Абсолютное большинство лент, которые идут на экранах Италии, принадлежит к этим трем-четырем категориям фильмов.

В последнее время на Западе появился термин, которым обозначают все эти ленты: «коммерческое» кино. Подразумевается, что режиссеры, которые их снимают, делают это с чисто коммерческими целями — ради денег, а сами фильмы — невинные игрушки для взрослых, они призваны лишь «развлечь» уставшего обывателя и не несут в себе никакого идеологического заряда. «Расстрелы, убийства, пытки, которые мы изображаем,— гово-

рят режиссеры этих фильмов,— все это нереальные вещи, чистые эпизоды, абстрактные формы, они нужны для того, чтобы завести ослабевший и износившийся механизм эмоций нашей публики. Ведь кино — индустрия, которая производит товар, и ничего с этим не поделаешь. А товар должен быть хорошо подан — с ленточками и бантиками. И потом, сегодня в моде красный цвет — не кровь, поймите нас правильно, а лишь цвет крови. Так вот на экране из ран льется что-то красное, но это не кровь».

Действительно ли все так просто, как это хотят представить авторы «коммерческих» фильмов и их страстные защитники? Действительно ли все так невинно: киноторговец предлагает свой товар — фильмы, и зритель покупает развлечение на два часа? А потом благополучно забывает эти кинопустышки? Ограничивается ли действие этих фильмов чисто физиологическими функциями?

К сожалению, нет. «Коммерческое» кино за немногие годы сумело сыграть самую отрицательную роль в деле формирования мировоззрения зрителя. Интенсивный процесс прогрессирующего «раскультивирования» буржуазного общества называют теперь «декультурой». Немалую роль в создании этой «декультуры» сыграло кино, которое не так давно подавало большие надежды, обещая стать новым воспитателем масс, заставляя

В самых различных жанрах так называемой развлекательной продукции буржуазного кино (будь то вестерн, детектив или уголовная драма) особенно широко используется тема насилия и убийства.



зрителя думать. А сегодня зритель, воспитанный на «перлах» «невинного» коммерческого кинематографа, идет в кино, как к накрытому столу,— с первого же взгляда он хочет знать, что на столе есть все по его вкусу: и наперченные спагетти, и сочное жаркое, и спелые груши, и румя-

ные яблоки. Любое новое блюдо повергло бы его в панику. Поэтому если появляется фильм с каким-нибудь необычным названием, в котором нет слова «операция» (для зрителя это слово обозначает фильм про шпионов), или же «доллар» (отлично, вестерн), или «секс» (прекрасно,





*The  
Terrifying  
Lover—  
who died—  
yet lived!*

Universal-International presents  
a Hammer Film Production

**PETER CUSHING**

# DRACULA

**ALL NEW** X Adults Only

In Eastman Colour

processed by  
Technicolor

Also starring

**MICHAEL GOUGH** and **MELISSA STRIBLING**

With

**CHRISTOPHER LEE** as **Dracula**

Screenplay by JIMMY SANGSTER

Associate Producer ANTHONY NELSON-KEYS

Produced by ANTHONY HINDS

Directed by TERENCE FISHER

Executive Producer MICHAEL CARRERAS

**NOW ON GENERAL RELEASE**  
**PRINCIPAL CITIES AND TOWNS SOON!**

значит, будет вся анатомия женского тела), если этих слов нет на афишах, то зритель может растеряться, дезориентироваться и не купит товар. В этой особой «системе сигнализации» даже кабастика нашла свое место: если в афише не стоит «совершенное» число три или магическая семерка, поставщик кинематографического продукта — прокатчик — будет очень озабочен и суеверно дотронется до железа или дерева: у кого как принято.

«Коммерческое» кино — это та индустрия, которая поставляет за сходную цену оптический опиум, возбудитель воображения — средство, порождающее галлюцинации. Кинематографический продукт в своей массе окончательно превратился в наркотик, призванный вызывать определенную реакцию на монотонное однообразие жизни в буржуазном обществе, чуждом и враждебном человеку. Обыватель, травмированный подлинными массовыми убийствами, которые совершаются в нашу эпоху — эпоху колониальных войн и геноцида, выискивает уже апробированный, проверенный товар, кото-

рый позволил бы ему дать выход собственным чудовищным инстинктам. Иными словами, психический автоматизм — вот на что делают упор торговцы этим товаром.

На одном из фруктовых базаров Рима висит реклама: огромная нарисованная груша. Этот символ уже заранее предопределяет выбор, ограничивает возможность подумать. Покупают какую-то конкретную грушу, но под определенным гипнозом, осуществляемым рекламой, грушей-символом, нарисованным на щите. То же самое происходит и с кино. Теперь уже многие зрители идут смотреть не какой-то определенный фильм определенного режиссера, известного определенной проблематикой, а фильм «про шпионов», или «вестерн с убийствами», или «секс-ленту», независимо от того, чьи это filmy. Кинопотребитель покупает «два часа безумных гонок», «два часа ужасов», «два часа запретных снов». Это единственный социальный «подарок» капиталистического строя: хоть какое-то, но все же осуществление подавленных надежд и желаний!<sup>12</sup>

Культ секса во всех его обликах и формах — вторая неотъемлемая черта массовой кинопродукции капиталистических стран.

### ...И доллар, и цвет доллара

Все то, что характерно для итальянского кино, в той или иной степени присуще и кинематографу других стран Западной Европы. Италия — ведущая западноевропейская кинематографическая держава, и все процессы приобретают там более завершенные формы. Тем более что многие свои фильмы она выпускает совместно с Францией и римский курс немедленно сказывается в Париже.

О том, как этот проамериканский «курс» отражается на французском кино, пишет в своей статье известный кинокритик С. Лашиз:

«Французская кинематография серьезно больна и, прожив долгие годы лишь благодаря своей изобретательности, постепенно теряет силы... В 1957 г. французская кинематография выпустила 142 фильма, из которых 81 — полностью французский (то есть поставлен без финансового или художественного иностранного участия). В 1967 г. это количество упало до 68 фильмов, из которых лишь 46 чисто французские... Продюсеры, ослепленные примером «Разини» и «Большой прогулки», хотят ставить только развлекательные фильмы, дорогостоящие, но приносящие доход. Фильмы снимаются в основном ремесленные, и лишь крупные фирмы могут диктовать законы в области кинопроизводства. Две компании — «Патэ» и «Гомон», которые занимаются сразу и производством фильмов, и их распространением, и прокатом, установили свое диктаторское господство на кинорынке, хотя с ними конкурируют американские фирмы, все больше и больше производящие так называемые «французские» фильмы... Одним словом, проблем перед французской кинематографией стоит немало, и будущее — увы! — не дает оснований для розового оптимизма... Кинематография Франции не может жить лишь благодаря различным уловкам и частной инициативе. Кинематография — это проблема, являющаяся частью общей культурной политики...»<sup>13</sup>

Одной из «уловок», получивших наибольшее распространение, является практика совместных постановок. Эта практика пришлась





*The space age  
adventuress  
whose sex-ploits  
are among the  
most bizarre  
ever seen.*



по душе киноподельцам из чисто утилитарных соображений: совместные постановки позволяют с большей ловкостью играть в «кошки-мышки» с налоговыми законами той или иной страны, предоставляют благоприятные возможности для привлечения самых способных и популярных творческих работников.

Сейчас уже стало правилом, что какой-нибудь французский режиссер снимает где-то в Латинской Америке фильм на американские деньги по английскому роману с участием итальянских и западногерманских кинозвезд первой величины. В таких случаях трудно бывает даже определить национальную принадлежность картины. Фильмы иногда создаются на средства международных синдикатов, и это служит еще одним аккордом в происходящих процессах монополизации западной кинопромышленности.

Даже космос заселили обнаженными красотками предприимчивые кинодельцы. На снимке: кадр из фильма «Барбарелла» (США, 1968 г.).

Именно западной, а не вообще кинематографии капиталистического мира. По числу выпускаемых фильмов Япония, скажем, давно опередила Соединенные Штаты и Италию. Даже в Турции выходит на экран ежегодно до 200 картин, а на Филиппинах — около 150. Власть продюсеров в этих странах тоже достаточно велика. Но на этом, пожалуй, и кончается сходство. Во всяком случае, кинопроизводство там не носит такого космополитического характера, как на Западе. Наоборот, оно рассчитано почти исключительно на «местное потребление», что в известном смысле представляет собой последнюю ставку в защите национального кинорынка.

Применение эпитета «космополитическая» в отношении определенной части западной коммерческой кинематографии оправдано, конечно, не только появлением международных синдикатов или мотивами, которые побуждают продюсеров широко прибегать к практике совместных, точнее, многосторонних постановок (сама по себе такая практика может быть и плодотворной). То, что фильм финансируется «своим» капиталом и создается в основном «своими» кадрами, отнюдь еще не определяет его национальную самобытность. В самом деле, что можно найти истинно английского, например, в пресловутых фильмах о Джеймсе Бонде, кроме того, что их герой — агент британской разведывательной службы и что играл его (в первых сериях) шотландский актер Шон Коннери? С равным успехом эти картины могли появиться в Италии или в США (тем более, что режиссером «Доктора Но», «С приветом из России» и «Шаровой молнии» был американец Теренс Янг).

В насаждении космополитизма в современном западном кино особая роль принадлежит опять же Соединенным Штатам. В этом, как в фокусе, отразилась вся политика и вся специфика сегодняшнего Голливуда, который представляет собой меньше всего творческую кинологическую лабораторию; скорее, это консорциум с дочерними предприятиями.

Уже появились «Голливуд на Мансанаресе» (киностудия почти в самом центре Мадрида) и «Голливуд в Дуранго» (в небольшом городке в горах Мексики). Уже давно арендована Голливудом крупнейшая римская киностудия «Чинечитта»... Но даже там, где ново-

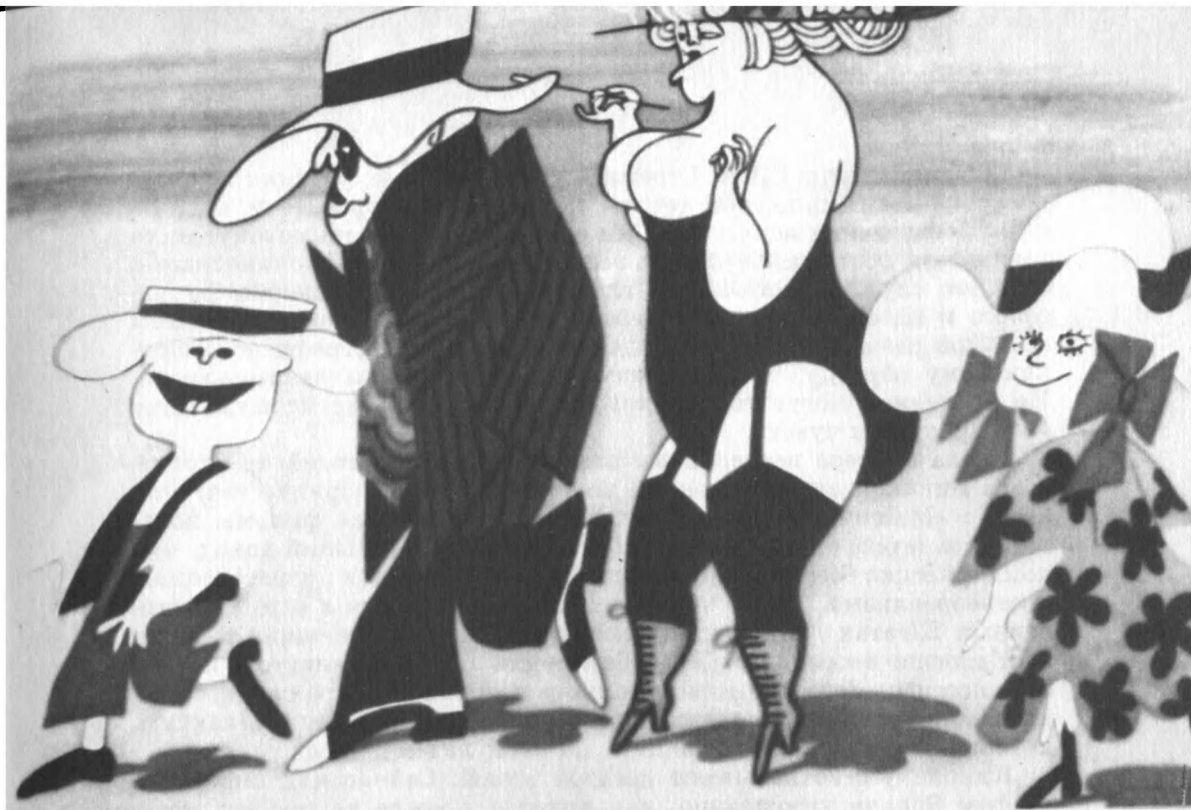


Некогда чистые и радостные «мульти» для детей — даже они претерпели разительные изменения. На снимках: кадр из фильма Уолта Диснея «Белоснежка и семь гномов» (1938 г.) и кадр из шведской мультипликации 1968 г.

явленный киноконсорциум не располагает дочерними предприятиями, его продюсеры все чаще руководят местными сценаристами и режиссерами, финансируют постановки все большего числа фильмов. Логическим следствием этого является необычайно широкое распространение голливудских штампов, а вместе с ними и «американского образа мышления».

Иначе говоря, или на фильмах незримо, но непосредственно стоит клеймо доллара, или фильмы вполне «зримо» окрашиваются в цвет доллара.

Усиленное проникновение американского капитала в кинематографию других стран капиталистического мира — не просто бизнес, коммерция. Это также политика, и большая политика. Показательно, что она нацелена в первую очередь на те страны, в которых относительно сильно развиты демократические тенденции в кино. Помимо Италии в наибольшей степени это относится к Англии, где более 90% (!) средств, поступающих в кинопроизводство, идет из американских источников.



Иначе обстоит дело в ФРГ. Практика совместных постановок картин там тоже осуществляется часто, голливудских фильмов на экранах ФРГ демонстрируется также много. Однако американцы не очень-то стремятся установить здесь свой контроль над кинопроизводством, ибо их вполне устраивает существующее там положение дел. А каково это положение, убедительно показали немецкие журналисты Хаак и Кесслер в книге «Политика против культуры». Они пишут: «В западногерманской кинопромышленности сегодня вновь почти безраздельно господствуют наиболее реакционные круги финансового капитала, причем особую роль играют два киноконцерна — «УФА-Фильмганза» и «Бавария». Руководящие посты в западногерманской кинопромышленности занимают большей частью старые нацисты, которые выдвинулись еще в гитлеровские времена. Подавляющее большинство западногерманских фильмов служит целям психологической войны, которую ведут боннские милитаристы и реваншисты»<sup>14</sup>.

Киноиндустрия — важнейшая индустрия сознания (и политика сказывается в работе любого винтика ее сложного механизма). Это

учли монополисты США. Стремясь утвердить свои позиции в западноевропейском кино, они готовы подчас финансировать и подлинные произведения искусства. Они способны учитывать совокупность различных обстоятельств и не всегда быть грубо прямолинейными, если это служит достижению главной цели: установлению финансового и идеологического контроля над производством и прокатом фильмов разных стран, насаждению там кинематографа по американскому образцу, с его цинизмом и культом развлекательности. Но последние могут торжествовать только там, где испытывается голод разума и чувств.

Когда мастера неореализма владели умами зрителей на Западе, тогда никакой супершпион не мог выдержать соперничества, скажем, с «Машинистом» Джерми. Самые «серьезные» фильмы пользовались огромной популярностью и приносили большой доход, чем коммерческие боевики. Это же относится и к лучшим произведениям постнеореализма. Та же «Сладкая жизнь» Феллини в одних Соединенных Штатах дала 4 млн. долл. прибыли. Искусственно вызванный кризис неореализма, разобщенность постнеореалистов, их частое пессимистическое и монотонно-усложненное выражение своих идей сократили зрительскую аудиторию и образовали тот вакуум, который и поспешили заполнить на свой лад кинодельцы.

Киноискусство называют десятой музой. Сейчас над кинематографом Запада угрожающе, как никогда прежде за всю его историю, нависла опасность полностью превратиться в десятую жертву того циничного мира, где властвуют корыстные интересы денежного мешка, реакционная пропаганда, узкие политические интересы господствующего меньшинства. Ослабить, если не отвратить, эту опасность могут лишь стойкость, принципиальность, гражданственность творческих работников, без которых любой продюсер беспомощен.

Творчество ряда крупнейших западных режиссеров и актеров говорит о том, что далеко не все художники склонили головы и готовы в дальнейшем уступать свои позиции. Известный итальянский режиссер Нанни Лой заявил в одном из своих интервью: «Дорога к прогрессу трудна необычайно. Но она ведет к положительной цели. Мы же, интеллигенция, сознавая это, должны использовать наши возможности каждый в меру своих способностей, чтобы помогать формированию нового человека, нового общества. Это тяжело, я понимаю. Но отступать мы не имеем права. Мы обязаны идти вперед, освобождаясь от приспособленчества, индивидуализма, формализма, рассказывая яснее и проще о человеке, его жизни»<sup>15</sup>.

«Остановите  
печать!»

## Показания «дружественного свидетеля»

В области широко разветвленной и многообразной американской культуры видную роль играют газеты и журналы. Здесь мы наблюдаем те же контрасты, какие присущи всей жизни нашей страны. Есть такие газеты и журналы, которые до крайности упрощают все мысли и события и, вместо того чтобы вызывать к разуму людей, играют на их страхах и предрассудках. Публикуя пересказы литературных произведений, заменяя текст картинками, используя дешевые сенсации, развлекая читателей, печатая комиксы, гороскопы, советы лицам, потерпевшим неудачу в любви, и т. п., они приучают читателя не думать, так как дают ему готовый заменитель того мыслительного процесса, к которому он и так не очень склонен. Наряду с этим имеются такие газеты и журналы, которые относятся к своим читателям как к взрослым и рассудительным людям и снабжают их более или менее объективно материалами, позволяющими им сделать свои собственные, независимые выводы.

...Есть, однако, факторы, которые действуют против свободы и многообразия печати в наиболее

широком смысле этого слова. Одним из таких факторов является тенденция к «цепному» объединению... Объединение газет в цепи дает тот же нездоровый результат, что и всякие другие монополии, сосредоточивая публикацию известий в руках слишком небольшого числа людей и сокращая число редакционных точек зрения.

В результате цепного объединения в Америке не только стало меньше газет, но они начинают все больше и больше походить одна на другую. Создание информационных агентств — Ассошиэйтед Пресс, Юнайтед Пресс, Интернейшнл Ньюс Сервис и распространение по всей стране стандартных статей, фельетонов, комиксов значительно усиливают это сходство. Мы уже вступили в стадию «консервированных» передовиц, которые готовятся в каком-либо центральном агентстве и продаются как расфасованный товар газетам по всей стране. Появились агентства типа Ньюспейпер Энтерпрайз Ассошиэйшн, поставляющие стандартные редакционные статьи, которые печатаются в самых различных районах страны, ча-



сто без критического пересмотра их содержания. Редко встречаются такие газеты, как «Луисвилл курьер-Джорнэл», которые не только выступают за самостоятельность редакционного мнения, но и позволяют своим сотрудникам высказывать на страницах газеты противоположные точки зрения.

Американские газеты постепенно приобретают однообразный вид: их содержание, редакционные комментарии и даже формат становятся все менее и менее разнообразными. В основе этого явления лежат затруднения финансового порядка, которые испытывают газеты. Времена, когда человек с небольшим капиталом, всего в несколько тысяч долларов, мог начать выпуск газеты, остались далеко позади. Сейчас, чтобы издавать столичную ежедневную газету, требуется 10—15 млн. долл. Далее, огромные расходы, связанные с содержанием целой плеяды местных и иностранных корреспондентов, ставят газеты все в большую зависимость от центральных информационных агентств, которые в свою очередь стали крупными капиталистическими предприятиями. В результате у газет появилась неизбежная тенденция поддерживать точку зрения крупных компаний, проявляя незначительный интерес, если не прямую враждебность, к мнению организованных рабочих. Мы вправе утверждать, что наша пресса свободна, делая при

этом существенную оговорку, что открытие новых газет и отсюда распространение новых взглядов стали в Америке очень трудным делом. Свободная конкуренция в ее прежнем понимании здесь так же ограничена, как и в других областях американской экономики.

Правда, в крупнейших городах существуют газеты, которые придерживаются различных взглядов, но в небольших городах с ограниченными средствами становится все труднее иметь больше одной газеты... Издатели немногих существующих газет стараются придерживаться строго консервативного курса, и либералы не пользуются сочувствием в редакциях.

Газеты в Америке страдают и другими профессиональными недостатками. Они слишком часто поддаются нажиму со стороны рекламодателей, которые приносят газетам от половины до трех четвертей всего их дохода и к мнению которых газеты вынуждены поэтому почтительно прислушиваться.

...Наша пресса по-прежнему не считается с общественным мнением. «Я не знаю ни одного случая,— заявляет в своей книге «Умиравшая газета» Освальд Гаррисон Виллард,— когда общественное мнение существенным образом изменило бы взгляды и политику какой-либо ежедневной газеты». Виллард также утверждает, что точность и объективность американских журналы-

стов за последние сто лет снизились.

...Журнальная беллетристика, как правило легкого жанра, рисует жизнь в розовом свете. Есть журналы, помещающие столько сексуальных подробностей и сплетен, сколько пропустит цензура. Другие, учитывая подсознательную страсть читателей к насилию, показывают на своих страницах столько ужасов, сколько им удастся выискать, начиная с фотографий мертвых солдат, напоровшихся на колючую проволоку, вплоть до снимков, изображающих автомобильные катастрофы, где вывалившиеся мозги и внутренности тщательно обозначены стрелкой или крестиком (при этом, чем естественнее вышел снимок, тем лучше). Третьи, будучи уверены, что публика не в состоянии переварить слишком большое количество прозы, пичкают ее картинками, жирными заголовками, карикатурами, фотокорреспонденциями и цветистыми «произведениями искусства». И все это делается без цинизма, в духе искреннего угождения вкусам читателя.

Такой взгляд на читателей — во многом безусловно правильный — помог многим журналам нажить себе капитал. Публика действительно любит легкий самообман и благополучные концовки; люди распутны и проявляют интерес к насилию. Картинки всегда занимательны, а далякая от жизни беллетристика —

это дурман, против которого многие могут устоять. Успех популярных журналов — от «Тру стори» до «Лайф» — основан на умелом использовании слабостей человеческой натуры. Но так же, как и в области кино, подход здесь однобокий. Читателя привлекают не только отношения полов, насилие или жестокость и мир фантастики. Его в одинаковой степени интересует и серьезный показ действительности, новый подход к решениям житейских проблем и занимательная, но не безжалостно выхолощенная и банальная литература. Есть, конечно, журналы, которые действительно откликаются на такие запросы читателя, например «Нью-Йоркер», «Харперс мэгэзин» и «Атлантик мансли». К числу содержательных журналов, вдумчиво освещающих различные вопросы, относятся «Форчун», выражающий взгляды консервативной интеллигенции, «Нью рипаблик», сохранивший в трудные времена ярко выраженные либеральные взгляды, «Нейшн», который за последние годы стал придерживаться крайне левого направления, и другие — вплоть до небольших журнальчиков, имеющих свои собственные эстетические и политические программы. Но тираж всех этих журналов составляет только тысячи экземпляров, тогда как тираж их конкурентов из числа дешевых и дорогих популярных журналов выражается в миллионах экземпляров, причем доходы



тех и других от реклам представ-  
ляют еще более разительный кон-  
траст. С точки зрения быстрой,  
молниеносной выгоды можно из-  
влечь гораздо больше прибыли  
при помощи готовых штампов в  
беллетристике, обилия иллюстра-  
ций и сентиментальных фанта-  
зий, чем каким-либо другим спо-  
собом.

...Чтобы не обанкротиться, ре-  
дакторы журналов, как и изда-  
тели газет, должны быть твердо-  
лобыми бизнесменами. В их  
непосредственную задачу не вхо-  
дит любой ценой поднимать  
культурный уровень публики. Но  
все же потеря потенциальной чи-

тательской аудитории и ставка  
на минимальные, а не макси-  
мальные запросы читателей огра-  
ничивают возможность не только  
умственного развития читающей  
публики, но и расширения рынка  
сбыта для самих журналов. С чи-  
сто экономической стороны по-  
теря любых возможных потреби-  
телей наносит серьезный ущерб  
производителю. Повышение ре-  
дакционных стандартов с целью  
привлечения более интеллигент-  
ного читателя (но не в ущерб  
«развлекательности») расширило  
бы рынок сбыта для журналов и  
одновременно улучшило бы вку-  
сы читающей публики...

О том, каким низкопробным чтивом снабжают рядового американца журналы и газеты США, рассказывалось в реалистическом телевизионном фильме «Марти» (1955 г.).

Обсуждаемые в журнальных статьях вопросы, за редким исключением, рассматриваются поверхностно, а журнальная беллетристика так же похожа на реальную жизнь читателей, как и «мыльные оперы», передаваемые по радио, или большинство кинофильмов. Журналы оказываются далеко не столь солидными, как можно было бы предполагать, судя по их объему, тиражу и занятым в них журналистским и писательским силам. В этом отношении они напоминают газеты. Как и газеты, журналы добровольно объявляют благо населения одной из своих главных целей. Но отказываясь подходить всерьез к чувствам читателей, как к чувствам взрослых людей, журналы, подобно кинофильмам, упускают большую возможность стать необходимым элементом духовной жизни нации.

И все же, каковы бы ни были цели и недостатки американских журналов, они выпускаются с таким блеском и изысканностью внешнего оформления, что с ними не могут идти в сравнение журналы никакой другой страны; во всем мире журналы Аме-

рики считаются одним из уникальных ее достижений. Ярким примером блестящего внешнего оформления являются дорогие журналы с их веленовой бумагой и красочными обложками. За этой прекрасной внешней стороной скрывается довольно убогое содержание, поверхностно затрагивающее целый ряд вопросов, затерявшихся среди потоков навязчивых реклам.

...То, что дорогие журналы печатают на веленовой бумаге, дешевые журналы воспроизводят на простой. Круг читателей дешевых журналов в целом менее требовательный, иллюстрации в этих журналах представляют собой дешевые карандашные рисунки вместо дорогих произведений искусства, их рекламы грубее и в основном рассчитаны на слои населения с более низким доходом. Но они также развлекают своих читателей, удовлетворяя их потребность в идеализированной любви и приключениях. Они делают это без всяких претензий... Более грубые, менее выдержанные, чем дорогие журналы, рассчитанные на менее образованную читательскую мас-

су, дешевые журналы представляют собой чудо бездумной литературы, развлекательной, но бессодержательной, где один эпизод молниеносно сменяется другим.

...Спрашивается, как может занятой американец при таком обилии периодических изданий, сходящих с печатных машин, и при растущем темпе жизни быть в курсе текущих новостей и идей? В поисках выхода из положения наша техническая изобретательность снова пришла ему на помощь и произвела на свет журналы-дайджесты\*. Теперь отдельному читателю нет надобности беспомощно лавировать в огромной массе газет и журналов с целью выяснить, что происходит в мире,— за него это делают редакторы дайджестов. Они выбирают самые важные, по их мнению, новости и наиболее интересные статьи и излагают их в краткой и, более того, в очень краткой форме.

Есть дайджесты во всех отраслях знаний: общественно-политические, научные, религиозные, литературные, дайджесты с общей информацией...

В своей удачной попытке сэкономить время читателя журнал-дайджест часто исключает необходимость думать вообще. В нашей безумной погоне за временем мы стараемся избавиться от таких поглощающих время занятий, как чтение и размышле-

ние. Дайджесты с их категорическими редакционными мнениями диктуют нам не только то, что следует читать, но и то, что следует думать, и таким образом снижают нашу способность, а в конечном счете и наше желание самостоятельно мыслить.

Самым крупным среди журналов-дайджестов является «Ридерс дайджест». Многие из числа миллионов его читателей смотрят на него как на кладезь всей информации и моральной премудрости. «Дайджест» затрагивает чуть ли не все жизненные проблемы и предлагает готовое и оптимистическое решение. Он служит настольной книгой, содержащей рецепты от всех зол: алкоголизма, меланхолии, физических болезней — от обычной простуды до рака; он дает советы по всякого рода деловым и трудовым проблемам, вопросам брака, моральным и политическим вопросам... Если какой-либо журнал может оказывать непосредственное влияние на привычки и образ мыслей своих читателей, то это, несомненно, «Ридерс дайджест». В результате всего этого и сложилось его единственное в своем роде изумительное положение не только в смысле тиража, который достигает астрономических цифр, но и как силы, которая чрезвычайно близка к превращению в общественный институт.

\* «Digest» (англ.) — приготавливать, препарировать, вываривать; как термин, принятый в журналистике, означает краткое изложение.

...«Дайджест» имеет определенное политическое лицо: как и большинство американских журналов, он придерживается четко выраженных консервативных взглядов. Все старомодные деловые приемы неизменно вызывают у него восторг, а почти всякий проект государственного регулирования или помощи — припадок ярости. Его точка зрения по любому предмету высказывается безапелляционным тоном и в неизменно сентиментальной атмосфере, которая окутывает читателя теплой волной дружеского участия.

Короче говоря, «Ридерс дайджест» создает настроение сентиментального оптимизма — одну из основных традиционных американских черт — с великолепным мастерством, типичным для американских готовых изделий. Так тщательно отработаны его упор на условную мораль, его тон сердечного дружелюбия, его согласие с общепринятыми гражданскими добродетелями и господствующими ложными представлениями о системе свободного предпринимательства (которое, как утверждают многие экономисты и промышленники, уже давно перестало быть свободным)...

Как и «Ридерс дайджест», два других известных общественно-политических журнала-дайджеста — «Тайм» и «Ньюсуик» — имеют четко выраженные редакционные взгляды. Мнения их редакторов придают определенную

окраску и определенное направление помещаемым в них отчетам о текущих политических событиях. Расширив круг своей деятельности, которая включает теперь не только общественно-политическую информацию, но также изобразительное искусство, музыку, кино, театр, литературу, они преподносят своим читателям готовые мнения и советы по тем именно сторонам жизни, в которых им более всего следовало бы, учитывая разницу вкусов, привыкать разбираться самостоятельно. Рассчитанные на более образованный, чем подписчики «Ридерс дайджест», круг читателей, эти журналы говорят со своими читателями на прекрасном литературном языке. Журнал «Тайм», в частности, известен своим особым стилем и даже выработал свой собственный специфический лексикон. Оба журнала представляют собой любопытный пример того, как четкий и умело построенный литературный стиль может быть использован в ущерб умственной деятельности человека.

Есть еще один вид упрощенных изданий, созданных для американцев, «слишком занятых, чтобы читать», — это журналы иллюстраций. На картинке можно показать в пять секунд то, о чем пришлось бы читать целых пять минут. Или, говоря словами одного редактора, каждая иллюстрация стоит тысячи слов. Как и энергичный параграф дайджеста, броская фотография дает

читателю мгновенный контакт с миром\*.

Крупнейший из иллюстрированных журналов — «Лайф», где фотографии доведены до такого совершенства, что стали чуть ли не новым способом сообщать читателю новости. Здесь тоже бросаются в глаза масштабы и разнообразие средств, которыми располагают редакторы, и до-

стигнутые ими несоразмерно малые результаты\*\*. Редакторы журнала «Лайф» имеют в своем распоряжении отличный аппарат для сбора и сообщения информации о событиях дня и чрезвычайно умело используют его. У них есть своя редакционная политика, как и у журналов-дайджестов,— явно односторонняя<sup>1</sup>.

## Постскриптум

Приведенные выше суждения об американской прессе принадлежат профессору Хантеровского колледжа в Нью-Йорке Лео Гурко, на авторитет которого нам уже приходилось ссылаться.

Его книга «Кризис американского духа» ценна для нас в качестве «свидетельства» как тем, что освещает самые различные аспекты культурной жизни США, так и тем, что она написана с позиций человека, который в своей критике стремится к объективности и который лишь в конечных выводах позволяет себе апологику. Как справедливо отмечается в предисловии к американскому изданию книги, «м-р Гурко в отчаянии от американского образа жизни и все же не променяет его ни на какой другой»<sup>2</sup>. Он приверженец американской культуры и не упускает ни одной возможности воздать должное тем ее достижениям, которые несомненны (например, высокому уровню полиграфической техники). Но будучи честным человеком, Гурко тем не менее обеспокоен происходящими процессами деградации американской демократии и цивилизации

\* Остроумный радиокomentатор Фред Аллен отнесся скептически к этой зрительной концепции: «В настоящее время все предназначено для глаза — «Лайф», «Лук», комиксы. И ничего нет для ума. У грядущего поколения будут глазные яблоки размером с дыню и никаких мозгов». (Прим. автора.)

\*\* Эта диспропорция характерна не только для журналов. Она относится также к другим аспектам американской жизни. В области политики, например, наша промышленная и военная мощь намного превосходит нашу способность распространять в мире демократические и свободолюбивые идеи. (Прим. автора.)

в целом. Он указывает на разъедающие ее пороки, пытаясь приостановить их дальнейшее развитие, и в отдельных случаях спешит прописать свои рецепты.

Высказывания Лео Гурко, несмотря на их критический характер,— это показания (выражаясь языком американской юриспруденции) «дружественного свидетеля». Это обстоятельство, надо полагать, и обусловило опубликование его работы в США.

Апологетичность конечной цели Гурко приводит его к идеализму (призыв к сочетанию культуры с коммерцией как средству преодоления духовного кризиса), к узости взглядов (игнорирование роли народных масс, подмена борьбы классовых сил противоборством различных течений внутри единой «культуры американской нации»).

Есть в рассуждениях Гурко и бросающиеся в глаза противоречивость и непоследовательность. Так, он утверждает, что в США нет цензуры, а чуть дальше его рука выводит слова: «...сколько пропустит цензура». Отстаивая гуманистические идеалы, Гурко в то же время отдает дань элитарной философии, которая исполнена презрения к «массам», боится их и склонна обвинять «простого человека» во всех смертных грехах («люди распутны,— пишет Гурко,— и проявляют интерес к насилию» и т. д.). Этим он косвенно оправдывает пропаганду человеконенавистничества, против чего неоднократно восстает сам в разных разделах своей книги. Противоречие с некоторыми собственными выводами возникает у него и тогда, когда он ведет разговор уже непосредственно о «казначеях» и «мыслителях»: тут он, наоборот, стремится оправдать человека и обвинить существующую общественную систему (он утверждает, в частности, что издатели и редакторы вынуждены быть «твердолобыми бизнесменами», поскольку иначе они попросту обанкротятся).

### Необходимые дополнения

Для полноты картины, нарисованной Гурко, нужно еще немало данных. Это касается прежде всего характерных для наших дней и чрезвычайно важных по своим следствиям процессов *монополизации* буржуазной прессы, которые автор именует тенденциями к «цепному объединению».



Вот несколько красноречивых цифр, приведенных в конце 1966 г. американским еженедельником «Сатердей ревью»: «В свое время в нем (в газетном бизнесе. — А. К.) существовала такая же яростная конкуренция, как в любом бизнесе в США. Сегодня же, как в этом убеждается все большее число людей, газетный бизнес обрел покой. Он отвоевал свои войны с их победами, поражениями и мирными урегулированиями...

И теперь, когда на поле битвы рассеивается пороховой дым, мы обнаруживаем, к своему удивлению, что только в 13 городах и крупных центрах Соединенных Штатов из существующих 1466, где издаются ежедневные газеты, имеется конкуренция (в виде утренних или вечерних газет) того рода, какая существовала в былые времена, когда соперничающие ежедневные газеты выходили в один и тот же час и, вооружившись сенсациями, устремлялись в бой за благосклонность читателей и рекламодателей. Во всех прочих городах печатается по одной или по две газеты; одна выпускается утром, другая — вечером. И чтобы уточнить картину, скажем, что почти все города с двумя газетами имеют всего одного издателя (державшего в руках ключи к рынку) или двух, которые действуют почти как одно лицо в рамках соглашений... Последние являются не чем иным, как сделкой между издателем утренней газеты и издателем вечерней, посредством которой они тем или иным способом делят расходы и прибыль»<sup>3</sup>.

Факты подтверждают, что монополизация прессы имеет не специфически американский, а универсальный характер.

В результате дальнейшей концентрации газетного дела в руках мощных компаний в Голландии за семь лет (с 1960 по 1967 г.) количество газетно-издательских предприятий сократилось с 60 до 42, а число газет — со 115 до 93.

В Японии три колосса — «Асахи», «Майнити», «Йомиури» — владеют почти половиной национального газетного рынка.

В Канаде на долю пяти ежедневных газет — из 117 существующих — приходится треть всего тиража; в стране нет ни одной ежедневной газеты, представляющей рабочее движение.

В Англии власть «большой пятерки» — групп Бивербрука, Роттермира, Кэмроуза, Кинга и Томсона — все больше преобразуется в двоевластие: газетные магнаты Рой Томсон и Сесиль Кинг, придерживающиеся наиболее реакционных взглядов, постепенно прибирают к рукам империи своих конкурентов, начиная с влиятельнейшего лондонского «Таймса» и кончая мелкими провинциальными изданиями. В стране не осталось ни одной общенациональной газеты, принадлежащей профсоюзам. Последней из них совсем недавно завладел лорд Сесиль Кинг.

Монополизация прессы повсеместно сопровождается бурной эпидемией «газетных смертей». Лорд Рой Томсон даже предвидит, что «в конце концов смогут выжить только 4 или 5 крупных английских газет»<sup>4</sup>.

Последнее обстоятельство вызывает всюду в течение уже многих лет самую серьезную тревогу. Показательна в этом отношении статья главного редактора центрального органа правящей социал-демократической партии Швеции «Стокгольмс-тиднинген» Виктора Винде, в которой говорится:

История периодической печати свидетельствует о том, что эпидемия газетной смерти не является чем-то необычным. Она начинала свирепствовать в любом крупном городе всякий раз, когда важный технический переворот создавал необходимость новых капиталовложений или оказывал значительное влияние на стоимость производства. Так бывало и в Нью-Йорке, и в Лондоне, и в Париже в течение второй половины XIX вплоть до начала XX в.

Но в то время газеты конкурировали между собой главным образом в коммерческом плане. Большинство их, если не все, придерживалось более или менее одинаковых политических взглядов — иными словами, поддерживало существующий режим. Когда исчезала газета, читатели, возможно, лишались автора откровенных передовиц или талантливой репортера, но в целом это не усугубляло картину и без того весьма однобокого общественного мнения.

То же самое в полной мере относится и к современной американской действительности, где

многие газеты гибнут, не выдерживая конкуренции.

Что касается английской прессы, то тут эпидемия газетной смерти в последние годы поразила как раз те издания, которые придерживаются оппозиционных взглядов. Закрылась «Ньюс-хроникл», хотя она издавалась миллионным тиражом и, следовательно, читалась 2 — 3 млн. людей. Благодаря этому лондонская консервативная печать получила огромный перевес, который даже приблизительно не может компенсироваться приобретением манчестерской газетой «Гардиан» собственной типографии в Лондоне. Сейчас угроза закрытия нависла над лейбористским органом «Дейли геральд», хотя его тираж 1350 тыс. экземпляров, а количество читателей около 4 млн.

Должно быть, условия работы периодической печати стали в высшей степени неблагоприятными, раз в таком мировом центре, как Лондон, не могут выжить газеты тиражом в 1 — 1,5 млн. экземпляров. Другими словами, это означает, что широкие слои населения лишены

всякой возможности поддержать газеты, которые их больше всего устраивают и лучше других выражают их взгляды. В перспективе может создаться такое положение, когда освещение общественного мнения станет монополией трех-четырех газет, располагающих гигантскими тиражами. Именно такими тиражами издаются в Англии чуть ли не все консервативные газеты.

Периодическая печать Швеции, и особенно ее севера, в сравнении с прессой других стран как по ту, так и по эту сторону Атлантики представляет собой чуть ли не уникальное явление. Немного наберется государств, которые могли бы равняться со Швецией по числу газет и размерам их тиражей.

Однако закрытие газеты «Ню тид» пролило свет на ненормальные условия, в которых работает шведская периодическая печать.

Основная причина создавшейся ситуации кроется в том, что техническое обновление, явившееся результатом прогресса, шло рука об руку с повышением требований к газетному производству. Иначе говоря, издание ежедневных газет стало обходиться все дороже и дороже.

Но в наше время газета является самым недорогим товаром. Полвека назад поездка на трамвае стоила десять эре и столько же стоила газета. Сегодня билет на метро на 50—60 %

дороже, чем номер утренней газеты. Эта тенденция обрекает на вымирание сравнительно небольшие провинциальные газеты, поскольку им нечем поддержать свое существование. Если бы речь шла о розничной торговле или о мелких промышленных предприятиях, то такой процесс, вероятно, можно было бы назвать оздоравливающим: поглощение менее рентабельных предприятий более крупными и жизнеспособными. Но ведь объект нашего внимания является не только товаром. Газета — инструмент формирования общественного мнения, источник информации, общественный институт. Поглощение газет конкурентом с другим политическим кредо не может не подвергать опасности свободу выражения общественного мнения.

Быстрое техническое развитие и высокие цены производства современной периодической печати, а также явная тенденция к концентрации, к образованию крупных промышленных объединений неизбежно обуславливают громадную роль рекламы. Впрочем, реклама имела большое значение еще с середины и особенно с конца XIX столетия. Первые газетные лорды и короли в Лондоне и Париже исходили из того, что газета должна содержаться за счет рекламы и доставаться читателю за гроши — пенни или су, почти бесплатно.

В настоящее время у крупнейших газет, обслуживающих

определенный район страны, есть два способа выжить в конкурентной борьбе. Во-первых, они могут установить заниженные цены на собственную продукцию, т. е. за отдельный номер и за подписку. Тем самым они вынуждают другие газеты торговать с крупными убытками. Во-вторых, они взимают большую плату за размещение рекламы, с полным правом мотивируя это крупным тира-

жом. В результате рекламное дело концентрируется в одной или нескольких крупных газетах, мелкие же газеты лишаются возможности получать хотя бы ничтожную долю доходов.

Сегодня можно с полной уверенностью сказать, что эпидемия газетной смерти потребует новых и новых жертв и что их круг уже не ограничится только мелкими и средними газетами<sup>5</sup>.

Итак, в газетном деле число издателей во всех странах резко сокращается. Небольшая группа магнатов приобретает такую власть, что заставляет подчиняться себе политических деятелей, а в особенно далеко зашедших случаях концентрации газетного бизнеса (тесно переплетающегося обычно с промышленным или финансово-банковским) даже узурпирует функции правительств. Еще свежа, например, в памяти всех англичан попытка свержения премьер-министра Великобритании Гарольда Вильсона, предпринятая в 1968 г. газетным магнатом (одновременно бывшим тогда директором Английского банка) Сесилем Кингом.

Чрезвычайно тревожное положение создалось в этом отношении в ФРГ, где профашистски настроенный газетный король Аксель Шпрингер — «черный канцлер», как его именуют, — приобрел беспрецедентную политическую силу\*. Сложившееся там положение дел даже вынудило два года назад руководителя федерального ведомства печати и информации Карла Гюнтера фон Хаза публично выступить со следующим признанием:

«Я знаю, что возрастающая концентрация печати имеет объективные причины. Федеративная республика не является исключением. Феномен умирания газет распространен во всем мире; последствия этого развития пока невозможно предвидеть...

В Федеративной республике дело на первый взгляд обстоит лучше. Однако это впечатление обманчиво. Исследования показали,

\* Как сообщили телеграфные агентства, издательская группа Шпрингера преобразована с 1 января 1970 г. в акционерное общество «Аксель Шпрингер — Ферлаг». В результате фирма Шпрингера поглотила ряд крупнейших западно-германских издательств.

что 1495 газет или изданий Федеративной республики выпускаются всего лишь 174 политическими редакциями...

Из этих 174 самостоятельных газетных редакций, которые прежде всего представлены политической редакцией, почти половина — а именно 82 редакции — редактирует в общей сложности 85 % от общего ежедневного тиража прессы. Остаток тиража — 15 % — падает на остальные 92 редакции. Несколько гиперболизируя, можно поэтому сказать, что западногерманская печать состоит из 82 ежедневных газет...

Число иллюстрированных еженедельных журналов уменьшилось с 10 в 1956 г. до 5 в 1966 г. За те же десять лет их общий тираж увеличился с 5,9 млн. почти до 8 млн. экземпляров. Эти пять иллюстрированных еженедельников выпускаются тремя издательствами.

Экономическая власть, усиленная концентрацией и находящаяся в руках немногих, имеет, как известно, значительное влияние. Это действительно по отношению к любой отрасли экономики. Что касается газетных концернов, то здесь влияние многократно возрастает, ибо они имеют возможность воздействовать на политику через общественное мнение...

Я не встречал почти никого, прежде всего среди журналистов, кто бы не опасался, что растущая концентрация будет сопровождаться потерей широты и многообразия мнений, взглядов, точек зрения и постулатов. Палитра станет однообразной, даже если определенные краски, возможно, будут резче бросаться в глаза...

О том, как сильно возрастающая концентрация в немецкой печати затрагивает ее внутреннюю свободу, свидетельствует письмо читателя Пауля Зете (гамбургского публициста) в редакцию журнала «Шпигель» от 5 марта 1965 г. В нем говорится: «Свобода печати есть свобода двух сотен богатых людей распространять свое мнение. Свободен тот, кто богат. Все зло состоит в том, что владельцы газет оставляют редакторам все меньше свободы, что они все больше навязывают им свою волю»<sup>6</sup>.

Итак, «крамольные» слова об исчезновении остатков свободы в буржуазной прессе произнесены не кем иным, как рупором боннского правительства фон Хазе.

Впрочем, в наше время такого рода вынужденные признания перестают быть редкостью. Весной 1968 г. всю мировую прессу обошли слова другого «высокопоставленного» лица — Билла Мойерса, бывшего в течение многих лет руководителем службы печати Белого дома и ближайшим советником президента Джонсона. Мойерс заявил о том, что американцам в газетах сознательно говорят неправду относительно как внешнеполитических, так и внутриполи-

тических событий. «Я увидел в Белом доме,— поведал он, выступая в городе Лоуренс (штат Канзас),— что объективность — самый большой из всех мифов американской журналистики»<sup>7</sup>.

Если вспомнить в этой связи суждения Лео Гурко о свободе печати в США как о «предмете особой гордости» американцев, то можно сказать, что он — больший католик, чем сам папа римский.

С не меньшей гордостью Гурко утверждает в другом месте: «Наши газеты часто бывают пристрастны, но их трудно уличить в продажности и коррупции». Правильно, трудно... но и совершенно не нужно. Скрытый механизм современной американской прессы давно перешагнул такой примитивный прием.

Для познания этого механизма необходимы дополнительные сведения из первых рук. Чтобы получить их, можно обратиться к книге «Остановите печать!», принадлежащей перу Джорджа Мариона — многолетнего сотрудника буржуазных нью-йоркских газет, познавшего всю их подноготную и в результате объявившего им бескомпромиссную войну.

Одну из своих глав Марион начинает словами: «Деньги!.. Давайте начнем с денег... Эдди Кантор\* говорит, что в мире есть много вещей, гораздо более ценных, чем деньги, но все они стоят больших денег»<sup>8</sup>.

Решающая роль капитала в функционировании буржуазной печати теперь признана всеми, в том числе и «дружественным свидетелем» Гурко. Но анализ положения вещей не доводится при этом до конца, остается поверхностным. Книга Мариона выгодно отличается в этом смысле.

#### «Давайте начнем с денег»

...Если я начал эту главу с восхваления денег, то это потому, что я не представляю себе, как может существовать такая про-  
стая вещь, как свобода печати, если печатание нельзя осуществить без денег! Мне, по моему скромному разумению, представ-

\* Популярный американский эстрадный певец и киноактер.

ляется, что в таких условиях свободой печати пользуется только тот, кто может заплатить издателью.

Позиция г-на Брукса Аткинсона... его мысли на этот счет высказаны им в любопытной корреспонденции, которую он отправил из Москвы как раз накануне отъезда оттуда, перед возвращением на свое старое место в отдел театральной критики газеты «Нью-Йорк таймс»:

«В Советском Союзе продолжают настойчиво повторять марксистские мифы об Америке, будто у нас нет свободы печати, будто бы наша демократия носит лишь формальный характер. На днях я прочел в московском «Большевике» следующее:

«В условиях буржуазной демократии рабочие не имеют минимума материальных средств, необходимых для практического осуществления прав, провозглашенных в конституции. У них нет ни печатных машин, ни бумаги. Газеты, клубы, театры — все это собственность частных лиц или групп».

В корреспонденции г-на Аткинсона не было ничего, что могло бы объяснить, почему он назвал это «марксистским мифом». Может быть, г-н Аткинсон знает какого-нибудь рабочего или группу рабочих, которые действительно имеют в своем владении ежедневную газету с массовым тиражом? Эта корреспонденция всегда оставалась для меня загадкой. Почему г-н Аткинсон

вздумал оспаривать именно это утверждение? Конечно, он нимало не сомневается в том, что в Соединенных Штатах «печатные машины и бумага» действительно являются «собственностью частных лиц или групп». Очевидно, он считает вульгарным говорить о «материальных средствах», о физической собственности, необходимой для осуществления свободы печати, — одним словом, о деньгах. Говорят, что скрижали, которые Моисей получил на горе Синай, были надписаны рукой самого господа бога. Но чек, по которому г-н Аткинсон получает деньги, подписывает всего лишь мелкий служащий Артура Сульцбергера — Верховного жреца Свободы печати, издателя «Нью-Йорк таймс». Так что г-н Аткинсон совершенно напрасно проявляет такую деликатность. С другой стороны, если он не склонен останавливаться на таком низменном и сугубо материальном предмете, почему он не мог пойти по линии позитивной аргументации и показать, каким образом, по его представлению, американская печать служит подлинной, а не формальной демократии, каким образом она обеспечивает подлинную, а не формальную свободу дискуссии? Г-н Аткинсон не сделал этого...

Г-н Аткинсон отказывается останавливаться на таком вопросе, как разница между подлинной и формальной свободой, между действительными средствами для реализации права на сво-

боду печати и просто формальным правом на такую свободу. Что касается меня, я не вижу другого пути к достижению полного понимания этого вопроса, кроме изучения именно этих проблем.

Если мы будем топтаться вокруг вопроса об официальной свободе печати, нам нечего обсуждать — мы во всем согласны друг с другом. Нет никаких сомнений насчет того, что конституция Соединенных Штатов формально гарантирует каждому право на издание газеты в нашей стране. Закон справедлив и одинаков для всех, он запрещает как безработному, так и миллионеру спать на скамейках в парке, он гарантирует право и на покупку и на создание крупного предприятия, называемого газетой. Но когда дело доходит до попыток осуществить на практике это право на свободу печати, все упирается в деньги — у одного они есть, у другого их нет. В результате миллионер имеет возможность приобрести все, что необходимо для действительной реализации права на свободу печати, а рабочему остается только смотреть со стороны. Миллионер говорит, рабочий слушает. А миллионер очень любит произносить гладкие и абстрактные речи о свободе печати. Рабочий, не имея возможности возразить что-нибудь, пропускает мимо ушей эти разглагольствования и переключает

свое внимание на Лила Абнера\*.

Я не хочу утверждать, что в этом суть дела. Скорее это предварительные замечания, задача которых — предотвратить возможность неправильного толкования. Я не хочу, чтобы создавалось впечатление, что в данном исследовании мы ставим перед собой цель определить, действительно ли рабочие и миллионеры в одинаковой степени пользуются свободой печати. Мы не обязаны тратить время на такой вздор только потому, что г-на Аткинсона раздражает, когда русские затрагивают этот вопрос. Перед нами гораздо более серьезные задачи: мы хотим определить, что такое печать, как она функционирует в современном обществе, как она помогает или мешает рядовому гражданину в его стремлении принять участие в формировании государственной политики, на что он имеет право при демократическом строе. Мы хотим проникнуть в существо термина «свобода печати». Мы хотим установить, что же предпринимает печать для того, чтобы положить мысли рядовых граждан в основу выводов и заключений, которые делает правительство от имени всей страны. Мы хотим знать, определяет ли это подлинное общественное мнение политику государства.

В этих поисках коренных, имеющих решающее значение,

\* Известный в США персонаж многих комиксов.



истин... нашим отправным пунктом будет тот несомненный факт, что существует разница между подлинной и формальной свободой, между богатством и бедностью, между конституцией и фактами, взятыми из жизни. Когда играют на деньги — не суйтесь, если у вас пусты карманы.

...Выдающийся американский журналист покойный Освальд Гаррисон Виллард, унаследовавший имя, широко известное в истории журналистики Соединенных Штатов, был далек от шуток, когда утверждал, что ни одному человеку не придет в голову мысль начать издавать газету, если у него в банке лежит меньше десяти или пятнадцати миллионов долларов.

...Но учтите, это не даст вам возможности развернуть свою деятельность в крупном городе. Самое большое, на что вы можете рассчитывать, это масштабы такого городишки, как Хэкенсэк в штате Нью-Джерси. Кстати, предел ваших возможностей был установлен самим преуспевающим издателем этого городка. Говоря на жаргоне гангстеров, присущем свободным предпринимателям в тех случаях, когда они говорят между собой без посторонних свидетелей, он заявил:

*«Любой, кто захочет вытеснить меня из города, должен иметь 10 миллионов долларов, но даже в таком случае ему потребуется для этого десять лет».*

Вот истинная сущность нашей официально провозглашен-

ной свободы печати. Бумага, на которой напечатана конституция, должна быть подкреплена бумажками, на которых напечатаны деньги, — только тогда ваше *право* на свободу печати сможет превратиться в действительную свободу печати. Согласно конституции, вы обладаете равными правами с издателем «Нью-Йорк таймс» Сульцбергером или издателем «Дейли ньюс» Паттерсоном, однако в ней не уточняется, в чем именно вы равны. Закон предоставляет каждому гражданину право издавать газету, но в нем нет ни слова о таких «низменных» вопросах, как материальные условия. Если вам нравится покер, вы по закону имеете такое же право играть в него, как Паттерсон или Сульцбергер; в законе не говорится, конечно, что игру следует вести сообразно с вашим карманом. Закон не устанавливает правил, он лишь утверждает, что в игре могут принимать участие все. Закону нет никакого дела до того, что в результате эволюции покера, в который играют дельцы прессы, требуется вступительная ставка в 25 млн. долл. Закон не интересуется тем, где вы возьмете печатные машины, бумагу и деньги, чтобы оплатить счета.

Таким образом, между правом и высокой ценой, которую приходится платить за его осуществление, — огромная пропасть, поглощающая большинство из нас... Право на игру дано всем, однако ведут ее лишь несколько

сот рук. По совпадению, которое трудно назвать странным, все игроки — мультимиллионеры. Свобода печати — я имею в виду действительную свободу печати — целиком принадлежит им.

Какова же в таком случае формальная свобода, оставшаяся для всех нас? Что она разрешает нам делать? О, мы же имеем право стоять вокруг карточного стола и наблюдать за игрой! Так вот что такое *наша* свобода! Формальная свобода печати позволяет нам также, если мы не боимся вызвать недовольство игроков, критиковать их игру. В нью-йоркском жаргоне существует издевательский термин, обозначающий человека, наблюдающего за игрой и дающего непрошенные советы, — «болельщик»... Этот термин рождает в моем воображении образ мухи из басни: муха жужжала так сильно, что убедила себя в том, будто именно она, а не выбившаяся из сил лошадь, благополучно втащила воз на гору. Г-н Аткинсон может жужжать, сколько ему нравится, о свободе печати для всех американцев, все равно издавать газеты будут по-прежнему миллиардеры. Согласно Биллю о правах, мы все равны, но, когда речь идет о карточной игре, ни для кого не представляет труда отличить настоящих игроков от «болельщиков».

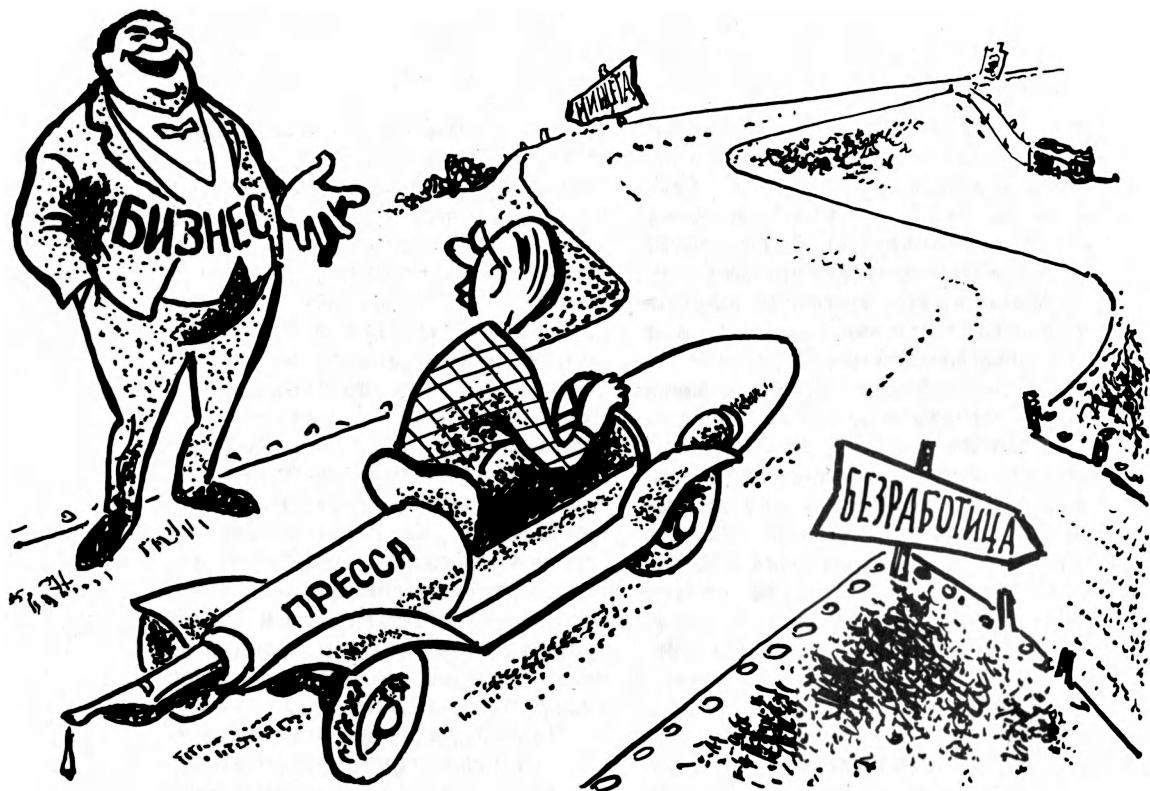
...Создатель газетного треста и издатель Эдвард У. Скриппс никогда не позволял себе считаться с теми иллюзиями, кото-

рые хотелось сохранять его лакеям.

«Журналисты — служащие газетных владельцев, — говорит он, — неизбежно имеют мнения, расходящиеся с мнениями своих хозяев. Владелец газеты — наниматель требует, чтобы его подчиненные писали о том, во что верит он сам или во что, по его мнению, должны верить его читатели. Поскольку владелец газеты прежде всего простой смертный со всеми свойственными ему слабостями, он не позволит использовать свою газету для выступления против его собственных мнений. Не будет он также платить денег корреспонденту за статьи, видеть которые в своей газете он не желает...

Благодаря тщательному подбору штата сотрудников я всегда имел возможность окружать себя людьми, соглашавшимися со мной по большинству важнейших вопросов, связанных с нашей профессией. Однако невозможно найти двух человек, которые были бы единодушны в своем мнении по любому вопросу... Я требовал от своих подчиненных — авторов отдельных статей, чтобы они выражали мое мнение, которое во многих случаях противоречило их собственному мнению».

...Для начала было бы достаточно признать один материальный фактор: частная собственность, точнее, сам принцип частной собственности оказывает огромное влияние на прессу.



А именно теперь, когда аппарат прессы стал таким сложным и дорогим, принцип частной собственности неизбежно ограничивает число владельцев органов печати небольшим кругом богатей... Этот незначительный круг лиц получает, таким образом, в свои руки власть и право решать за нас всех, что именно должно публиковаться и что нет...

Как же одно из названных лиц решает, что следует и чего не следует публиковать?.. Он принимает решения как владелец крупной собственности. И именно интересы его собствен-

ности, стремление сберечь те богатства, которые эта собственность представляет, подсказывают ему решения, направляют всю его деятельность.

...Если вы произнесете «а», т. е. признаете частное владение отдельными органами печати, то вам придется перечислить весь алфавит от «б» до «я», т. е. ознакомиться с истинным характером печати и ее функций... Вместо полагающегося в этих случаях славословия вы начнете пересказывать всю азбуку капиталистической журналистики!

— В выборе направления я вас не стесняю —  
сверните, если хотите!

Рис. А. Колли

1. *Бизнес.* Незаметное слияние отдельных органов прессы, несмотря на индивидуальное владение ими, в единую печать, в одну общую газетную промышленность, преследующую ту же цель, что и другие виды бизнеса, т. е. извлечение прибыли.

2. *Торгашеский дух.* Влияние бизнеса на информацию. Последняя превратилась в «новости» — легко раскупаемую сенсацию, за чем последовала деградация общественного вкуса.

3. *Монополия.* Тенденция печати как одного из видов крупного предпринимательства к концентрации и централизации, к созданию меньшего числа более крупных органов печати, стремящихся к ликвидации конкуренции и уничтожению соперников.

4. *Стандартизация.* Конкуренция в способах информирования также устранена. Стандартизация продукции в интересах успеха предприятия приводит к созданию однообразной информации.

5. *Классовая направленность.* Тенденция прессы как одного из видов крупного предпринимательства и монополии использо-

вать в своей области свои особые функции (контроль над общественным мнением) в интересах крупных предпринимателей, монополий и всего правящего класса в целом.

6. *Государственный контроль.* Зависимость печати от государственных субсидий и вытекающие отсюда обязательства перед государством, господствующей силой в котором является крупное предпринимательство. Вследствие этого печать приобретает классовую направленность и становится могучим оружием правящего класса в социальных схватках внутри страны.

7. *Империализм.* Тенденция печати как одного из видов крупного предпринимательства к установлению господства на мировом рынке наряду со стремлением нашего государства к установлению господства над всем миром. Отсюда использование печати как орудия для завоевания империи и управления империей, ее роль как посыльного крупных предпринимателей за океаном для обеспечения им — с благословения государства — успеха в погоне за баснословными прибылями<sup>9</sup>.

## Посыльные империализма

Здесь приходится прервать Джорджа Мариона, полемизирующего в приведенных отрывках с одним из своих бывших коллег. В пылу спора автор не задерживается на некоторых вопросах, справедливо считая их хорошо известными американцам. Но для советского читателя отдельные утверждения Мариона, не подкрепленные конкретными фактами, могут показаться недостаточно обоснованными или попросту утрированными.

Чтобы убедиться, например, в империалистических амбициях хозяев американской прессы (равно как и в экстремизме газетных магнатов других крупных капиталистических стран — того же лорда Томсона), достаточно перелистать подшивки тех прогрессивных или либерально-буржуазных изданий, которые еще не успели проглотить американские газетные акулы.

Американские издания проникли во все континенты земного шара — в Австралию и Европу, в Азию и Африку. Они конкурируют и подавляют местную периодику, а когда удается, ставят в финансовую зависимость от себя путем предоставления дорогой рекламы или скупки акций. Особенно широкое наступление ведется на ближайших соседей — страны Латинской Америки. Крупнейший мексиканский буржуазный журнал «Сьемпре» писал осенью 1966 г.:

«Сейчас Мексика переживает подлинное идеологическое нашествие со стороны Соединенных Штатов. Наряду с постоянно возрастающими капиталовложениями в мексиканскую промышленность и торговлю североамериканские компании глубоко проникли и в духовные сферы нашей жизни. Корпорации США цепко держат в тисках нашу прессу и издательское дело. При поддержке торговых фирм компании США оказывают эффективное влияние на культуру и духовную жизнь нашей страны.

Мексика стала объектом широкого наплыва американских публикаций на испанском языке, которые полностью издаются и печатаются в США. Ежемесячно к нам из Соединенных Штатов завозится в общей сложности 1,5 млн. экземпляров различных изданий, которые читают приблизительно 6 млн. человек.

...Американские издания превращаются в средство пропаганды экономических и главным образом политических идей Соединенных Штатов. Именно поэтому они получают крупные субсидии от правительства США и североамериканских компаний. На страницах этих журналов постоянно публикуются репортажи и статьи исключительно политического характера, выгодные правительству Соеди-

ненных Штатов, а также на все лады рекламирующие американский образ жизни»<sup>10</sup>.

Спустя полтора года тот же журнал вынужден был снова вернуться к вопросу о духовном давлении северного соседа на прессу латиноамериканцев и о его «бумажном» демпинге:

«Всякий раз, когда какой-нибудь североамериканский журнал, будь то «Тайм», «Ю. С. ньюс энд Уорлд рипорт» и т. д., принимается выражать свое мнение о нашей общественной жизни, мы, мексиканцы, не скрываем своего возмущения.

...Нас возмущает, что на страницах газет, находящихся под безраздельным влиянием Уолл-стрита или Пентагона, делаются попытки оказать давление на наше гражданское самосознание, снабдить нас инструкциями по развитию мексиканской экономики, определить за нас ту линию, которой мы должны следовать в проведении внешней и внутренней политики, поучать нас, как несмышленных детей, что черное, а что белое в нашем собственном доме.

Поток североамериканских журналов и газет на испанском языке составляет сильную конкуренцию местным газетам. Эти издания захватывают в свои руки коммерческую рекламу, демонстрируют на своих страницах наплевательское отношение к слаборазвитым странам, к человеку с небелым цветом лица вообще.

Однако до сих пор это наступление не встречает серьезного противодействия со стороны наших властей. Против нашествия не существует никаких преград, никакой законной юридической меры. В нашей стране запрещен, например, беспошлинный ввоз импортных товаров, которые могут нанести ущерб экономическому развитию Мексики, но мы широко открываем двери для продукции, которая несет нам идеи, чуждые нашему разуму и духу. Возможно, это происходит оттого, что наши руководители считают, что «троянский конь» в один миг превращается в доброго козла, стоит лишь перевести его предательское ржание с английского на испанский.

Некоторые наши газеты, которые сами несут урон от этого нашествия, щедро предоставляют на своих страницах место для помещенных объявлений тех, кто вытесняет их с рынка. На страницах местных газет журнал «Лайф» на испанском языке дает, например, объявление, что желающие могут приобрести двадцать экземпляров журнала всего за двадцать песо. И кажется, никому не приходит в голову, что в данном случае речь идет о демпинге самого наглого свойства. Кто поверит в добропорядочность «Лайфа», который горит желанием сделать нам подарок, предлагая экземпляр стоимостью в пять песо всего за один. Неужели мы им так симпатичны, что они жалуют нам почти даром номер, отпечатанный на превосходной бумаге и с великолепными фотографиями?

Старая и хорошо известная уловка! Американцы не раз прибегали к ней в подобных обстоятельствах. На рынок выбрасывается определенный продукт по цене ниже его стоимости, и с помощью отчаянной пропаганды он навязывается покупателям. Конкуренты, которые не могут позволить себе роскошь снизить цены и потерять таким образом всю прибыль, разоряются и исчезают навсегда.

Журнал «Сьемпре» никогда не замалчивал это наступление американских журналов, этот «бумажный» демпинг»<sup>11</sup>.

По свидетельству нью-йоркского либерального еженедельника «Нейшн», не менее отрицательную и бурную реакцию вызывают происки газетных магнатов США и в Бразилии:

«На протяжении почти двух лет «Тайм-Лайф инкорпорейтед» была в Бразилии главной мишенью резкого протеста против роста влияния и наступления денег США на ключевые секторы бразильской прессы. Это негодование вполне законно, так как опирается на бразильскую конституцию, которая — и в варианте 1946 г. и в варианте 1967 г. — строго запрещает отдавать во владение иностранцам, хотя бы частично, национальные средства коммуникаций. Несмотря на это четко сформулированное запрещение, «Тайм-Лайф» в период с 1962 г. вложила более 6 млн. долл. в ведущую телевизионную станцию Рио-де-Жанейро «Глобо», которая связана с ведущей в Рио газетой «О глобо». Заполучив этот поток долларов от «Тайм-Лайф», «Глобо» внезапно начала политику расширения, скупая телестанции и радиостанции в главном промышленном центре Сан-Пауло и в политически неустойчивых областях Северо-Востока.

С прицелом на дальнейшее расширение «Глобо» подала заявки на сооружение теле- и радиосети, состоящей из 36 станций, охватывающей все главные города Бразилии и 95% ее населения. Эта программа экспансии была определена руководителем президентской комиссии по расследованию как «грозная опасность распространения на всю страну... владений «Тайм-Лайф»».

Факты, касающиеся этого дела, были раскрыты двумя специальными комиссиями, созданными соответственно конгрессом и лично президентом после целого потока обвинений, который взбудоражил общественное мнение.

...Установить преобладание в бразильской прессе иностранной рекламы легче легкого — для этого достаточно перелистать любой из главных журналов: крупным международным корпорациям принадлежат все объявления на первой странице и множество на последующих. Рекламу в Бразилии осуществляют американские рекламные агентства. Самые крупные из них возглавляют американцы Дж. Уолтер Томпсон и Маккенн-Эриксон. На четыре американских

рекламных агентства в Бразилии (всего их восемь), по имеющимся данным, приходится 37 % всех объявлений. Было бы наивно полагать, что такой солидный иностранный рекламный аппарат не оказывает скрытого, а иногда и открытого влияния на издателей»<sup>12</sup>.

Из приведенных материалов видно, что американская печать способствует правящим кругам Соединенных Штатов в проведении их политики. В области печати мы наблюдаем то же характерное для империализма переплетение государственных и монополистических интересов, что и в любой другой сфере. Прав Марион, когда называет современные буржуазные газеты и журналы «посыльными» этого государственно-монополистического комплекса, его дальнобойными орудиями. И глубоко заблуждается Лео Гурко, когда пишет, что американская пресса не является «рупором правительственной пропаганды».

Вернемся к механизму действия газетных империй, изученному и описанному Джорджем Марионом. Тем более что он развеял пока еще не все заблуждения «дружественного свидетеля» Лео Гурко, в частности в вопросах коррупции американской прессы.

### Еще несколько ответов «дружественному свидетелю»

...Коррупция коммерческой печати заключается не в тайном взяточничестве. Только слабые газеты нуждаются в получении взяток для достижения успеха, сильные же рассчитывают на получение обычной прибыли. Коррупция заложена в самих «новостях». Под нажимом конкуренции избранный метод — сенсация — становится ядом, отравляющим интеллектуальную пищу общества. Сочетание сенсационности и быстроты приводит к тому, что новости систематически воздействуют не на рассудок, а на психику. Смысл заменяется

сенсацией, понимание — острыми ощущениями. Однако при детальном изучении вопроса мы обнаруживаем, что на этом дело не кончается...

«Новости» проходят длинный путь от сексуальных вопросов, преступлений, кровопролитий и всякого рода насилия до освещения высшей формы преступления, особого рода насилия — войны. А от простого использования тематики войны недалеко и до прямого подстрекательства к войне, как, например, в случае с Херстом и Пулитцером, содействовавшим развязыванию испа-



но-американской войны своим заявлением, что если война является прибыльной для бизнеса вообще, то для коммерческой печати она является настоящим благословением\*. Не приходится поэтому удивляться, что печать также усилила междоусобную борьбу.

...В условиях этой регрессивной эволюции девиз прессы «человек кусает собаку» также поднимается на более высокую ступень развития. Теперь этот девиз гласит: «Человек кусает человека!». Нью-йоркская «Дейли ньюс», которая систематически апеллирует к наиболее низменным сторонам человеческой природы, восхваляет это выхолащивание информации и обращение человека в звероподобное существо как высшее торжество демократии. Какой наглый цинизм! Конечно, легче продавать марихуану\*\*, чем собрание сочинений Шекспира! Разумеется, легче торговать произведениями, содержащими порнографию, насилие, острые ощущения, самовосхваления и призывы к быстрому эгоистическому удовлетворению личных нужд, нежели убедить людей взяться за решение их коренных проблем, требующих длительного и упорного

труда, или хотя бы заняться изучением этих проблем, чтобы понимать их. Число школьников, ежегодно становящихся жертвами героина, превышает число тех, кто начинает учиться играть на скрипке. Или это тоже свободный выбор свободного народа?

...Содержание печати фальшиво и ядовито; оно развращает ум и ожесточает чувства. Таковы последствия торговли новостями. Вот почему бесполезно взывать к добрым чувствам владельца газет. Вопрос о том, хороши эти люди или плохи, почти не имеет отношения к делу: не им, а рынку принадлежит решающая роль.

...Дело сбора местной информации, не говоря уже о событиях, происходящих по всей стране или во всем мире, всегда было непосильным для одной газеты... В настоящее время существуют три «фабрики новостей», снабжающие все Соединенные Штаты информацией как составной частью товара, именуемого газетой: Ассошиэйтед Пресс, Юнайтед Пресс и Интернэйшнл Ньюс Сервис...

Информационное агентство не является чем-то оторванным от печати и лишь поставляющим ей новости; оно представляет

\* Автор имеет здесь в виду войну 1898 г. из-за Кубы. В анналах истории буржуазной печати сохранился примечательный факт, когда реакционный издатель Рандольф Херст в погоне за сенсацией спровоцировал военные действия на острове, предварительно отправив своему корреспонденту телеграмму: «Присылайте фото, войну сделаю сам».

\*\* Марихуана и героин — наркотики, получившие широкое распространение в США.

собой вершину газетной пирамиды. Сами газеты поставляют агентству собираемую ими информацию, поэтому агентство является механизмом для обмена информацией. Что же касается Ассошиэтед Пресс, то из общего числа примерно в 1750 ежедневных газет США более 1300 являются «членами» этого агентства.

...В результате превращения газетного дела в большой бизнес издатель оказался оторванным от содержания своей газеты. Теперь он — лишь владелец, выполняющий роль прислужника; решающая роль принадлежит рынку. Огромное расстояние разделяет людей, производящих продукт, т. е. владельцев, и людей, покупающих его продукт; отношения между ними свелись к системе выявления обстановки на рынке. Содержание прессы теперь является случайным конечным результатом этого анархического процесса; человеческие существа, участвующие в нем, не имеют права голоса в этом вопросе.

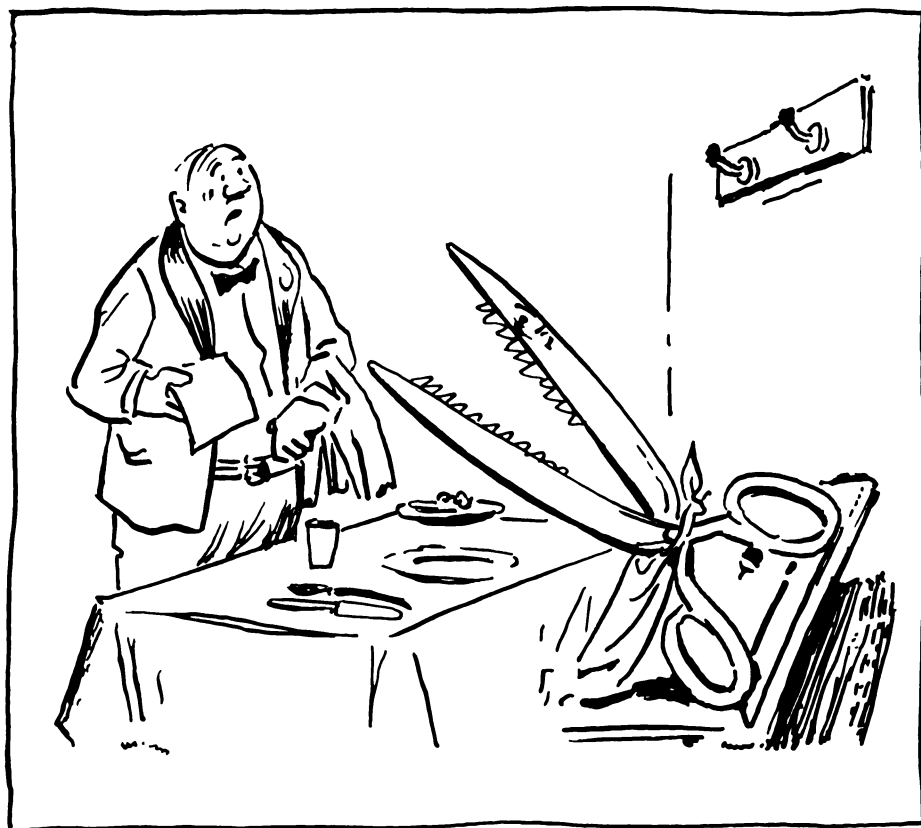
...В этом торговом аспекте «информации» присвоено название «слова и образы, находящиеся сбыт на рынке». Короче говоря, это товар!.. В настоящее время статьи и иллюстрации в разделе информации представляют собой нечто вроде денежного документа, измеримую ценность вроде золота или алмазов, могущую быть обмененной на другие вещи, которые люди желают ку-

пить — определенное количество за определенное количество. Столько-то тысяч слов или иллюстраций за одну унцию золота или за один карат алмазов.

Вот наконец мы и получили окончательный ответ на наш вопрос: что такое информация?

...Даже крикливая подача информации как товара уже не является достаточной для продажи такого количества газет, какое торговцу газетами необходимо продавать, чтобы хорошо заработать на рекламе. Издатель печатает информацию потому, что мало кто покупал бы газету только для того, чтобы читать рекламные объявления, ради которых газета фактически и издается. Информация теперь еще больше напичкана иллюстрациями, но, даже несмотря на это, их приходится дополнять массой развлекательного материала и «вспомогательных средств», рассчитанных на то, чтобы кто-либо из членов семьи настоятельно требовал от ее главы покупать газету.

...Колоссальный рост рекламы привел к тому, что рост тиража газет стал убыточным делом, а реклама — единственным источником доходов и прибылей. Тем не менее реклама снова и снова требовала от владельца газеты увеличения тиража. Он продавал свою газету с убытком, но чем больше он «терял», тем легче ему было побудить лиц, помещающих рекламные объявления, использовать его газету и



тем больше он мог взимать с них за предоставленное им в газете место. Создавшаяся в результате этого насущная необходимость добиться увеличения тиража любой ценой вызвала появление «комиксов», достигших популярности, которую можно сравнить лишь с популярностью кино.

И подобно кино, они искажали действительность до такой степени, что создавалось впечатление, будто воображаемая смерть фиктивного героя «комикса» может вызвать национальный кризис.

...Мораль... вытекающая из судьбы Маршалла Филда\*, со-

\* Владелец ежедневной газеты «ПМ», выходившей в 1940—1948 гг.; прекратила свое существование в результате бойкота телеграфных агентств, который был вызван стремлением газеты к независимости (выразившимся, в частности, в отказе от коммерческой рекламы).

— Могу предложить вам макароны, бифштекс с гарниром...

— Нет, нет! Мозги, только мозги!..

*Рис. из газеты «Паззе», Рим.*

стоит в том, что даже миллионер не может купить право на издание газеты, отличающейся от других... Дело в том, что пресса стала замкнутой корпорацией... именно монополия последовательно, одну за другой, раздавила газеты «ПМ», «Стар» и «Дейли компас». Банда вроде шайки Аль Капоне похоронила три поколения газет на своем собственном, уже переполненном кладбище, где покоятся издатели, которым не удалось купить покровительство гангстеров.

...Газета, входящая в объединение, способна раздавить своих местных конкурентов. А если объединение состоит из самых сильных газет каждого города — газет, уже обладающих преимуществом в местной конкуренции, — то объединение является союзом сильных, специально созданным с целью разгрома слабых во всех районах. Создание по этому принципу единого общегосударственного агентства было бы равносильно соглашению между основными газетами об уничтожении своих более сла-

бых соперников, о предотвращении появления на сцене новых пришельцев и, следовательно, о сохранении статус-кво в газетном деле.

Ассошиэйтед Пресс является именно таким агентством. Оно распространило принцип исключительности Беннета на всю страну. Оно было и — как оно самодовольно вещает всему миру — остается объединением. Газеты, пользующиеся услугами (и оплачивающие их) этого объединения и поставляющие ему свою собственную информацию (бесплатно), являются его «членами». Участие в объединении обеспечивает газете не только право на обслуживание, но и «право» лишить аналогичного права любую другую газету в данном районе. Если вы хотите вступить в клуб, то издатель в вашем городе, являющийся членом этого клуба, может вас забаллотировать. Это называется его «правом протеста».

...Короче говоря, «слова и образы, находящие сбыт на рынке», купить невозможно. Они «находят сбыт» в том смысле,

что представляют собой товар, за которым гонятся покупатели, и что ценность их измеряется в деньгах. Но их невозможно купить за деньги, если владелец не захочет продать их *именно вам*. Рынок не является свободным; «информация» — это монополия.

Маршалл Филд не мог купить информацию даже на свои миллионы. Но это еще не все. «Слова и образы, находящие сбыт на рынке» — это нечто большее, чем просто информация и иллюстрации к ней; они представляют собой лишь первую составную часть газеты, являющейся продуктом машинного производства. И то, что относится к первой составной части, которую владелец газеты должен купить у соответствующего предпринимателя, относится и к другим составным частям. Принцип исключительной конкуренции лишил «Сан» возможности свободно покупать вторую составную часть — развлекательные материалы.

Эти материалы являются собственностью синдикатов. В докладе комиссии говорится о «газетных ассоциациях и примерно ста семидесяти пяти компаниях», предлагающих «поставку развлекательных материалов во все уголки страны», в результате чего, «в отличие от картины, имевшей место пятьдесят лет назад, информация, фотографии, карикатуры и статьи становятся все более однообразными».

Окажись вы на месте Маршалла Филда, вы бы скоро узнали, что цифра «сто семьдесят пять» совершенно не соответствует действительности. Эта цифра создает впечатление, будто бы существует свободный рынок, где выступает много конкурентов. Такого рынка не существует. Материалы, необходимые для столичной газеты, все без исключения являются собственностью Херста, Говарда, группы Маккормик — Паттерсон («Чикаго трибюн», «Нью-Йорк дейли ньюс», «Вашингтон геральд») и агентства Ассошиэйтед Пресс. Газетные объединения (принадлежавшие им три газеты, пользующиеся большим успехом, обеспечивают двум полковникам — Маккормику и Паттерсону — достаточный тираж для того, чтобы они стояли в одном ряду с этими объединениями) составляют основной рынок, на базе которого можно создавать такие «ценности», как «комиксы», фельетоны и другого рода приманки для покупателей, представляющие эту составную часть газеты. Приобретение любых конкурентоспособных материалов, т. е. уже оправдавших себя приманок, способствующих увеличению тиража, абсолютно недоступно. Филд ничего не смог купить.

...Еще труднее купить на деньги третий составной элемент стандартизованных, конвейерных газет, которые вы намерены издавать. Бесценная реклама, ради которой фактически печат-

таются все остальные разделы газеты, не более доступна для конкурентов на свободном рынке, чем два других элемента — «слова и образы, находящиеся в обороте на рынке», преподносимые в форме «информации» и «тематических материалов». «Эдитор энд публишер», орган газетных издателей, признает это и объясняет следующим образом:

«Эти условия возникли не в силу желания какого-либо лица или группы лиц, а вследствие постепенно формировавшегося обычая как в области издания газет, так и в области покупки места для рекламы».

Что касается «покупки места для рекламы», то явление, которое «Эдитор энд публишер» старается выразить в такой деликатно лаконичной форме, есть не что иное, как факт монополии в области рекламы, а также во всех других областях прессы как большого бизнеса.

...Внутренний контроль над Ассошиэйтед Пресс, осуществляемый кучкой ее членов, общее число которых составляет более 1300, является отличительным признаком монополии. Это официально оформленная, узаконенная система, зафиксированная в уставе и постановлениях Ассошиэйтед Пресс. Несколько лет назад, когда я присутствовал в качестве репортера на конференции этого агентства, мне в руки попала брошюра с некоторыми интересными данными. Брошюра предназначалась только для чле-

нов агентства, но мне это было неизвестно. Никто не возражал против того, что я взял ее, предполагая, вероятно, что я нахожусь на конференции в качестве ее делегата. Брошюра оказалась списком членов агентства с указанием их штатов. Против некоторых имен в скобках стояли цифры от четырех до сорока, а в одном случае — сорок два. В брошюре имелось примечание, поясняющее, что указанные цифры означают количество принадлежащих данному члену специальных облигаций Ассошиэйтед Пресс, а также отказ от права на получение процентов по ним.

«Отказ от получения процентов по облигациям предоставляет постоянным членам во время любых выборов директоров право на один дополнительный голос за каждую двадцатипятидолларовую облигацию. Однако максимальная сумма, на которую это право распространяется, не должна превышать одной тысячи долларов».

И вот передо мною встала дилемма. С одной стороны, простое предоставление 25 долл. займа агентству Ассошиэйтед Пресс может обеспечить вам неформальное преимущество перед вашими коллегами — членами агентства, т. е. дать вам два голоса, тогда как у ваших коллег будет только один голос. Вы можете даже одолжить агентству не 25 долл., а в сорок раз больше, чем другой член, и иметь сорок один голос. С другой стороны,

если речь идет лишь о вашем желании вложить деньги в общий котел и получить большие права для защиты ваших больших капиталовложений, то это не так уж несправедливо. Значит, все зависит от того, все ли члены агентства пользуются равными привилегиями и приносят равные жертвы. Я стал читать дальше.

Оказалось, что такие «облигации» действительно «могут быть приобретены любым постоянным членом». Прекрасно! Однако там имеется оговорка, которая гласит, что эти облигации «могут быть приобретены любым постоянным членом на сумму, соответствующую уплачиваемым каждым членом еженедельным сбором за обслуживание». Так вот где собака зарыта! Естественно, что хотя мелкие газеты и вносят за обслуживание очень высокую плату, однако вносимые ими суммы в абсолютных цифрах меньше тех, которые уплачивают крупные газеты. Количество облигаций, которое можно купить, находится в прямой зависимости от суммы, выплачиваемой за обслуживание, а число голосов, которые можно подать на выборах, устанавливается в соответствии с тем же принципом. Следовательно, описанная система является не чем иным, как средством, дающим возможность нескольким крупнейшим газетам, уплачивающим максимальные суммы, получить

в руководящих органах Ассошиэйтед Пресс такое количество голосов, которое в сорок один раз превышает число голосов тех, кто уплачивает слишком незначительные суммы, чтобы вообще иметь возможность купить какие-либо облигации! Этот фарс с голосованием осуществляется в духе устава: мелкие газеты могут, если они этого хотят, подать свой единственный голос, но ежедневные столичные газеты все равно провалят их, так как каждая из них обладает сроком одним голосом.

Можно ли сомневаться в том, кто заправляет агентством при таких мошеннических комбинациях?

...Короче говоря, агентство Ассошиэйтед Пресс по своей структуре, функциям и существу является не просто монополистической организацией; Ассошиэйтед Пресс представляет собой монополистический символ более мощной монополии — прессы Соединенных Штатов. По сути дела, оно существует как выражение единства коммерческих интересов, позволившее всем наследникам Беннета и Грили\* создать единый объединенный механизм для сбора информации. В более узком смысле оно существует как выражение общего стремления меньшинства прессы — больших и сильных газет крупных городов — к установлению господства над всей

\* Первые газетные короли Америки.

прессой. Этих последних объединяет желание подавить своих более слабых соперников, сократить их число при всяком столкновении интересов, уничтожить новую конкуренцию в самом ее зародыше и снимать сливки с колоссальных прибылей, которые получает печать.

...Таким образом, вышесказанное является ответом на подразумеваемый вопрос, лежащий в основе настоящего исследования: «Что такое свобода печати?». В условиях, когда печать принадлежит частным владельцам, существует как коммерческое предприятие, ставящее своей целью извлечение прибыли, система печати в Соединенных Штатах Америки, так называемая «свободная печать», является самой могущественной, самой централизованной и самой опасной монополией, какую когда-либо знал мир. Это промышленная монополия, не уступающая крупнейшим промышленным монополиям. Кроме того, это почти абсолютная монополия над мышлением американцев!

...Остановите печать! Сама жизнь настоятельно требует этого... Именно тысяча владельцев, а может быть и сотня, полсотни или всего двенадцать, создают форрестолов и маккарти, макатуров и эйзенхауэров. В этом состоит вся суть ханжеского надуательства, именуемого «свободой печати».

...Владельцы — это бизнесмены, установившие монопольный

контроль над механизмом печати. Управляя печатью как бизнесом, они превратили ее в монополию, в газетную монополию, внешне не отличающуюся от стальной или мыловаренной монополии. И все же каким-то образом появляется разница: на какой-то ступени процесса происходит неуловимое и невидимое химическое превращение. Как *владельцы*, издатели призвали на помощь принцип «свободного предпринимательства» с целью предотвратить всякое ограничение своего господства в газетной промышленности. Как *издатели*, эти же владельцы провозглашают тот же самый принцип под псевдонимом «свободы печати» с целью добиться совершенно противоположного права — права решать, что должны читать и, следовательно, думать десятки миллионов невластельцев. Их материальная монополия превратилась в психологическую монополию; их право на неограниченный контроль над своей собственностью превратилось в право на неограниченный, нерегулируемый и произвольный контроль над вашим и моим мышлением.

Таким образом, благодаря характеру своего своеобразного товара газетная монополия обладает совершенно иной и значительно большей властью, чем власть мыловаренной монополии или даже монополии, производящей вооружение. Газетная монополия парализует нашу способ-



ность вмешиваться в вопросы государственной политики и в решения правительства, касающиеся государства, которые принимаются якобы в результате демократической консультации с массами. Один из крупнейших современных «лордов прессы» сказал:

«Я полагаю, что немногие, кроме меня, имеют какое-либо

представление об огромной, почти непобедимой власти и силе ежедневной печати. Я — один из тех, кто считает, что печать — по крайней мере в Америке — правит страной. Она управляет политикой страны, ее религией и общественной жизнью» (Э. У. Скриппс. Проклятый старый чудак)<sup>13</sup>.

# «Телекратия»

## Осознание силы

Американские специалисты по социальной психологии Х. Кэнтрилл, Х. Гуде и Х. Герцог посвятили целую книгу<sup>1</sup> анализу популярного произведения английского писателя-фантаста Герберта Уэллса «Война миров». Правда, анализировали они не литературный памятник, а его... радиоинсценировку.

Автором радиоинсценировки «Войны миров», осуществленной в 1938 г., был молодой Орсон Уэллес, который сразу же после этого приобрел такую известность, что в Голливуде ему доверили самостоятельную постановку фильма по собственному сценарию «Гражданин Кейн». Орсон Уэллес сам сыграл в фильме главную роль. Картина имела колоссальный успех как в Соединенных Штатах, так и в других странах и на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 г. была включена в число двенадцати лучших фильмов всех времен и всех народов. Добавим, что разоблачительная сила «Гражданина Кейна» (прототипом его главного героя был газетный магнат Рандольф Херст) сделала Орсона Уэллеса персоной нон грата в глазах хозяев Голливуда, обманувшихся в своих расчетах, так что вскоре он был вынужден покинуть Соединенные Штаты и почти все остальные фильмы ставил в Англии.

Если радиоинсценировка «Войны миров» была для Орсона Уэллеса началом блестящей, но кратковременной карьеры в США, то для американского радио она ознаменовала собой своеобразную точку перелома, после которой резко усилилась его нивелирующая коммерциализация.

Чем объяснить, что одна радиопостановка смогла сыграть такую роль?

Для того, чтобы разобраться в этом, попробуем перенестись в Америку 30-х годов, когда радиовещательная компания «Коламбия» осуществила передачу инсценировки романа Герберта Уэллса. Автор постановки постарался в максимальной степени придать ей характер документальной достоверности. Прежде всего, Орсон Уэллес дал ей другое название — «Вторжение с Марса», во-вторых, перенес место действия в Америку, в-третьих, так переработал роман,

что на слух он воспринимался как чрезвычайно эмоциональный, но в то же время строго хроникальный отчет о происходящих событиях.

Передача началась обычной танцевальной музыкой. Прервав ее ненадолго, диктор, чей голос был хорошо знаком радиослушателям, спокойно зачитал сообщение о том, что американская обсерватория зарегистрировала несколько необычных и ярких вспышек на Марсе. Вскоре музыкальная программа была вновь прервана и диктор, на сей раз уже взволнованным голосом, сделал второе сообщение: на землю вблизи Нью-Йорка упал какой-то метеорит. В дальнейшем экстренные сенсационные оповещения следовали одно за другим с возрастающим драматизмом. Передачи якобы велись непосредственно из обсерватории, с места падения метеорита, из правительственных учреждений в Вашингтоне, с крыши нью-йоркского небоскреба и т. д. Диктора сменяли объятые ужасом «официальные лица», включая самого министра внутренних дел. Как явствовало из их сообщений, метеорит оказался космическим кораблем, из которого высадились полчища отвратительных и страшных марсиан. Вооруженные загадочным оружием — «лучами смерти», пришельцы расправились с посланными навстречу им военными самолетами и воинским отрядом. Марсиане двигались к Нью-Йорку, уничтожая людей и все сооружения...

В общем, известный всем со школьной скамьи роман был не настолько уж сильно переделан, чтобы его нельзя было сразу же узнать. Кроме того, перед началом передачи — не говоря уже о конце — диктор информировал слушателей о ее литературном характере. Тем не менее эффект передачи был совершенно непредвиденным. Она длилась всего час, с 8 до 9 часов вечера. Однако мало кто из радиослушателей даже дослушал ее до конца и узнал о «гибели» марсиан, для организма которых оказались губительными земные бактерии и микробы. Передача неожиданно породила массовый психоз. Паника охватила не только Нью-Йорк, но и многие другие города. Население стремилось покинуть свои жилища и найти какие-нибудь убежища; нервные расстройства приводили одних людей в больницы, а других, задавленных насмерть на улицах и вокзалах обезумевшей толпой, — в морги... В полицейских участках и редакциях газет беспрестанно звонили телефоны — американцы пытались установить истинность и размеры катастрофы.

Происшедшие трагикомические события помогли впервые полностью осознать ту огромную силу воздействия на психологию людей, которой обладает радио. Оно было тогда еще сравнительно мало изученным средством массового общения. Передача, построенная Орсоном Уэллсом с учетом законов разгаданной им специфики

радиовещания, а также вызванные ею последствия сыграли в этом плане роль побудительного толчка.

Становление и первые этапы развития другого средства массовых коммуникаций — телевидения — проходили без подобных всплесков «озарения». До тех пор пока большой бизнес не оценил возможностей и могущества телевидения, овладеть его «секретами» и возможностями стремилось немало способных и умных людей, рассматривавших его как новый вид искусства. В той же Америке, например, получил право на самостоятельную жизнь телевизионный театр, а некоторые телефильмы, вроде «Марти» и «Двенадцати разгневанных мужчин», завоевали большой киноэкран и с успехом демонстрировались во многих странах. Даже телеэстрада не составляла тогда исключения. По телевизору можно было увидеть, скажем, Джека Паара, который четыре раза в неделю смешил американцев и одновременно заставлял их серьезно задумываться над самыми различными вопросами — от пагубности гонки вооружений до пороков бульварной прессы и рекламной кабалы, почти с самого начала захватившей американское телевидение, и свободы, которой не пользовался сам Паар.

Быть может, раньше других оценили истинную силу телевидения кинематографисты — никто больше не пострадал на первых порах от появления домашних голубых экранов, чем они. Но только два человека в Голливуде взглянули на победное шествие телевидения с общественно-социальных позиций: в 1957 г. известный писатель и сценарист Бадд Шульберг и не менее знаменитый кинорежиссер Элиа Казан выпустили фильм «Лицо в толпе» — фильм-предостережение.

В картине обличался рекламный бизнес и нравы американского телевидения, раскрывалась вся машина обработки общественного мнения в США.

Ложь, демагогия, беспринципность, ловкость, презрение к людям, жестокость, алчность, неумное честолюбие — все эти качества, искусно скрываемые за прямо противоположными, воплощены в фильме в образе бродяги из провинциальной каталажки Лоунсоме Родсе. Его «таланты», открытые радиорепортером Марцией, очень скоро оказались поставленными на службу самым грязным коммерческим интересам нью-йоркского телевидения, а затем — темным политическим целям вашингтонских дельцов. Простой телевизионный комментатор благодаря приобретенной им необыкновенной популярности становится силой, которая способна определять судьбу самого президента США. Узнав о намерении Родсе войти в состав нового архиреакционного правительства и править страной за спиной дурачка президента, испугавшись последствий содеянного ею, Марция губит собственное «детище», разоблачив его перед телезрителями. Но какой толк в том, что оказалось обезвреженным одно политическое чудовище? До него были другие (их имена не раз упоминаются в картине), и ему тут же подготовлена боссами замена. И в том, что Шульберг и Казан

не свели все к единичному, исключительному случаю, а подчеркнули типичность подобных явлений в американской общественной жизни, заключается главное достоинство фильма.

«Лицо в толпе» вызвало множество откликов в самых различных странах. Английский журнал «Филмз энд филминг» писал:

«Фильм «Лицо в толпе» является обвинительным приговором тем условиям, которые дают возможность недоразвитому уму управлять жизнями миллионов, не обнаруживая ничего достойного восхищения для развитого ума, кроме мужества собственного невежества...

Мы смеемся над всем сумасшедшим, неврастеничным бизнесом рекламирования и протезирования через телевидение, но за каждым смешком таится страх»<sup>2</sup>.

Иной была реакция на фильм «Лицо в толпе» со стороны коммерческой прессы США. Так, журнал «Филмз ин ревью» писал:

«...Шульберг и Казан воссоздают не осознанные ими истины, а, скорее, синтетическую ложь, напоминающую марксистские заблуждения тридцатых годов и не имеющую интеллектуальной, культурной или политической ценности ни для кого, за исключением тех лиц, которые стремятся сбить с толку американцев в их представлении о самих себе, или тех, кто хочет очернить американский народ в глазах всего мира.

Шульберг заявил, что владельцы рекламных агентств разрешили ему наблюдать за такими их действиями, которые он, будь на их месте, скрыл бы от глаз пришедшего писателя вроде его самого. Делая такое заявление, он хотел предъявить обвинение американской рекламе, и определенные аспекты ее действительно нуждаются в осуждении. Но тем самым он также обнаружил цинизм, оппортунизм и поверхностность, присущие его литературным повестям и киносценариям.

Шульберг и Казан обладают энергией и некоторым профессиональным мастерством. Очень жаль, что в своих работах они не прогрессируют в своем понимании американской жизни, а обрекли себя на постоянное покусывание ее»<sup>3</sup>.

Раздражение американского журнала, занимающегося в основном рекламированием коммерческой продукции Голливуда, лучше всего свидетельствует, что обличения кинокартины попали точно в цель.

Это, впрочем, подтвердила в дальнейшем сама жизнь. Вскоре после выхода на экраны фильма «Лицо в толпе» вся Америка была взбудоражена разоблачением уже не вымышленного, а реального «телеидола». Звали его Чарлзом ван Дореном; был он, правда, не бродягой, а молодым преподавателем Колумбийского университета;

прославился же в качестве гения-рекордсмена «квизов» (передач-конкурсов). Не было ни одного вопроса по политике, литературе или искусству, на который он не находил бы правильного ответа. Удивлению и восхищению телезрителей не было предела. Газеты, журналы, кино рекламировали его как «чудо XX века» и как «гордость Америки».

И тут разразился национальный скандал. Кто-то из многочисленных участников «квизов» потерял свою записную книжку, где были заранее записаны все вопросы и... ответы очередной викторины. Оказалось, что телезрителей на протяжении нескольких лет просто-напросто дурачили: «квизы» представляли собой ловкое мошенничество, которое оплачивалось различными торговыми и рекламными фирмами. С помощью, в частности, ван Дорена, выступавшего на фоне электрифицированной рекламы косметической фирмы «Ревлон», последняя увеличила доходы за один год более чем на 50 млн. долл. «Интеллектуальный герой» Америки был с позором развенчан.

Чарлз ван Дорен в отличие от главного персонажа фильма «Лицо в толпе» довольствовался коммерцией и не претендовал на политическую карьеру. Но создатели фильма, что называется, смотрели в корень, когда провозглашали устами одного из выведенных ими действующих лиц, крупного деятеля из Вашингтона: «Нам нужен популярный символ... своего рода рождественская елка, на которую мы будем вешать наши идеи... Ну а телевидение — величайшее средство убеждения масс».

Ровно через десять лет после выхода фильма популярный актер телевидения и кино Рональд Риган стал губернатором крупнейшего штата страны — Калифорнии. В 1968 г. он, как известно, баллотировался на съезде республиканской партии в качестве одного из кандидатов на пост президента США. По реакционности и невежеству реальный Риган вполне может соперничать с вымышленным Родсом, а ведь поди как высоко его сумели вознести закулисные силы...

## **Диапазоны власти**

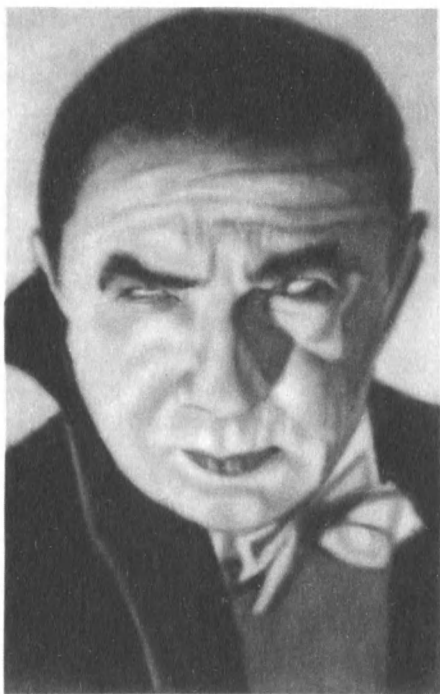
Процесс осознания, не говоря уже о реализации, всех возможностей таких средств массовых коммуникаций, как радио и телевидение, еще продолжается. Канадский профессор Маршалл Маклюэн выра-



зил превосходство новых технических средств информации над старыми в следующих словах: «Если печатание было механизацией искусства письма, то телефон был уже электрификацией самой речи, огромным шагом вперед по сравнению с телеграфом. Граммофон и кино были простой механизацией речи и жеста. Но радио и телевидение явились не просто электрификацией речи и жеста, а электрификацией всего диапазона выражения человеческой личности»<sup>4</sup>.



**Некоторые типичные герои американского телевидения**



Особенно остро, применительно к человеческой личности в связи с радио и телевидением, встает вопрос о влиянии, о диапазоне власти над нею. Генеральный директор французской компании «Европа-1, Изображения и Звук» Луи Мерлен дал в своей книге «Все факты о телевидении» образное, но убедительное его определение: «...Наряду с тремя классическими формами власти: исполнительной, законодательной и судебной — теперь появилась, без революции и без изменения какой-либо конституции, новая власть, которая

господствует над всеми нами политически: телевидение... Возникает тревожный вопрос: в чьи руки попадает этот самый мощный политический рычаг из всех когда-либо существовавших? Если он окажется в частных руках, то не превратятся ли они в мощные щупальца власти денег?»<sup>5</sup>.

Обнаружить эти вездесущие щупальца не всегда просто. Ощутимее всего они дают о себе знать, когда речь идет о простой политической информации. Сложнее обстоит дело, когда телевизионный экран превращается в одно из основных средств распространения той «массовой культуры», которая призвана отвлекать людей от острых проблем современности. «Не станем ли мы, как говорят американцы, «видиотами»?» — спрашивает Мерлен.

Подобные тревожные вопросы беспокоят в капиталистических странах не одного Мерлена. Притом не только там, где существует частное владение телевидением (например, в США), но и в тех странах, где оно находится или частично (как в Англии и Японии), или полностью (как во Франции и Италии) в руках государства.

Французский буржуазный еженедельник «Экспресс» еще в 1963 г. писал по этому поводу:

Из телевизора можно сделать самое усовершенствованное оружие глупости, безумия, пытки, оупения, огрубления. Телевизор может стать идеальным орудием воспитания пассивности, для которого заокеанские социологи изобрели термин «видиот», составленный из слов «видео» и «идиот», а англичане — термин «кретинометр».

Для других, обладающих большей верой, телевидение, напротив, может стать в нашу эпоху великим орудием разрядки и развлечений, необыкновенным средством распространения культуры и освобождения человека, неожиданной дорогой к первоклассной информации, к шедеврам, к путешествиям, что оставалось ранее уделом избранных; может стать источником радостей, смяг-

чить скуку дней старости, оживить досуг молодежи, упрочить семейный круг, сблизить народы и т. д.

...Несомненно, мы движемся к известной культурной нивелировке... Никакие предосторожности не будут чрезмерными против опасности стандартизации умов... Мы можем, перефразируя знаменитое изречение, сказать: «Скажи мне, какое у тебя телевидение, и я скажу тебе, кто ты такой».

Но что главным образом вырабатывается, так это новая форма *интеллектуальной реакции*. Культура завтрашнего дня будет менее книжной, чем вчерашняя. Со времени открытия книгопечатания мысль двигалась, используя как точку опоры знаки, символы, буквы. Отныне

она опирается главным образом на образ... Вопрос будет состоять в том, станет ли агрессивная сила этого образа, бесконечное разматывание щупалец телеплёнки иссушать интеллектуальную сущность каждого и погружать народы в состояние пассивной восприимчивости. Или же, напротив, в телевидении всегда будет достаточно оживляющего, стимулирующего содержания...

Однако еще важнее понять, что власть над телевидением становится одной из важнейших политических проблем нашей эпохи. Возьмем, к примеру, телевизионные новости дня. Разве они не становятся на наших глазах единственным источником информации все возрастающего числа граждан? Разве они не становятся своеобразной официальной устной газетой, единственной и обязательной? Обладая силой внушения, притягательной силой множеств доброкачественных передач, можно построить необычайную машину управления человеческими душами, какая никогда не снилась никому доктору Фаусту.

Телевидение становится ключом к власти. Поэтому вполне понятны бои, ведущиеся вокруг него...

РТФ... Что же в действительности скрывается за этими тремя знаменитыми буквами? (В расшифрованном виде они читаются как «Радио-Телевизьон Франсэз». — А. К.) Колоссальное предприятие, обладающее только в

Париже двадцатью тремя помещениями, имеющее свои службы и по всей Франции и за границей со штатом около 12 тыс. человек. Тут работают 700 журналистов, из них тридцать пять главных редакторов... РТФ подчиняется министру информации, но прежде всего оно в руках министра финансов. Оно должно также отчитываться перед министрами внутренних дел, иностранных дел, просвещения... и даже связи. Оно обязано быть самым крупным зрелищным предприятием и самой крупной газетой Франции. Короче говоря, идеальный директор РТФ должен обладать авторитетом Ришелье, дипломатическими качествами Талейрана, добродетелью Жанны д'Арк и познаниями человека XX века.

...Между тем с 1958 г в руководстве этим предприятием сменились четыре генеральных директора, пять директоров информации, три административных директора. Можете ли вы представить себе, чтобы обычное промышленное или торговое предприятие, завод, газета, театр, да что там, просто бакалейная лавочка, обслуживающая квартал, становились бы мишенью подобного обстрела?..

Я часто спрашивал себя: почему наши различные правительства ни разу не приняли простейших мер, чтобы навести порядок в системе, регулярно порождающей неразбериху, абсурд и растрату средств?.. Я не пре-

тендую на психоанализирование ответственных лиц, но не нахожу иного объяснения их позиции, кроме следующего рассуждения: они, должны быть, говорят: если мы дадим людям, возглавляющим РТФ, необходимые на таком посту гарантии стабильности и авторитета, то мы сделаем их более сильными, а стало быть, более независимыми перед лицом властей. Представьте себе решительного человека в роли генерального директора РТФ. Представьте себе далее, что он опирается на авторитетный административный совет, получивший гарантию, что состав его останется неизменным в течение многих лет. Можно ли оказывать давление на такого человека?..

РТФ на протяжении многих лет остается в руках правительства. К чему перемены? Короче говоря, ход мыслей каждого великолепно резюмируется формулой, употребленной 14 января этого года генералом де Голлем на пресс-конференции: «Монополия, естественно, кажется тому, кому она принадлежит, наилучшей из всех возможных систем». Конечно, де Голль говорил об атомном вооружении. Но разве телевидение — не абсолютное оружие пропаганды?

И я полагаю, что как раз это смешение государственной монополии и правительственной монополии влечет за собой второй факт узурпации — подчинение РТФ министру информации. Это

второй первородный грех, от которого страдает РТФ.

Конечно, все знают, что политизация этого предприятия началась не вчера. Ей уже более десяти лет... Передачи запрещаются по поводам, не выдерживающим серьезной проверки, а главная жертва этой политики — телевизионные новости дня.

Действительно, эти новости вот уже много лет крутятся, так сказать, на двух режимах — кризисном и обычном.

В периоды кризисов (это могут быть выборы, референдум, международная напряженность и т. д.) малейшее отклонение от официальной точки зрения влечет за собой самые неожиданные санкции... В спокойные времена атмосфера менее напряжена. Но всякие советы, директивы, указания, разумеется, существуют по-прежнему. Изворачиваться приходится очень часто, хотя мы еще не вернулись к временам, когда Фигаро мог сказать: «При условии, что я не стану говорить... ни о властях, ни о религии, ни о политике, ни о морали, ни о личностях, ни о корпорациях, ни об опере, ни о других спектаклях, ни о том, кто причастен к чему-нибудь, я могу говорить все свободно под надзором двух-трех цензоров». От журналиста требуется не иметь собственного лица.

...Если речь идет о праве быть информированным, то, скажем, эволюция прессы отнюдь не спо-

собствует нашему оптимизму. В экономических системах, в условиях которых она живет, мы в течение ряда лет являемся свидетелями процесса концентрации, который представляется почти необратимым... Стоит констатировать этот факт и одновременно вспомнить, что в ближайшее время большинство французов будет каждый вечер сидеть перед телевизором, что их интеллектуальный и культурный горизонт и их осведомленность о событиях будут определяться телевидением, как тут же возникнет вопрос: мыслимо ли оставлять подобное орудие в руках

одного человека, одной заинтересованной группы, одной министерской команды?.. Действительно, в условиях «прямой» демократии бесконтрольная монополия на телевидении связана с риском создания мало-помалу ситуаций, немислимых в прошлом. Понемногу могла бы все более утверждаться тоталитарная система, хотя она продолжала бы пользоваться формами и лексиконом демократических учреждений.

...Или уж надо открыто подготовить новую конституцию, которую стоило назвать бы «телекратией»<sup>6</sup>.

В этом остроумном предложении есть свое рациональное зерно: применительно к современности «телекратия капитала» звучит куда реалистичнее, чем агонизирующее понятие «буржуазная демократия».

С проблемой диапазонов власти непосредственно связана проблема диапазонов идей, распространяемых телевидением, диапазонов содержания его передач. От «видиота» и «кретинометра» до «великого орудия разрядки и развлечений» и «могучего средства распространения культуры» — так определил широту этих диапазонов телевидения журнал «Экспресс».

Поскольку борьба между «пессимистами» и «оптимистами» чаще всего носит бескомпромиссный характер и отличается крайностью суждений, послушаем аргументы тех и других.

Случилось так, что, пожалуй, все мыслимые дифирамбы французскому телевидению изложил два года назад на своих страницах парижский еженедельник, носящий символическое для данного случая название «Нуво Кандид» («Новый Кандид»). Точка зрения еженедельника настолько же оптимистична, насколько были благодушны воззрения на мир знаменитого героя Вольтера; поэтому для его рассуждений можно сохранить название самого журнала, только уже без кавычек.

## Новый Кандид

Платон однажды написал, что изобретение письма убьет память, позволит глупцам рассуждать обо всем и сделает людей невыносимыми, превратив их в фальшивых ученых. Это было 2 тыс. лет назад, человечество пренебрегло этим предупреждением, и последствия известны. И вот старый спор снова возник в наше время. Снова Платон мог бы предупредить нас о еще более серьезной угрозе: после дощечки для письма — маленький экран.

Телевизор, говорят его противники, — это что-то вроде машины папаши Убю\*, делающей людей безмозглыми. Оно ослабляет критическое восприятие, безраздельно завладевает вниманием, и в бесконечных сумерках еле теплятся ленивые мысли.

С точки зрения общения между людьми телевидение — это просто катастрофа: оно разрушает вечернюю беседу, замуровывает каждого человека в маленькую личную башню и заставляет миллионы семейств есть простывший обед. Как и все большие эпидемии, добавляют противники телевидения, оно наносит наибольший ущерб неимущим классам, поскольку у них нет иммунитета, который дает

солидная классическая культура. Жители пригородов и деревень первыми подвергаются атакам этого вируса.

Такое беспощадное мнение о телевидении уже выражалось во множестве книг и статей, но с недавнего времени оно оспаривается людьми, обращенными в эту новую религию.

По их мнению, телевидение как бы орошает людей росой культурного развития. Каким бы ни было в конечном счете содержание программ, даже у самых неспособных людей под влиянием бомбардировки образами, мелькающими на отражающем мир телеэкране, возникает полезное движение мыслей. Даже наиболее сильные предрассудки не могут противостоять непрерывной смене кадров, которые вводят вас в широкий мир от салонов фешенебельного ресторана до лачуг несчастных парий, говорят сторонники телевидения...

Кто же прав? И кого считать подлинными реакционерами: новообращенных поборников телевидения или хулителей его?

Ответ на этот вопрос может быть дан недавно подготовленным докладом на 140 страницах «Телевидение и культурное раз-

\* Герой сатирической пьесы А. Жарри «Король Убю» (1896 г.), в которой высмеивались буржуазные нравы.

вите». Это исследование было произведено большой группой специалистов по поручению министерства культуры и отдела исследований французского телевидения... Восемь социологов, вооруженных вопросником из 180 пунктов, в течение четырех месяцев опрашивали французских телезрителей. Их интересовало мнение не буржуазной публики из аристократического 16-го округа Парижа, не впечатления средних кадров, учителей или коммерсантов, — нет, они беседовали с рабочими из Нанта и парижских предместий, с крестьянами из департаментов Вьенн, Ньевр, Эн и их семьями.

Почему именно с ними? Потому что рабочие и крестьяне составляют более половины французского населения, и тем не менее их вкусы и мнения мало изучены. А ведь именно народная среда представляет собой идеальную почву для того, чтобы увидеть достоинства и недостатки телевидения; именно в этой среде телевидение может оказывать наибольшее влияние, не боясь конкуренции с книгой, театром, концертом и т. д... Реальность превзошла всякие ожидания. У половины телезрителей этой группы (более точно, у 52%) телевизор работает тридцать пять часов в неделю (стало быть, четыре часа в день и семь часов по субботам и воскресеньям)...

Все подтверждает неизмеримые масштабы этого аппетита!

32% рабочих и крестьян заявили, что они слушают даже скучные для них передачи. В сущности, так поступает большинство, поскольку 56% телезрителей говорят, что они не выбирают для себя определенных передач. Все равно, какое блюдо предлагается, — была бы пища глазам и ушам. Как видите, на этих ежедневных телевизионных банкетах царит полное и беззаботное блаженство...

В противовес распространенному мнению время не умеряет ни этот голод, ни удовольствие. Три четверти любителей два года спустя и более после покупки телевизора заявили, что они смотрят передачи с таким же интересом, как и в первый день, когда купили его...

Больше того: если в США телезрители даже из числа наименее культурной публики говорят, что испытывают чувство собственной вины, отдавая себя во власть телевизора («Мне немного стыдно, что я так провожу время», «Поистине надо делать что-то другое», «Вот насколько я ленив»), то у французских телезрителей такая реакция отсутствует... От поколения к поколению работа на заводе или на ферме становится менее тяжелой, однако угроза скуки усиливается в трудовой среде, которую общество держит на полуголодном культурном пайке. И тут весьма вовремя появляется телевидение, чтобы заполнить эту пустоту. «До телевидения мы не знали,

чем заполнить вечер». «В телевизоре вся страна в миниатюре; зимой у нас очень тоскливо, нет развлечений». Колоссальные изменения внесли эти зрелища в жизнь широких масс населения, отмеченную монотонностью, заполненную одним трудом...

После приобретения телевизора семья приспосабливается к ритму телевизионных передач. Некоторые рассказывают, что стали позже ложиться спать, что изменили многим прежним привычкам; 43% зрителей меньше читают, чем прежде, но особенно отразилось влияние телевидения на посещение кино. Процент публики, которая вообще не ходит в кино, возрос с 35 до 58... Но если кино «плачет», то рыбная ловля, например, осталась в силе. Мало повлияло телевидение на садоводство, шитье, охоту. Наш телекомментатор Ситрон одержал верх над Бельмондо\*, но пескарь побил и Ситрона...

Чтение, посещение музея или лекции — все эти традиционные формы культуры связаны в сознании людей с необходимостью совершить какое-то усилие. Чтобы смотреть дома на голубой экран, никакого усилия не требуется... Телевидение — новая форма культуры, не имеющая прошлого: оно нашептывает вам, услаждает вас, дополняет, вы сливаетесь с ним, как будто вы сидите в ванне из молока. И нет ничего удивительного в том, что

трудовая публика меньше интересуется передачами, которые в назидательной форме и открыто провозглашают своей целью приобщение к культуре (не нравятся такие программы, как «Чтение для всех», «Земля искусств», «Музыка для вас»)... 71% заявляет, что телевидение дает мало возможностей просто посмеяться, и 88% отвергает предложение увеличить число часов, посвященных образованию.

35 часов в неделю пригвождена к телевизору эта публика, поработанная, загипнотизированная, готовая проглотить все что попало... Пессимисты могут сказать, что они были правы, когда утверждали, что телевидение представляет собой национальное снотворное средство номер один, мощную дозу брома для культурно отсталых людей. Однако принять это суждение означало бы судить слишком поспешно и старомодно. Следует ли заключить, что телевидение только одурманивает людей, поскольку большинство его программ не имеет целью учить чему-либо, формировать вкус, и что даже редкие попытки, предпринимаемые в этом направлении, отвергаются телезрителями? Следует ли исчислять пользу, извлекаемую телезрителем, только в культурных калориях любимых передач?

Все мы внуки Гутенберга, вот почему мы с таким трудом учим-

\* Один из крупнейших современных киноактеров Франции.



ся рассуждать, как положено современникам электроники. В печатном тексте, который вот уже пять веков доминирует в нашей культуре, самым существенным является его содержание. Типографское искусство может придать тексту большую ясность или привлекательность, снижение цен на книги может увеличить их распространение, но в конечном счете все эти усовершенствования имеют второстепенный характер. Решающее значение имеют сами идеи, которые выражает автор, и те его чувства, которые он желает с вами разделить. Когда же вы имеете дело не с печатным текстом, а с кинообразом, все меняется.

Мгновенная передача кинообразов по телевидению, непосредственность свидетельства, эффект присутствия... все это приводит к тому, что в передачах образ поднимается над содержанием и нередко становится главной сутью передачи. Помещенный в газете иллюстрированный рассказ, описывающий, скажем, военный эпизод, вызовет у вас волнение или возмущение. Когда же война буквально врывается в вашу комнату, когда эта комната вдруг превращается в продолжение вьетнамского леса и рядом падает солдат, сраженный взрывом гранаты, телезритель испытывает воздействие совершенно иного рода. Самая добросовестно написанная монография о жизни примитивного племени лишь заденет ваше любо-

пытство. Но показывая подлинные сцены из жизни хотя бы в самом посредственном фильме, телевизор ставит нас лицом к лицу с картинами, отражающими странности эволюции человечества...

Эти ежедневные молнии, эти отблески, в которых далекое становится столь близким, составляют наиболее сильный эффект телевидения... Маленький экран — это окно в мир... Телевидение позволяет видеть вещи непосредственно, и это волнует больше, чем книги и чем речи...

Правда ли, что телевидение опустошает мозг? Нет, отвечают цифры. Наоборот, оно является мотором, будящим умы в тех социальных слоях, которые до сих пор были обречены на отрыв от культуры... Впервые широко открылись двери в дома людей, стоящих «в стороне от культуры», предлагая им в изобилии такие продукты «люкса» и «полулукса», как театральные пьесы, фильмы, спектакли, дискуссии специалистов, рассказы о дальних странах и т. д...

Естественно, что недостаточно показать по телевидению трагедию Расина или «Пармскую обитель» Стендаля, чтобы народный зритель был осенен милостью свыше. Действовать надо не так прямолинейно, а своего рода подземными путями, постепенно. Эффективность, может быть, будет ощутима через пятнадцать — двадцать лет, и тогда нынешняя культурная пустыня городских

окраин и деревень принесет желанные плоды...

Никогда еще во Франции вопрос о приобщении широких масс к культуре не вызывал такого внимания, как последние два года. Этой теме посвящаются многие статьи, книги, семинары...

Видно, как приближается — медленно, конечно, — день, когда престиж западных стран будет измеряться уже не числом холодильников, а числом мужчин и женщин, способных наслаждать-

ся фугой Баха или композицией художника Вазарели. Чтобы ускорить это развитие, телевидение могло бы стать несравненным инструментом. Но надо еще найти хороший способ его употребления. Между демагогической попыткой давать публике все, что ей захочется, и педагогической тактикой навязывать людям лишь то, что считается прекрасным и благородным, следует выбирать разумно и разрабатывать гибкую и эффективную культурную политику<sup>7</sup>.

## Постскрипtum

Французское телевидение во многом выгодно отличалось до недавнего времени по характеру передач от своих коллег в значительной части других капиталистических стран. Оно не передавало рекламы, в меру увлекалось уголовными сюжетами, уделяло внимание разнообразным образовательным программам. Но у него и тогда были свои крупные недостатки, специфические трудности и опасные подводные рифы, которые, в частности, отмечал журнал «Экспресс». Судя по приводимым им тревожным фактам политизации телевидения, машина управления человеческими душами, построенная с помощью притягательной силы доброкачественных передач, — не предположительная гипотеза, а уже реальная действительность. Даже во Франции, не говоря о других капиталистических странах. Только борьба за пульта управления этой машиной и методы ее использования в разных странах протекают в разных формах — более открытых или скрытых, грубых или тонких. И если во Франции идеологический и всякий другой контроль большого бизнеса над новыми средствами массовых коммуникаций пока осуществляется опосредованно, через правительство, то в ряде остальных стран он куда более прямой.

Факт такой борьбы доказывает ложность основной исходной посылки «Нового Кандида», будто для печатных средств распространения информации решающее значение имеют идеи, а для телевиде-

ния и кино — только зрительный образ. Как будто за любым зримым образом не стоят незримые идеи!

Что касается образовательных функций телевидения, то, несмотря на пестроту уровней (чем чаще всего и объясняются отдельные неудачи), подобные специализированные передачи прочно закрепились в программах мирового телевидения. В официальном справочнике английской национализированной корпорации Би-би-си за 1965 г. указывается, в частности, что для школ было выделено в истекшем учебном году 313 часов, а для самообразования взрослых — 71 час<sup>8</sup>. С тех пор эти цифры постоянно возрастают, и предвидится выделение для телеуроков в ближайшем будущем 660 часов.

Популярность образовательных передач заставила обратить на них внимание и большой бизнес. Не желая упустить из рук открывшиеся дополнительные возможности доходов, они «занялись» ими на свой манер, т. е. стали просто закупать различные фирмы, которые обслуживали системы телеобразования. А в США электротехническая монополия «Дженерал электрик» и издательская компания «Тайм» создали новую гигантскую «корпорацию знаний» — «Дженерал лернинг». В Англии ряд электронных трестов спарился с ведущими издательствами, и даже табачная компания «Империзл табэко» приобрела завод обучающих машин и концерн, составляющий учебные программы. В результате английские частные телефирмы уже сейчас опередили Би-би-си по количеству обслуживаемых учебных заведений.

Занявшись «продажей образования», большой бизнес, конечно, не упускает возможности использовать новую отрасль телевидения для соответствующей обработки учащейся аудитории и формирования взглядов в нужном направлении.

Несмотря на возрастающее значение просветительных передач, их удельный вес в программах телевидения капиталистических стран невысок, и не они при любых условиях определяют лицо телевизионных передач. Не случайно поэтому аргументы тех, кто выступает с резкой критикой телевизионных программ, затрагивают чаще всего иные проблемы. Выступления таких «пессимистов» значительно превалируют над сравнительно редкими высказываниями современных кандидатов.

Для примера приведем пять критических откликов: первый — итальянского журналиста Сандро Виола, второй — из правой парижской газеты «Фигаро», третий — американского публициста Дэвида Карпа, четвертый — из нью-йоркского журнала «Тайм», пятый — из канадского журнала «Коммонуэлс». Этот своеобразный калейдоскоп суждений и мнений, как в фокусе, собирает различные отражения голубого экрана.

## Фокусирующий калейдоскоп

### 1.

Административный директор Управления итальянского радиовещания и телевидения (РАИ-ТВ) Гранцотто заявил: «Наше телевидение переживает эпоху демократизации. Этот процесс необратим, возврат к прошлому невозможен». И я сразу вспомнил, что недавно слышал в одной телепередаче жаргонные словечки, что в программе значится «Мария Стюарт» Шиллера (до сих пор она была под запретом), а из последних известий исчез термин «страны за железным занавесом». Минуту я колебался: кричать ли «ура» или продолжать оставаться скептиком?

Причин для скептицизма достаточно. Совсем недавно, во время острых споров по поводу замены главного редактора телевизионных программ, тот же Гранцотто заявил: «Если назначение генерального директора и директора-администратора РАИ-ТВ носит политический характер, то на все остальные должности наше управление подбирает специалистов, и тут мы не допустим никакого политического вмешательства». Позиция безупречно корректная... для того, кто не знает, что за РАИ-ТВ с самого основания всегда стоит Христианско-демократическая партия (ХДП). С огласившись наконец, чтобы на-

значения в РАИ-ТВ не носили политического характера, ХДП уподобилась тому мальчишке, который, обыграв приятелей, быстро прячет выигрыш в карман и скороговоркой произносит: «Я больше не играю!».

Христианские демократы почти двадцать лет монопольно владеют РАИ-ТВ. Они расставили на ключевых постах верных людей... Среди редакторов, которые составляют последние известия, восемь из десяти — это по-прежнему выходцы из редакций демохристианских газет, газет курии, или просто родственники видных деятелей ХДП.

...Мало в чем изменились на строения редакторов, подготавливающих различные программы. Их лозунг прежний: «При малейшем сомнении — вычеркивайте!»... Уверенности нет — запрет может поступить в любую минуту. Трудно сказать, от кого, на основании каких критериев. Ходят слухи, кулуарные сплетни: официально цензуры на телевидении не существует. Кто ее возглавляет, как она организована? Тайна. Запрет поступает без мотивировки, без возможности обжаловать, как глас господень по библейским сказаниям.

...Каждый вечер перед 6 млн. телевизоров сидят 14 млн. итальянцев. Кто они? Рассмотрим

«среднюю» сотню телезрителей, воспользовавшись для этого данными прошлогоднего опроса РАИ-ТВ. Так вот, из каждых 100 телезрителей 63 не умеют ни читать, ни писать или же получили только начальное образование, а еще 18 — образование в объеме пяти классов; 36 телезрителей из 100 — это домашние хозяйки, 8 — крестьяне, 6 — пенсионеры, рабочих — 19, служащих и торговцев — 12. Не надо быть социологом, чтобы понять, сколь сильно «уязвим», сколь подвержен любому убеждению подобный зритель.

Однако общественное лицо этой типичной сотни телезрителей тревожит еще сильнее: 43 человека никогда не читают газет, 4 покупают газету раз в пятнадцать — двадцать дней, 6 — раз в неделю и еще 10 — пару раз в неделю. Для этих 63 итальянцев, практически лишенных любых других источников информации, телевидение — единственный мост во внешний мир, единственный выход за пределы «личного». Более того, 51 телезритель из 100 никогда не ходит в кино, а 10 ходят не более шести-семи раз в год, 65 никогда не читают книг, 15 читают их крайне редко, 37 ни разу в жизни не раскрывали еженедельника, 32 даже не слушают радио!

Серая, аморфная масса. Миллионы людей, для которых слово «конституция» — темный лес; миллионы людей, не способных найти на карте Вьетнам. Особен-

но беззащитны они перед официальной терминологией. Только 55 телезрителей из 100 знают, что такое «парламентская ассамблея», всего 23 понимают термин «экономическое планирование», 48 не представляют себе, что означает слово «законопроект», 47 — «налогообложение», 18 не знают, что такое «космические исследования», и не способны объяснить смысл выражения «государственный чиновник». Представьте себе реакцию этих телезрителей на словосочетание «потерянное ядерное устройство», без конца повторявшееся в последних новостях во время поисков американской водородной бомбы в Испании...

Власть РАИ-ТВ над подобным телезрителем абсолютна. РАИ-ТВ дает ему то, что хочет, как хочет, и никто, кроме руководителей этого ведомства — точнее, некоторых руководителей, а именно католиков, — не властен изменить такое положение вещей.

...И вот результат: в 1963 г. религиозных передач было 179, тогда как научных — 27, общеполитических — 95, театральных — 125. В 1964 г. число религиозных передач возросло до 184, научных осталось 27 и даже сумма общеполитических и культурных передач не превышает числа месс, толкований евангелия и «почты отца Мариано». Еще хуже дела обстоят на радио: 286 религиозных передач против 11, посвященных Сопро-

тивлению,— и это в дни его славного двадцатилетия!..

За последние десять лет в парламент было внесено пять или шесть законопроектов по реорганизации РАИ-ТВ, но демокристическое большинство ни разу не допустило не только голосования по этим проектам, но даже их обсуждения в комиссиях. Молчание председателей комиссий, нарушения парламентской процедуры, таинственные исчезновения досье составляют одну из самых темных страниц двадцатилетней истории нашего законодательного собрания. Причины, по которым правящая партия — ХДП осуществляла и продолжает осуществлять строжайший контроль над телевидением, ясны всем.

В РАИ-ТВ утверждают, что итальянское телевидение — самое лучшее в Европе. Это, конечно, надо еще доказать. Но безусловно верно то, что из всех государственных телевизионных

компаний наша — самая богатая. Дело в том, что если в странах с абонементной платой за телевидение, как правило, либо нет рекламы (Голландия, Франция, Бельгия, Англия), либо есть, но в ограниченных пределах (Швейцария и ФРГ), то в Италии телевидение совмещает и абонементную плату и обильную рекламу. Причем доход от рекламы — 13 млрд. лир — можно легко удвоить: ведь сейчас РАИ-ТВ предоставляет платной рекламе только половину времени, допускаемого соглашением с государством. Не будь наше телевидение столь богатым, оно не смогло бы послать вслед за папой римским в Святую землю целую телевизионную армию, своеобразный крестовый поход: 190 человек с 41 мобильной установкой плюс целое подразделение реактивных самолетов, любезно предоставленных министерством обороны для доставки заснятых пленок<sup>9</sup>.

## 2.

...Три крупные компании (в США.— А. К.) фактически делят между собой ответственность за программы: «Нейшнл бродкастинг компани», «Коламбия бродкастинг систем» и «Америкэн бродкастинг компани». Эти

частные предприятия рекламного характера подчинены антитрестовскому закону, который во избежание образования монополий запрещает им владеть более чем пятью передающими станциями. В Соединенных Штатах 500 стан-

ций. Но три крупные компании оказывают тем не менее прямое влияние на каждую из них, ибо последние поглощают значительную часть передач, подготовленных этими тремя.

Следовательно, перед нами двоякая и взаимодополняющая концепция. С одной стороны, грандиозное средство унификации и систематические поиски образцового американского зрителя во всем разнообразии общин, вероисповеданий, рас. С другой стороны, при 500 станциях — система, отвечающая регионализму, провинциализму, т. е. одной из наиболее отчетливо проявляющихся особенностей жизни США.

Кто финансирует программы? Реклама...

Слово «реклама» будет часто встречаться в этой статье, ибо все объясняется рекламой. Она всюду, всепоглощающая, всеокрушающая, вторгающаяся во все.

...Потребовалось некоторое время, чтобы понять, каким образом американское телевидение продало душу дьяволу. Поскольку телезритель является клиентом, основной принцип каждой программы (включая и информацию) состоит в том, чтобы никого не оскорбить из опасения, как бы он не переключился на другую сеть. Этот последний момент очень важен. Он обуславливает однообразие тона и общую серость передач.

Нельзя объяснить столь часто констатируемую «пассивность»

американского телезрителя, не признав, что это лежит в самой природе коммерческого телевидения.

Американцы гордятся своим свободным телевидением. Часто говорят, что реклама — гарантия его независимости по отношению к власти. Но это значит не понимать характера и особой силы телевидения, забывать, что в отличие от печати телевидение само идет к потребителю, проникает через стены к его домашнему очагу. Из этого факта, учитывая множественность программ, вытекает особенная сила воздействия. Правительственную опеку подменяют опекой «рекламодателя», заботящегося лишь о том, чтобы объединить максимальное количество телезрителей, и готового использовать все средства, чтобы увеличить слушание своих передач. Понятно, насколько ограничительной оказывается подобная концепция в плане информации или, точнее, в области социального и политического воспитания народа. В общем программы передач значительно ниже по качеству наших европейских программ...

Кроме того, американское телевидение скорее страдает, а не выигрывает от разнообразного состава зрителей. Это обстоятельство, которое, казалось бы, должно способствовать разнообразию, сковывает его. Авторы программ стараются найти какой-то общий знаменатель типичного американца, в то время как на самом



«Коммершлз» — рекламные заставки промышленных и торговых фирм, прерывающие каждые 5—10 минут очередную передачу для рекламы того или иного товара, — неотъемлемая часть программ американского радио и телевидения. Художник Херблок в своей карикатуре показывает, что жертвой все большего количества этих «коммершлз» стали радиослушатели и телезрители, изображенные в виде утки, из которой большой бизнес выбивает золотые яйца — доллары, идущие на покупку навязываемых публике товаров.

Рис. из газеты «Вашингтон пост энд Таймс геральд»

деле имеется великое множество тенденций, вкусов, нравов, потребностей.

С удивлением приходится констатировать, насколько мало американское телевидение использует подлинные возможности и ресурсы страны. Кажется, что оно стыдится это делать. Фольклор, традиции — все низводится до определенного искусственного и примитивного уровня, например в шоу и ковбойских программах. Мы не найдем здесь зажигающих плясок, хотя в Гарлеме они есть. Пользуясь успехом большие зрелища, такие, как «варьете Эда Салливана», отличаются растянутостью, примитивностью и напускным весельем.

Удачи относятся к области репортажа и документальных передач.

Это весьма характерная черта американского телевидения, которое обычно уступает вкусам публики и внезапно, когда оно упускает из виду коммерческие стимулы, может показать чудодейственную силу своих средств. Это относится к телевизионной информации, программам, носящим несколько туманное название «документальных», к большим обзорам.

Но чем же все-таки объяснить убожество других программ, которые также располагают колоссальными возможностями? «Зрелища» типа программ певца Перри Комо или большие драматические программы поглощают суммы, немыслимые по эту сторону Атлантики. Расходование от 50 до 80 млн. долл. на программу, длящуюся один час, — обычное явление.



Следует полагать, что наличие больших средств — это еще не все, даже в телевидении.

Необходимо констатировать, что с того момента, как американское телевидение стало по настоящему развиваться, конкуренция систематически стимулирует одни и те же типы программ. Вместо того чтобы внести разнообразие, соревнование между различными каналами привело к расцвету одинаковых передач, с ожесточением использующих тот же успех, тот же метод, тот же модный сюжет и т. д.

Вместо того чтобы соперничать в качестве, эти каналы довольствуются применением (иногда самым искусственным образом) метода, который они считают условием успеха.

Поэтому нередко периоды, когда по всем каналам в один и тот же момент идут одинаковые передачи. Так, был период «ковбойских» передач, на смену которому пришли «полицейские» передачи, уступившие в свою очередь место потоку небольших «драматических» передач, где главную роль играют врачи<sup>10</sup>.

### 3.

Телевидение — навозная куча на американской культуре, которая, все увеличиваясь, собирает вокруг себя полчища всевозможных жучков.

Есть ли надежда, что со временем художественный уровень телевидения повысится?

Начнем с первого вопроса: по-моему, телевидение не лучше и не хуже с точки зрения содержания и художественного уровня, чем другие популярные средства массового развлечения. И дрянной телевизионный спектакль, и скверный голливудский кинофильм, и убогая пьеска, идущая на Бродвее, и безвкусное

чтиво, выпускаемое в свет respectableм книгоиздательством, — все они друг друга стоят.

...Почему же телевидение при всем своем низком художественном качестве пользуется успехом? Горькая правда заключается в том, что многомиллионная армия телезрителей, численность которой достигает прямо-таки фантастической величины, продолжает проводить время у телевизоров. Вместо того чтобы протянуть руку и выключить телевизор, телезрители переключают каналы в поисках наиболее интересной программы, а телевизионные системы чувствительно реа-

гируют на щелканье этих переключателей: ведь это же их хлеб. Но телевизоры по-прежнему остаются включенными. Загораются экраны все новых и но-

вых телевизоров. Ведь по данным Нильсена, мы смотрим в дурацкую «дырку» телевизора *в среднем* по 5 часов 25 минут в день<sup>11</sup>.

#### 4.

Сперва был только Супермен. Сегодня по экрану телевизора проносится уже целый эскадрон сверхотличных парней, творящих «добрые дела». Они не только носятся быстрее пули, они поражают врага взглядом, подобным лучу лазера... Среди многочисленных отпрысков «комиксной культуры» телевидения наиболее летаргичен «мальчик-телеэкранчик». Он ничего не делает. Он лишь просто сидит и сосет палец, уставившись на экран.

Типичный ребенок эпохи телевидения, «мальчик-телеэкранчик» взращен электронной системой, заменившей няньку. Первым словом, которое он смог выговорить, было название разрекламированной по телевидению зубной пасты; первой фразой, которую он смог прочесть, было «Конец фильма»... По деревьям сам он не лазит: он смотрит, как это делает Тарзан. В трехлетнем возрасте он просиживает перед волшебным ящиком по пяти часов в неделю. Когда ему испол-

нится двенадцать, он будет сидеть перед телевизором еженедельно по двадцать пять часов, т. е. больше, чем он проводит с родителями, в школе или в церкви.

Не вырастет ли «мальчик-телеэкранчик» уродцем? Вопрос этот действительно волнует многих родителей. Понимая, конечно, что телевидение открывает перед юными зрителями новые источники опыта, они, однако, побаиваются, что в один прекрасный день «мальчик-телеэкранчик», завязав полотенце вокруг шеи, попытается отправиться в полет с крыши гаража, как «Финк — летучая мышь», а если его обидят на площадке для детских игр, он ткнет пальцами в глаза, как часто делают персонажи «Трех марионеток».

...Аллан Лейтман из Центра развития просвещения в Бостоне предостерегает, что телевидение порождает поколение созерцателей. «Ребятишки приходят в школу и ждут, когда им начнут рассказывать,— рассуждает он.—

Ни разу не запустив змея, не потрегав живую лягушку, они обедняют собственную жизнь. Трудно даже представить, какие люди вырастут из них». Многие роди-

тели, обеспокоенные слишком большой дозой насилия на экране, предсказывают появление поколения несовершеннолетних преступников...<sup>12</sup>.

## 5.

Недавнее заявление бывшего руководителя кооперативной федерации провинции Манитоба (Канада.— А. К.) Ллойда Стинсона о продолжающемся упадке телевизионных передач нашло широкий отклик в стране. Наши обычные передачи все больше и больше вытесняются американскими программами, что вызывает резкие возражения общественности.

«Довольно скоро наступит такое положение,— сказал Стинсон,— когда не останется ни одной телевизионной передачи, приемлемой для мыслящего человека».

Хотя и в лучшие времена телепрограммы давали не слишком много «для мыслящего человека», следует признать, что по сравнению с другими странами нашего континента канадское телевидение занимало ведущее место. А сейчас рассчитанные на идиотов бесчисленные рекламы заставляют вас немедленно выключать телевизор.

Убийства, насилия и бесчеловечное отношение друг к другу — основная тема многих передач. Если бы вдруг завтра утром был принят закон, запрещающий такие программы, большинству телевизионных студий пришлось бы сократить время передач до двух часов в день. По-видимому, организаторы этих программ считают, что садистские оргии собирают наибольшую аудиторию. А в промежутках между убийствами показывают коммерческую рекламу. Канадцы заявляют, что большинство наших телепередач не что иное, как подстрекательство к преступлению. Уолтер Липпман\* писал недавно: «Нет ни малейшего сомнения в том, что кинофильмы, телевидение и комиксы проповедуют насилие и животные инстинкты. Нет ни малейшего сомнения, что существует прямая связь между резким увеличением количества садистских преступлений и новой волной са-

\* Американский политический обозреватель.

дистских передач по радио и телевидению».

Телевидение не сможет приносить пользу обществу, пока оно не освободится от тлетворного влияния коммерческой рекламы. Но это произойдет лишь тогда, когда телевидение будет поставлено под общественный контроль, а его программы будут составляться с учетом только об-

щественных интересов. Мы сможем смотреть передачи по образованию, передачи, расширяющие кругозор, публичные дискуссии и настоящие комедийные программы только тогда, когда руководителям телевидения не придется думать, какая передача больше всего способствует продаже сигарет, зубной пасты и мыла <sup>13</sup>.

# «Стратегия желания»

## Продолжение разговора

Отдавая должное размаху и техническим возможностям буржуазного радио и телевидения, приходится констатировать, что они развиваются прежде всего как новые средства массовых коммуникаций, как средства передач, а не как новые виды искусства.

Несмотря на маршевое шествие телевидения, не уменьшилась коммуникативная роль радио. Рост автотранспорта привел к увеличивающемуся спросу на приемники (лишь в США в 1966 г. было радиофицировано 50 млн. автомашин). В развивающихся странах Азии, Африки и Латинской Америки радио возглавляет шеренгу всех других средств массовых коммуникаций, намного опередив даже печать. Последние научно-технические достижения, и прежде всего создание искусственных спутников, открыли перед радио неограниченные горизонты в масштабах всего земного шара. По данным Информационного агентства США, общий объем радиопрограмм, направленных в 1964 г. только по коротким волнам из одних стран в другие, превышает 1600 часов в день<sup>1</sup>. Иначе говоря, в переводе на часы радиовещания каждые сутки оказываются равными чуть ли не 67 суткам! Недаром бывший консультант министерства обороны США профессор Поль Лайнбарджер с удовлетворением констатировал: «В настоящее время радио остается самым массовым средством пропагандистского воздействия... В расчете на душу населения радио, несомненно, наиболее дешевое средство распространения информации среди миллионов людей»<sup>2</sup>.

Область современной культуры, называемая радио и телевидением, настолько тесно связана в большей части капиталистических стран с коммерцией и коммерческой рекламой, что они служат как бы дополнением и продолжением друг друга. На телеэкранах США не увидишь теперь документальных репортажей об обездоленных в стране материального раздолья, телевизионный театр вообще прекратил свое существование; все больше ограничивают во времени передачи для детей — ведь такие программы есть «издержки производства», они не «способствуют продаже сигарет, зубной пасты и мыла».

Оговоримся еще раз, что степень и даже методы коммерциализации радиовещания и телевидения в разных странах различны, что разница в степени коммерциализации обуславливает чаще всего и разницу в художественном уровне передач. Но важна господствующая тенденция. Ведь именно из-за нее буржуазное телевидение называют «жевательной резинкой для глаз» или «духовной жвачкой» и никогда — одиннадцатой музой.

Расходы на рекламу по телевидению в США уже в 1964 г. достигли почти 2300 тыс. долл. в год, уступив по своим размерам только рекламе в прессе. В ряде других стран стоимость телевизионной рекламы тоже стоит непосредственно за затратами на рекламные объявления в газетах и журналах.

Итак, без учета значения рекламы невозможно понять характер радио, телевидения, а также печати, т. е. почти всех наиболее широких сфер культуры буржуазного мира. В самом деле, в тех же Соединенных Штатах рекламодатели возмещают более 60% издержек журналов, более 70% издержек газет и 100% издержек коммерческого радиовещания и телевидения. Приведя эти цифры, американский профессор Ф. Махлуп писал в книге «Производство и распространение знаний в США», что они заставляют рассматривать рекламную промышленность в числе «средств общения», хотя она и является не средством, а скорее основным потребителем и заказчиком некоторых средств коммуникаций<sup>3</sup>.

Соединенные Штаты не представляют в этом отношении исключения, — они лишь приносят этому жрецу «культурного бизнеса» наибольшую дань. Заведующий социальным отделом одной из крупнейших газет Токио, выпустивший в 1966 г. под псевдонимом Дзиро Ковада на шумевшую в Японии книгу «Дневник редактора», пришел к такому мрачному заключению:

«Печать и радио пошатнулись под яростным натиском внешних сил. В условиях ожесточившейся конкуренции усилилось вмешательство рекламодателей. Все откровеннее выявляется подлинная сущность газет, радио и телевидения как чисто коммерческого предприятия — поиск истины ограничен, он возможен лишь в пределах, не мешающих погоне за прибылью»<sup>4</sup>.

Таким образом, реклама во многом определяет лицо буржуазной культуры, «делает» ее политику. В широком смысле слова она предстает как *самостоятельный механизм обработки общественного сознания*. Уже в силу этого реклама является неотъемлемым и важным элементом культуры капиталистических стран. Более того, она в известных пределах служит олицетворением этой культуры, поскольку непосредственно участвует в создании того мира искусственных ценностей, изображению и прославлению которого посвя-

щены подчиненные бизнесу литература, искусство, печать, телевидение, радио. Реклама — самый очищенный и законченный продукт гигантской индустрии внушения, призванной формировать сознание народных масс капиталистических стран.

Французский писатель Антуан де Сент-Экзюпери оставил в своих записных книжках следующее тонкое наблюдение по этому поводу: «С нормальной педагогикой соседствует непрерывное педагогическое воздействие необыкновенной силы, которое называется рекламой. Индустрия, базирующаяся на прибыли, стремится создать — при помощи воспитания — не жевательную резинку для человеческого потребления, а людей для потребления жевательной резинки»<sup>5</sup>.

Нельзя не согласиться с Сент-Экзюпери: потребление жевательной резинки (в буквальном и в переносном смысле слова) было бы немисливо в существующих на Западе пропорциях без предварительного «воспитательного» воздействия рекламы.

Английская писательница Джудит Тодд в книге «Большой обман» так писала о месте рекламы в прессе:

«В силу огромного экономического значения, какое имеет реклама для печати, газеты и журналы становятся своеобразным «обрамлением» рекламы, что, по нынешним взглядам на последнюю, может нередко являться более могущественным стимулом сбыта, чем сам рекламируемый товар. Это особенно заметно в журналах для женщин, где после яркой завязки какой-либо занимательной истории, помещенной на первой странице, продолжение следует на какой-нибудь 93-й странице в одном-единственном столбце, окруженном со всех сторон рекламными объявлениями. Этим путем надеются привлечь внимание читателей к помещенной здесь рекламе.

Массовая ежедневная газета становится таким «обрамлением» менее буквально, хотя и здесь прививается практика составления целых страниц из объявлений, сгруппированных по какому-либо специальному признаку и сопровождаемых псевдоредакционными комментариями с целью придать рекламе вид газетной информации. Газета становится таким «обрамлением» косвенным образом в результате того, что подбираемые ею сообщения, статьи и заметки подходят по своему духу к материалу рекламодателей»<sup>6</sup>.

Соотношение рекламы с другими составными элементами передач по радио раскрыл в 1964 г. нью-йоркский журнал «Харперс мэгэзин»:

«В ранний период существования радио президент «Нешнл бродкастинг компани» мог сказать, обращаясь к комитету конгресса: «Наша политика заключается в том, чтобы дать слушателям одну минуту коммерческих передач и двадцать девять минут хорошего



добротного развлечения». Тримя десятилетиями позже, в 1963 г., другой руководящий работник радио уведомил другой комитет, что публика могла бы стерпеть и двадцать пять минут коммерческих передач за час...

В прошлом году консультативное бюро Федеральной комиссии связи составило списки десятков радиостанций, втискивавших в один час вещания до тридцати минут коммерческих передач. Большая часть того, что преподносилось в промежутках между рекламными передачами, была столь же лишена вкуса, как и эти последние...

Грехи радио и телевидения — одного порядка, но отличаются по масштабу. Сегодняшнее американское радио, как это может подтвердить любой слушатель, является более покорным рабом доллара, чем телевидение (если это возможно), потому что в атмосфере коммерции оно может выжить лишь как средство торговой рекламы для местного коммерсанта.

...Удивительно, что и Федеральная комиссия связи ни разу не воспользовалась своим правом отбирать у радиостанций лицензию за чрезмерное использование рекламы. Главным образом потому, что правила в этой области исключительно неясны. Стоило ей заявить этим летом, что по рекомендации Национальной ассоциации деятелей радиовещания на коммерческую радиорекламу будет установлен лимит, как владельцы радиостанций подняли вопль. А между тем это был очень щедрый «лимит» — восемнадцать минут из каждого часа, или три минуты из каждых десяти...

Эдмунд К. Банкер, президент Бюро радиорекламы и бывший лоббист для одной из радиовещательных компаний, подсчитал, что примерно треть членов конгресса имеет акции радио- или телекомпаний... Среди акционеров удачливой радиокомпания «Кэпитл ситизен телевижн корпорейшн» — пять конгрессменов... Многие законодатели открыто признали, что имеют крупные капиталовложения в радио и телевидении, другие не были так откровенны. За фасадом адвокатских контор, частных фондов и, конечно, общественной собственности трудно проследить, кто именно чем владеет...

Интересы бизнесменов-радиовещателей явно ограждены множеством гарантий юридического характера и поддержкой конгрессменов. Но кто же оградит интересы бедного радиослушателя? В подкомиссии конгресса по связи пока нет таких людей. Если какая-нибудь станция решит отвести все 100% времени под рекламные передачи, Федеральная комиссия по связи ничего поделать не сможет»<sup>7</sup>.

Выводы журнала «Харперс мэгэзин» об американском радио развивает в своей книге «Как скрести небеса» английский писатель Джордж Микеш:

«Каждая страна слушает то радио, которого она заслуживает». Применительно к Соединенным Штатам Америки эта аксиома была бы тяжелым оскорблением. Спешу добавить, что они заслуживают чего-то гораздо лучшего, чем транслируемые там радиопередачи.

...Общественное мнение, вкусы, сама культура направляются и определяются фирмами, производящими слабительное, сигареты, мыло, сыр. Именно они покупают на радио время, чтобы попытаться убедить вас, что именно их слабительное вкуснее, эффективнее, дешевле и приятнее на вид, чем любое другое слабительное на свете. Чтобы заполнить время между двумя рекламными передачами, обычно нанимают актеров-комиков, которые рассказывают кучу избитых анекдотов и сами же смеются над ними...

Систему превозносили как воплощение истинной свободы... Однако с течением времени обнаружили, что повышение культурного уровня жителей Америки отнюдь не входит в цели фирм, производящих слабительное. Фирмы стремятся, хотят этого люди или нет, продать им как можно больше лекарств. И фирмы в этом преуспевают.

...Особое место в американском радиовещании занимают «мыльные оперы». Когда-то почти никто в Америке не слушал радио днем. Тогда-то мыловаренная компания и ухватила за идею, и начали делать специальные передачи для домашних хозяек, занятых приготовлением обеда. Так было положено начало «мыльным операм», и они передаются практически всеми радиостанциями Америки с двенадцати до четырех часов каждый день от понедельника до пятницы. Каждая длится минут пятнадцать. Самой известной считается «Любовь Элен Трент». Мисс Трент — средняя американская девушка. Возрастной потолок в тридцать два года она ни разу не перешагнула за последние двадцать лет. Она умна, красива и работает закройщицей в одной из голливудских кинокомпаний, несмотря на то что ее по крайней мере два раза в неделю умоляют стать кинозвездой. Она отклоняет все лестные предложения и остается простой, храброй средней американской девушкой, на которую, кстати сказать, она меньше всего похожа. Она походя разрешает любые проблемы любого человека, который случайно оказался возле нее или перешел через улицу перед ее окном.

...Конечно, есть в Америке несколько хороших, умных радиокомментаторов. Это смелые и искренние люди, высказывающие продуманные суждения о том, что творится в мире. Одного из них, несмотря на... огромную популярность, убрали из эфира по требованию какой-то фирмы, потому что его взгляды отличались чуть заметной левизной.

Использовать все огромные возможности радио для того, чтобы убедить слушателей в необходимости покупать как можно больше рубашек, консервированных фруктов, слабительного, ваксы,— это «свобода слова». Убрать блестящего радиокомментатора только потому, что он говорил то, что считал правдой,— это «свобода частного предпринимательства».

...Но главное в американском радио — это реклама. Рекламу подают в прозе, читают в стихах, поют в сольном и хоровом исполнении, реклама убеждает, льстит, угрожает, предупреждает, наконец, приказывает: «покупайте белье «Х» и консервированные бобы «У». Любую передачу, за исключением разве что репортажа со священного бейсбольного матча, могут прервать, чтобы сообщить вам: вы станете восхитительно прекрасным, если будете есть сыр «Z», или что вы рискуете умереть молодым, нищим и одиноким, если не будете пользоваться ваксой «И». Однажды в рекламе утверждалось: несколько капель определенных духов придают такую неотразимость, что вас непременно изнасилуют на Пятой авеню. Вас уверяют, что честные люди пишут только авторучками «Акрополис», а через минуту — что ни один приличный человек не станет писать ничем, кроме ручки «Мьюс». Однажды, когда величественно и торжественно шла радиопостановка по «Королю Лиру», король Лир взорвался гневной тирадой и проклял всех своих дочерей за то, что к завтраку они не пьют апельсиновый сок «Оптимус».

Итак, в основе американского радиовещания лежат следующие принципы: главная культурная миссия радио состоит в том, чтобы продать людям больше сыра, чем они могут съесть. Свобода слова — это свобода владельцев монополий стягивать до своего собственного уровня умственное развитие всех остальных людей.

Информация свободна! Реклама священна!»<sup>8</sup>

Представить границы узурпации массовых средств общения рекламодателями позволяет статья недавно умершего американского политического обозревателя Дрю Пирсона, опубликованная в столичной газете «Вашингтон пост энд Таймс геральд»:

«...Крупные компании, расходуящие на радио и телевидение миллионные средства, не допускают в передачах никакой критики большого бизнеса, неблагоприятно относятся к спорам и осуществляют определенный контроль над всеми радиоволнами страны... В частности, представитель крупнейшей в мире компании по производству мыла «Проктор энд Гэмбл» признал, что компания никогда не допустит, чтобы бизнес изображался в непривлекательном свете.

«Ни в одной из наших передач,— признал руководитель рекламного отдела А. Н. Халверштадт,— никогда не появится материал, который каким-либо образом будет способствовать изображению

бизнеса холодным, безжалостным, лишенным всякого чувства и духовных мотивов».

Аналогичным образом «Пруденшил иншуренс» не допускает, чтобы в выпускаемых при его поддержке документальных телефильмах «изображались в сомнительном виде финансовые учреждения»...

Руководители рекламных отделов компаний «Дюпон» и «Крайслер» подтвердили, что их компании воздерживаются от показа любых материалов, вызывающих споры... Представитель компании «Дюпон» Дж. Эдвард Дин добавил, что его компания постоянно стремится избегать демонстрации «печальных и пессимистических» телепередач.

Из телевизионных программ, как правило, исключаются все сцены, которые хотя бы отдаленно могут представить в неблагоприятном свете продукцию, выпускаемую организаторами передач. Руководитель рекламы «Дженерал моторс» Гэйл Смит признался, что его фирма отвергла сценарий одной телевизионной постановки только потому, что в ней должны были показать пьяницу-шофера.

Джон У. Бэргард, рекламный босс фирмы «Браун энд Уильямсон табакко», признал, что его фирма никогда не пропустит в телепередаче ни одной сцены, в которой сигарету гасят в пепельнице или затапывают каблуком.

«Нельзя для изображения отрицательного персонажа прибегать к помощи сигареты,— сказал он.— Положительные же герои всегда должны курить в наших передачах сигареты фирмы «Браун энд Уильямсон»»<sup>9</sup>.

Может возникнуть вопрос, почему же капиталистическая реклама, которая давно утратила свои первоначальные чисто информационные функции (целиком определяющие характер и подчиненное значение рекламы в странах с социалистической экономикой и культурой), которая превратилась в орудие конкурентной борьбы и «попутно» присвоила себе несвойственные ей функции давления на общественное сознание, смогла занять господствующие позиции в жизни капиталистических стран и процветать так, как ни одна другая область массовых коммуникаций? Наконец, почему, так обнаженно раскрыв свою сущность, реклама не саморазоблачила себя в глазах потребителей и не утратила на них влияния? Короче говоря, почему она до сих пор не уничтожила себя самое?

Ответы на эти вопросы не так просты, как это кажется на первый взгляд. Большой бизнес относится к рекламе как к неотъемлемой своей части, поддерживающей всю систему частного предпринимательства. И он, естественно, направляет способности своих многочисленных «мыслителей» на то, чтобы всячески обосновать явно

гиперболизированное значение рекламы в жизни общества, в жизни каждого человека. В этих целях бизнес использует достижения не только современной техники, но и социологии, психологии, искусства.

Примером теоретического обоснования рекламы может служить характеристика, даваемая ей в статье Расса Джонстона «Оправдывает ли себя реклама?», которая была напечатана в журнале «Америка», и в статье Джорджа Элиота «Реклама», помещенной в сборнике «Массовые средства информации в Канаде». Авторы их, выступающие как апологеты рекламы, — не рядовые служащие «казначеев». Первый занимает пост старшего вице-президента одного из крупнейших рекламных агентств США, «Маккен-Эриксон корпорейшн», и исполняет обязанности председателя Международного союза торговли и Международного объединения специалистов по сбыту. Второй является вице-президентом «Макларен адвертайзинг компани», занимающейся «творческим планированием».

## Реклама рекламе

В 1967 г. американские деловые круги израсходовали 17,8 млрд. долл. на рекламу: на объявления в газетах и журналах, по радио и телевидению, на рекламные щиты и вывески, на рекламные письма, рассылаемые по почте. Словом, на каждого жителя Соединенных Штатов пришлось около 90 долл., истраченных на рекламу. Окупились ли эти затраты? Да, окупились — во всяком случае, так считают бизнесмены, финансирующие рекламу.

...При здоровой и развивающейся экономике постоянный приток новой и усовершенствованной

продукции улучшает жизнь, делает ее приятнее и комфортабельнее, дает людям возможность строить ее по-новому. Хороший кофе можно сварить и в старом кофейнике, но в кофейнике с гейзером он получается вкуснее. В электрокофейнике кофе проще варить; в автоматическом же электрокофейнике с гейзером кофе сохраняется горячим в течение многих часов; хромированная модель не ржавеет, модель без носика легче чистить, а модель с терморегулятором дает возможность готовить кофе по вкусу. Все перечисленные разновидности появились по-

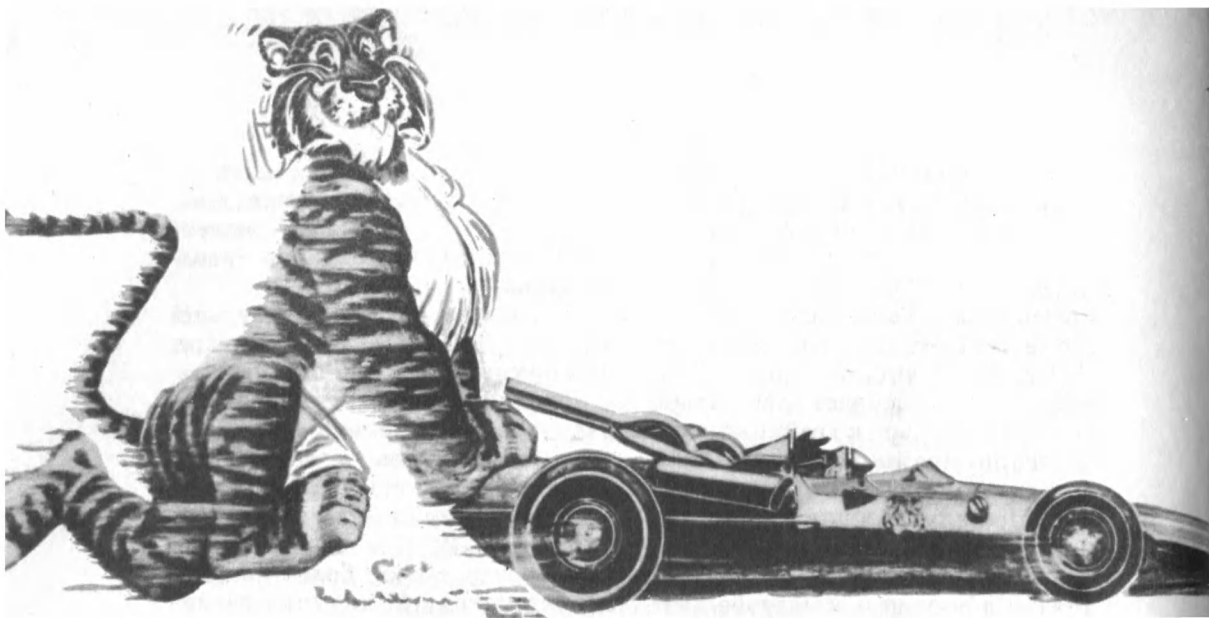
тому, что потребитель требовал новых, улучшенных товаров. Задача рекламы — наилучшим способом довести до сведения покупателя свойства каждого типа кофейника. Тогда потребителю легче выбрать то, что он хочет. Очень возможно, что он в конце концов не пожелает расстаться со своим старым кофейником, но у него по крайней мере есть возможность выбора.

...Пожалуй, лучший пример использования могущества рекламы для поощрения продажи товара в мировом масштабе дает нам нефтяная промышленность. В США существует более десятка крупных компаний по очистке и продаже бензопродуктов. Каждая из них, конкурируя с другими, разработала сложную и успешную технику продажи своего продукта. По мере того как в исследовательских лабораториях создавались новые присадки для улучшения эксплуатационных качеств бензина, им давались различные привлекательные названия, которые служили основой для рекламы, утверждавшей, что «эта новая примесь делает наш бензин самым лучшим из всех, которые вы можете купить для вашей машины». Но достигнутые технические преимущества были очень недолговечны. Другие лаборатории с такими же отличными инженерами разрабатывали новые компоненты, не только равные прежним, но даже их превосходившие. Поиски формул бензина еще более высокого

качества шли с лихорадочной быстротой. События развивались чудовищными темпами, выдержат которые было почти невозможно...

Компания «ЭССО» — отделение по сбыту фирмы «Стандард ойл компани оф Нью-Джерси» — в поисках новых аргументов обратилась к изучению потребителя. Выяснилось следующее: 1) автомобилисты безнадежно путаются в технических характеристиках; 2) они думают, что бензин всех марок более или менее одинаков; 3) покупка бензина вообще скучное дело — на заправочную станцию заворачивают только в том случае, если стрелка показывает, что бензобак пуст, и чем скорее подъедешь к станции и отъедешь от нее, тем лучше. Обследованием было также установлено, что по возрастному признаку покупатель бензина становится моложе, а в отношении вкусов — избалованнее. На основании всех этих данных рекламное агентство изобрело символ силы бензина «ЭССО» — забавного, стилизованного, полного жизни и юмора тигра с весьма симпатичной мордой. Автомобилистам советовалось: «Посадите тигра в ваш бензобак!».

В телепередачах, на рекламных щитах, в газетных и журнальных объявлениях появился тигр «ЭССО», помогающий водителям «выжимать» из машин максимум возможного. Весь тон кампании был построен на юморе. Техническая терминология



исчезла, научные аргументы в пользу того или иного сорта бензина были забыты. Появилось нечто понятное каждому автомобилисту. Публике надоела техническая неразбериха, и новый и забавный довод — «Посадите тигра в ваш бензобак!» — пришелся по душе американцам.

Рекламный трюк сразу вошел в моду. Заправочные станции украсились картонными тиграми. На крышки бензобаков стали прицеплять игрушечные тигровые хвостики. Миллионы детей начали приставать к родителям, чтобы те заправлялись бензином на «тигровых» станциях, где бесплатно дают «тигровый хвост». Успех кампании отнюдь нельзя назвать случайным: изображение тигра было разработано са-

мым тщательным образом; были просмотрены и отвергнуты буквально сотни рисунков; было испытано несколько предварительных вариантов рекламы, которые затем подверглись соответствующим изменениям; материалы детально разработанных конкурсов и премий проверялись в течение долгих дней.

Директора «ЭССО» решили проверить, насколько эффективным будет лозунг «Посадите тигра в ваш бензобак!» в других частях света. Рекламному агентству фирмы, имеющему свои конторы в сорока с лишним странах, было поручено провести ряд испытаний с целью установить, будет ли понятен в этих государствах замысел рекламы; передается ли сущность юмора на языке

данной страны; если да, то нравится ли он? Во Франции не нашлось подходящего слова для «бензобака», и фраза была изменена: «Посадите тигра в ваш мотор!». В большинстве стран дословный перевод оказался вполне понятным и действенным.

Отчетные цифры, поступившие из Англии, показывают, как быстро может привиться удачная рекламная идея. Кампания на тему «тигра» была там начата в феврале. Уже в марте 23 % британских автомобилистов были знакомы с фразой «Посадите тигра в ваш бензобак!». К апрелю эта цифра достигла 65 %, а в мае 75 % автомобилистов Англии знали, что речь идет о бензине «ЭССО». В ФРГ уже через три месяца 46 % автомобилистов могли правильно повторить тигровый лозунг, и у 84 % он ассоциировался с «ЭССО». Один финский журнал провел конкурс на лучший рекламный лозунг из реклам девятидесяти фирм. Тигр «ЭССО» легко занял первое место, получив 24 % голосов всех участников конкурса. Второе место — 16 % голосов — досталось не нефтяной компании. На неф-

тяную компанию, ближайшую к «ЭССО», пришлось 2,8 % голоса.

Как видно из примера «ЭССО», удачная рекламная идея в удачный момент может быть необычайно эффективной. В результате рекламной кампании с «тигром» продажа бензина «ЭССО», особенно более дорогого, высокооктанового, стремительно поднялась на рекордную высоту.

Во время поездок по всему миру мне часто задают самые разнообразные вопросы, в которых чувствуется критика методов и целей рекламы. Так, меня обычно спрашивают: «Разве реклама не подзадоривает людей покупать ненужные им вещи или вещи, которые для них не по карману?». Я отвечаю: «Да, иногда». Но разве те же люди не тратили бы так же неразумно свои деньги, если бы реклама не представляла им товары в привлекательном виде и не побуждала их покупать? Разумное расходование денег — дело воспитания, ответственность за которое лежит на семье, школе и, если необходимо, на государстве. Это вопрос развития здравого суждения, умения разбираться и оценивать.



К счастью, в большинстве случаев реклама предлагает продукцию, которой люди могут пользоваться для обогащения своей жизни, для экономии труда, для более приятного досуга, для лучшего осведомления о происходящем в мире. Старение вещей и приобретение новых изделий поощряют капиталовложения в новые начинания, поддерживают полную нагрузку предприятий и высокую занятость рабочей силы. Когда кто-нибудь открывает что-либо новое, реклама конкурирующих фирм вызывает в сознании людей борьбу между сравнительными качествами предлагаемых товаров, разжигает их любознательность, осведомляет их и позволяет сделать более разумный выбор.

Мне нередко задают вопрос: «Не повышает ли реклама цены на товары?». Я опять отвечаю: «Да, иногда». Но в большинстве случаев происходит как раз обратное: реклама понижает продажную цену тем, что делает производство массовым. Этого не происходит тогда, когда спрос на какую-либо продукцию ограничен и достичь экономии в процессе производства невозможно. В таких случаях рекламой пользуются для создания спроса. К такой категории принадлежат, например, некоторые косметические средства. По мере того как покупатели становятся более разборчивыми, конкуренция между

продуктами разных марок оживляется.

Некоторые спрашивают меня: «Честна ли реклама?». Это равносильно другому вопросу: «Честны ли люди?». Кто честен, кто нет. Для нечестных существуют законы и наказания, усиливаемые по мере надобности. Большинство фирм настойчиво старается сказать — ясно, красочно и честно, — что их продукция может и чего не может. Причина проста: завоевать доверие людей очень трудно, потерять — очень легко. Девизом моего рекламного агентства «Маккен-Эриксон» является «хорошо сказанная правда». В своем настойчивом стремлении следовать этому девизу мы требуем от наших заказчиков представлять нам доказательство того, что их продукция действительно обладает теми или иными качествами.

Политические и экономические системы на нашей планете весьма разнообразны, но у деловых людей по всему миру проблемы обычно одни и те же. Производители и распределители заинтересованы в росте сбыта и в ускорении товарооборота. Им жизненно необходимо создавать для своей продукции репутацию надежности и высокого качества. Наука о рынке дает нам язык, с помощью которого деловые люди могут общаться, дискутировать, планировать и действовать...<sup>10</sup>

## Реклама рекламодателям

Рекламирование является частью делового процесса, которая обязана своей эффективностью честности и прямоте. Каждому человеку, каким бы размером дохода он ни обладал, доступно столько рекламы на протяжении столько лет, что у него вырабатывается огромный нравственный контроль, который дополняется природным умом «возлюбленного» — возможного покупателя. Всякий, кто обвиняет рекламу в разжигании безнравственных желаний, просто недооценивает способностей потребителей отличать лживые коммерческие предложения, обладающие специфической риторикой.

...Для исследования человеческого поведения необходимы психолог, психиатр, теолог, педагог, судья, антрополог, социолог, маг, журналист, философ, невропатолог, статистик, поэт, художник, ученый и рекламист. Кто из них не претендует на всеобъемлющие познания в области человеческого поведения, тот и является признанным обладателем репутации человека, способного оказать *наибольшее* влияние на человеческое поведение. Рекламист приобрел эту репутацию не благодаря своему некоему чудодейственному знанию того, чего хотят люди, а благодаря умножению своей достаточно обычной проницательности средства-

ми массовых коммуникаций. Колоссальные материальные результаты такого умножения человеческой проницательности создают впечатление, что именно реклама представляет собой непрерывное вливание адреналина в физиологическую систему нашей культуры. Реклама приобретает эту репутацию потому, что непрофессионал, неискушенный в проблемах превращения капиталовложений в доход, не понимает, насколько могущественно для капиталовладельца побуждение сделать свой капитал производительным, доходным, общественно приемлемым и расширяющим сферу влияния. Признайте силу этого побуждения, и вы признаете рекламу в качестве орудия значительной экономической силы, действующей в нашей экономике. Реклама приобретает свою репутацию влиятельности потому, что она более общедоступна, чем любая другая деятельность, исследующая человеческое поведение или имеющая с ним дело...

Возлагать на рекламу ответственность за податливость человеческих умов значит бросать вызов логике. Утверждать, будто реклама искусственно создает общественную потребность, значит отрицать тот факт, что длительное совместное существование (предложения и спроса.—

А. К.) является обстоятельством, сопутствующим социальной устойчивости.

Если и сохраняются гнезда корпоративной аморальности,

где реклама заслуживает обвинения в неблагоприятном прислужничестве, то они могут быть искоренены нежеланием масс поддаваться обману <sup>11</sup>.

## Постскриптум

Рекламисты действительно большие мастера своего дела. Основа же этого их дела — трюки: психологические, социологические, даже обычные семантические. Взбивая коктейль из маленьких очевидных истин и больших заретушированных неправд, они с одним и тем же рвением торгуют вещами и мыслями.

Но никакой бизнес не терпит моральных критериев. И в этой важнейшей области рекламодатели и их барды стремятся перекладывать с себя ответственность на чужие плечи, и, конечно, прежде всего на самого потребителя, чей «нравственный контроль» и «природный ум» должны помочь «отличать лживые коммерческие предложения».

Здесь мистер Элиот, чьи рассуждения были только что приведены выше, сознательно недооценивает способностей коллег по профессии. А в рекламном деле есть способные люди, которые согласились за соответствующую мзду продавать свою творческую энергию, талант и фантазию. И суть в том, что качество их рекламных штук не зависит от качества рекламируемых товаров. Это невольно, но убедительно доказал Расс Джонстон с примером тигра «ЭССО»: бензин этой фирмы ничем особенно не отличается от бензина других фирм, а его успех на мировом капиталистическом рынке объяснялся исключительно удачной рекламой.

За то время, пока автомобилисты сами убедились в этом, нефтепромышленники из «Стандард ойл компани оф Нью-Джерси» положили в карман баснословные барыши. Спад популярности тигровой эмблемы привел к спаду спроса на бензин «ЭССО», а поучительная история, рассказанная в журнале «Америка», обрела вынужденное продолжение, о котором поведала английская газета «Дейли миррор»:

«Произведенное на этой неделе «убийство» знаменитого тигра «ЭССО» вовсе не является преступлением, совершенным сгоряча. На

самом деле это первый шаг расчетливого и дорогостоящего рекламного надувательства. Настоящая цель его — сохранить тигру жизнь... Привлекательность тигра стала ослабевать, и, планируя свою рекламную кампанию на 1968 г., «ЭССО» стремится возродить «тигро-манию», охватившую Англию три года назад. Специалисты фирмы «Маккен-Эриксон», рекламирующей продукцию «ЭССО», рассмотрели эту проблему и для начала новой рекламной кампании предложили: убрать тигра с эмблемы «ЭССО» и широко объявить об этом в газетах и по телевидению.

Для этого использовали Питера Дакроу, 50-летнего актера с печальным лицом... Он в скорбных выражениях объявил, что в наш век нет места для забавных зверей даже на рекламе. «Мы заявляем об этом, поскольку чувствуем, что с уходом тигра заканчивается целая эпоха нашей рекламы».

Все было сделано настолько убедительно, что «Таймс» восприняла сообщение всерьез и дала отчет об этом событии в разделе экономики.

Тогда настало время для второго тура кампании. Он покажет, что все это надувательство: тигр обратится с мольбой пощадить его жизнь.

8 апреля он скажет в газетах и в телепередачах: «Это тигроубийство. И я не смирюсь с этим». Он будет просить всех сидящих за рулем проголосовать в своих гаражах и на бензоколонках за его жизнь и тем решить, жить ему или умереть. Так начинается третья фаза кампании.

Гаражи будут заполнены листовками, требующими: «Верните нам тигра!»; появятся шляпы с лозунгом: «Спасите тигра!», складные картинки с тигром на фоне призывов к безопасности движения, значки с тигриной головой...

Всех, кто занимается техническим обслуживанием автомобилей, специально инструктируют, как им подогревать интерес автомобилистов к кампании, которая, как предполагается, развернется с наибольшей силой в середине лета и продлится до начала осени, когда будет произведен подсчет голосов.

В разгар борьбы между тигром и руководителями рекламы в игру вступает актер Морли, который задаст англичанам вопрос: «*Ты хочешь умыть руки? Ты позволишь, чтобы совершилось убийство?*»

Это только некоторые детали самой дорогостоящей рекламной кампании, предпринятой фирмой, и «ЭССО» строго хранит в тайне полную ее стоимость. Ее представитель прямо заявил: «Мы никогда не раскрываем, сколько это нам стоит, но через шесть или семь недель будем точно знать, сказала ли она положительно на объеме продажи бензина»<sup>12</sup>.



Человек-реклама («маленький призрак») помогает получать большие и отнюдь не призрачные доходы кинотеатру в Бронксе (Нью-Йорк).

## Хорошо сказанная ложь

Из всех соучастников бесчисленных рекламных дел тигр, пожалуй, наиболее безобидное создание. Об этом свидетельствуют многочисленные разоблачения преступной рекламной лжи. Напомним хотя бы некоторые из них.

В Англии, например, были широко разрекламированы и пользовались большим спросом косметические изделия и мыло, обогащенные якобы множеством всяких аддитивных веществ. Утверждалось, что употребление так называемых гормональных кремов быстро приводит к «видимым улучшениям» в структуре кожи, а экстракты для лекарственных ванн «способствуют лучшему ее очищению». Но после проведенной (с огромным опозданием) проверки лорд Тэйлор, врач по профессии, вынужден был, в частности, заявить в палате лордов, что разрекламированного «триодина», при помощи которого, как утверждалось рекламой, мыло «Бриз» «убивает бактерии, вызывающие запах пота», в природе вообще не существует. Мыло этой марки, правда, содержит другой антибактериальный ингредиент, однако нет никаких оснований полагать, что запах человеческого тела вызывается бактериями. «Это научное жульничество», — изрек по этому поводу его сиятельство<sup>13</sup>.

Итальянский еженедельник «Эспрессо» рассказал в небольшой заметке о рекламировании средств, специально предназначенных для обмана покупателей.

«Не так давно продавцы домашней птицы вдруг обнаружили, что их прибыли значительно сократились. По стране поползли слухи, что они добавляют в корма гормоны, чтобы куры быстрее жирели. Публика забеспокоилась, и продажа птицы сократилась. Тогда настали хорошие времена для мясников. Продавцам домашней птицы показалось глубоко несправедливым, что за их счет обогащаются мясники, т. е. люди, которые сами применяют особый порошок, чтобы сделать мясо более свежим на вид.

...Фирма «Пезаро», производящая этот порошок, публично рекламировала свой товар, рассылая мясникам, оптовикам и даже владельцам скотобоен тысячи рекламных проспектов. Порошок «Бовис» — не единственное средство. В Италии распространено и широко рекламируется немало других химических веществ, например бета-каротин — растительное красящее вещество, используемое для придания растительным маслам светло-желтого цвета, характерного для оливкового масла. Другой химический препарат — синтетическое ароматическое вещество, способное придать свежесть маслу, точно так же как «Бовис» придает свежесть мясу. Прогорклое масло обычно имеет запах. Но если обработать его вышеуказанным химическим препаратом, оно сразу же приобретает запах свежего естественного продукта. Дело доходит до того, что фирмы рекламируют хлорпикрин — ядовитое вещество, которое во время первой мировой войны использовали для производства отравляющих веществ. Его рекомендуют для сохранения муки»<sup>14</sup>.

Подобного рода разоблачения (большой частью случайные) стали обычным явлением и на родине «симпатичного тигра» — в Соединенных Штатах, и в других капиталистических странах. Никаких решительных мер с целью пресечения творимых с помощью рекламы преступлений, ставящих под угрозу здоровье миллионов людей, там не принимается.

А в результате — скандальные дела, подобные нашумевшему судебному процессу над западногерманской фармацевтической фирмой «Хеми-Грюненталь», которая в течение десяти лет выпускала под 51 различным названием один и тот же «успокаивающий» препарат, вызвавший тяжелые увечья у многих тысяч людей (в том числе у новорожденных детей). Свою «популярность» талидомиз — этот препарат-убийца — приобрел (несмотря на поступавшие на фирму тревожные сигналы) только благодаря всемогуществу рекламы.

Многие социологи, экономисты, психологи, писатели и публицисты пытаются раскрыть «секрет» такого рокового могущества. Расс Джонстон определяет девиз рекламы коротко и красиво: «Хорошо сказанная правда». Заимствуя его лапидарный стиль, можно сказать обратное: капиталистическая реклама — чаще всего хорошо сказанная ложь. Более глубоко проникнуть в суть проблемы удалось итальянскому журналисту Дино Будзати, который в 1964 г. в составе группы из 130 специалистов рекламного дела побывал в США с целью изучения аппарата психологической обработки потребителей. Он рассказал о своих наблюдениях в миланской буржуазной газете «Коррьере делла сера».

## Рыночная магия

Из Нью-Йорка машина несет меня по шоссе в Кротон-на-Гудзоне, где живет знаменитый доктор Эрнест Дихтер, «Великий Маг тайного внушения», который основал в идиллической местности на берегах Гудзона свой «Институт исследования мотивов спроса».

Что такое «исследование мотивов»? У нас, в Италии, об этом начали широко говорить в 1958 г., когда издательство «Эйнауди» выпустило книгу Вэнса Паккарда «Мастера оккультного внушения», в которой автор в довольно драматических тонах рассказал о том, как мудрецы вроде доктора Дихтера сумели проникнуть в запутанный лабиринт психики потребителя и обнаружить там бездну вещей, о которых потребитель и не подозревал. Открытие сделало возможным воздействовать на публику при помощи тонких рекламных уловок и заставлять ее покупать то или это, как если бы речь шла о толпе несмышленных ребятишек. Профессора «рыночной магии» установили над умами ничего не подозревающих людей своего рода невидимую диктатуру. В прошлом году в продаже появилась книга самого Дихтера «Стратегия желания». В ней он ставит проблему обнаружения склонностей, стремлений, влечений, предрассудков, мотивов тре-

воги и «внутренних запретов» современного человека, а также техники их использования.

Рекламное обращение не есть что-то нерасчленимое: оно не бывает, как правило, целиком плохим или целиком хорошим. Чаще всего оно действенно в каких-то одних частях и ошибочно в каких-то других. Целью «исследования мотивов» и является обнаружение этих сильных и слабых мест.

...Вчера я купил тюбик пасты «Зиф». До того я всегда пользовался другой зубной пастой. Но, войдя в аптеку и окинув взглядом полки, я решил купить «Зиф». Придя в гостиницу, я почистил зубы. Тюбик выкрашен в приятные цвета, крышка отвинчивается без усилий, запахом паста напоминает карамель, которую я сосал в детстве. В общем, все в порядке. Да и что еще можно сказать о такой пустяковой покупке?

Но сегодня утром в офисе «Уолтер Томсон компани» я изменил мнение. Во внушительном здании на Лексингтон-авеню мне объяснили, как выглядит в наши дни рекламная кампания. Несколько часов подряд я слушал рассуждения о «стратегии творчества», «эмоциональном потенциале продукта», «философии средств», «статистическом оптимуме», «электронном расче-





Реклама пистолета марки «Беретта» из итальянских газет: «Всегда в продаже! Я — «Беретта». Прихвати меня с собой. Если хочешь — опустоши обоим разом, а хочешь — пали одиночными выстрелами. Я — «малышка» 22-го калибра, но у меня есть сестрички 25-го, 32-го и других калибров. Не забудь, возьми меня с собой».

те». В конце концов я почувствовал головокружение.

Покупая тюбик зубной пасты, я считал себя господином собственных решений и поступков, существом, действующим по собственному, абсолютно свободному произволу. На самом же деле это было результатом многомесячной работы гигантской машины, таинственного заговора с участием сотен высокообразованных специалистов, которые сосредоточивали усилия на одной цели: чтобы я, войдя вчера в аптеку, купил тюбик «Зиф». По сравнению с работой, проведенной «Уолтер Томпсон компании» для популяризации на рынке зубной пасты «Зиф», Международная конференция по разоружению выглядит детской забавой.

Многие еще сегодня представляют себе «рекламников» как чудаковатых людей, которые время от времени подсакивают на своем кресле с криком: «Эврика! Я придумал великолепный рекламный лозунг для продукта «Икс»!» Сбегаются сотрудники, тут же изготавливается пробный образец, фирма «Икс», не торгуясь, выплачивает счастливому гению 50 млн., на которые этот последний приобретает яхту и отправляется с женой в поездку на Багамские острова.

Не знаю, существовал ли когда-нибудь в действительности прообраз такого «рекламника-дилетанта». Несомненно то, что сегодня специалист рекламного дела выглядит совсем иначе: если его можно с кем-то сравнить, то он похож скорее на инженера,

математика, военачальника и даже священнослужителя, настолько безгранична его вера во всемогущество собственного ремесла.

Вот уже несколько месяцев, как зубная паста «Зиф» не находит сбыта. Рекламные усилия фирмы-производительницы не приносят успеха. Удастся ли «Уолтер Томпсон компани» спасти положение?

Лечение начинается с анализа рынка. Десятки специалистов по проведению опроса (женщинам легче завоевать доверительное отношение у незнакомых людей, чем мужчинам) отправляются во все концы страны. Они вооружены портативными магнитофонами для записи бесед.

При проведении такого рода опросов используется до тонкости разработанная доктрина проникновения в душу человека. Труднее всего преодолеть инстинктивное недоверие в начале беседы. «Нет, нет, я ничего не стану покупать!» — такова чаще всего первая реакция на появление интервьюера. Первое опасение домохозяйки — это что ей попытаются всучить стиральную машину в рассрочку или подписку на журнал «Рукоделие». Поэтому решающий момент состоит в том, чтобы убедить собеседника, что ему не придется тратить ни цента, более того, он сам может внести ценный вклад в развитие и обогащение науки.

После того как преодолены эти подводные рифы, течение бе-

седы становится свободным и спокойным. Объясняется это простой психологической причиной: в современном мире человеку крайне редко удастся добиться, чтобы его выслушали. Отсутствие общения, «коммуникации» между людьми — одна из трагических черт нашего общества. Рекламное интервью дает ценнейшую возможность: говорить с другим человеческим существом, которое жадно ловит каждое твое слово. Следует ли удивляться, что из уст опрашиваемого выливается целый поток признаний, воспоминаний, забавных и поучительных подробностей?

Золотое правило специалистов по опросу гласит: никогда не задавать прямых и специфических вопросов. Мотив, по которому домохозяйка предпочитает один продукт другому, должен быть высказан ею незаметно для нее самой (иначе ответ будет недостоверным). Поэтому никогда нельзя спрашивать в лоб: «Почему?».

Еще сложнее вторая фаза, предусматривающая углубленное изучение рынка на основе специальных анкет с альтернативными вопросами. В «Уолтер Томпсон компани» мне показали заключительный доклад о зубной пасте «Зиф». Он содержит огромную массу самых разнообразных данных: положительные и отрицательные свойства «Зиф», предрассудки публики в отношении этой зубной пасты, особые

мотивы привлекательности в глазах детей и взрослых и т. д. и т. п. Доклад завершается выводами о путях и средствах, которые позволили бы объединить в сознании публики внешние характеристики «Зиф» с представлением о тех благотворных свойствах, которых она ожидает от зубной пасты.

Но и это еще не конец. После того как произведена рекогносцировка местности и сил противника, необходимо перестроить ряды собственной армии, разработать оперативный план и начать военные действия, чтобы захватить возможно большую часть «вражеской территории». Иными словами, в дело вводятся десятки опытных вычислителей, вооруженных счетными электронными машинами, с целью точно определить конкретные задачи и объекты рекламной кампании. Только после этого начинается бомбардировка потребителя.

Мы живем, трудимся, едим, одеваемся, развлекаемся в иллюзорной надежде, что мы действуем, подчиняясь собственному разуму, характеру и капризам. Между тем тайная армия следит за каждым нашим шагом, контролирует нас, подслушивает, записывает и изучает все, что мы говорим; в результате она знает о нас больше, чем мы сами. Эта армия осыпает нас снарядами с утра до вечера. Ничего не заме-

чая, мы убеждены в собственной свободе и неприкосновенности. Какая иллюзия! При помощи невидимых нитей мастера «окультурного внушения» распоряжаются нами, как своими рабами, заставляют нас то шарахаться в одну сторону, то бросаться в другую.

...К вечеру я возвращаюсь в гостиницу с головой, несколько распухшей от всего услышанного... Включаю телевизор и усаживаюсь в кресло напротив. Слава богу, я, кажется, могу отдохнуть в полном покое, наедине с собой.

Покой? Уединение? Внезапно до меня доходит абсурдность такого предположения. Бомбардировка не прекращается ни на мгновение. Со шпилей небоскребов, с вывесок магазинов и театров, из динамика и с экрана телевизора реклама ведет по мне беглый сосредоточенный огонь, не жалея снарядов. Моя голова, оказывается, переполнена призывами и воззваниями самого разного рода: автомобили, мыло, аперитивы, швейные машины, кинокартины, фуфайки, авиаляции... В поисках спасения я захопываю за собой дверь туалетной комнаты. Зажигаю свет. Кругом белизна, пустое, стерильно чистое пространство, прохладный безмолвный покой. Наконец-то! Подняв глаза, я вижу, как с мраморного выступа у рукомыльника на меня глядит, нагло ухмыляясь, тюбик пасты «Зиф»<sup>15</sup>.

## «Большой обман»

Итальянского журналиста Дино Будзати интересовали скрытые методы действия рекламного механизма. Открытые методы по-своему тоже убедительно характеризуют искусство рекламных трюков. Добиваясь любыми средствами «контакта» с потребителями, бизнесмены не гнушаются и такими рекламными образцами, которые могут обогатить не только их, но и любую копилку курьезов.

Объявление одного косметического кабинета в Нью-Йорке: «После трех наших массажей вы будете выглядеть, как ваша дочь. После шести — как ваша внучка. За последствия дальнейших процедур мы не несем ответственности».

Объявление другого косметического кабинета, на сей раз парижского: «Молодые люди! Остерегайтесь знакомства с девушками, входящими из нашего кабинета. Одна из них может оказаться вашей бабушкой».

Объявление фирмы по продаже похоронных принадлежностей в Лос-Анджелесе: «Учитывая неуклонный рост стоимости жизни и смерти, рекомендуем приобретать наши товары заблаговременно».

Объявление магазина детских игрушек в Вашингтоне: «Хотя наши модели ракет все еще несколько уступают русским, Пентагон мы уже давно опередили».

Рекламные щиты одного домовладельца в Нью-Йорке, украшенные огромной фигурой Наполеона с надписью: «Посмотрите, что будет с Жозефиной, когда я расскажу ей про эти спальняные комнаты»; портретом Монны Лизы с сопровождающими строками: «И вы улыбнетесь, если поселитесь здесь»; изображением Юлия Цезаря с изречением: «Пришел, увидел, поселился».

И так далее и тому подобное. Такая живая и продуманно ироническая реклама подчас действует на «возлюбленного» — потребителя — безошибочно. Для дополнительного же психологического «допинга» она часто приправляется сексом.

Прямая реклама неизменно соседствует с косвенной. Особенно широкое распространение последняя получила в кинематографе. По многомиллионным контрактам с рекламными агентствами киностудии включают в сценарии художественных и телевизионных фильмов проходные реплики с упоминанием рекламируемого продукта, сорта вина или сигар, названия ресторана или марки автомобиля. Еще более эффективным оказался вновь изобретенный метод так называемой сублиминации. Вот как описывает его римская газета «Паэзе сера»:

«Впервые о «сублиминарном» кино заговорили в 1956 г. В американских журналах сообщалось об удачных экспериментах передачи изображения на экране при помощи «сублиминарного» метода. Благодаря этому методу изображения воспринимались зрителями подсознательно.

В некоторых кинотеатрах во время демонстрации обычного фильма показывали специальные «сублиминарные» кадры, рекламирующие определенные сорта мороженого. В результате продажа мороженого в кинозалах увеличилась вдвое.

В одном нью-йоркском кинотеатре проделали такой опыт: в определенные дни «сублиминарным» методом рекламировали газированную воду. Продажа воды в эти дни увеличилась на 85%. В проведение подобных опытов включилось и американское телевидение. Достигнутые результаты оказались поразительными.

Как же передается «сублиминарное» изображение? Известно, что человеческий глаз способен воспринимать двадцать четыре кинокадра в секунду. Если же в секунду пропускать двадцать семь, двадцать восемь или тридцать кадров, то глаз их не воспринимает как обычное изображение, но они вызывают какое-то подсознательное впечатление. Это происходит оттого, что человеческий глаз принимает изображения, попадающие в поле его зрения, а сознание регистрирует их. Глаз не воспринимает «сублиминарного» изображения, но тем не менее оно проникает в сознание независимо от чувств человека и его желания.

В конце 1962 г. Национальное бюро по изобретениям США выдало патент на использование этого изобретения в коммерческих целях, и теперь «сублиминарное» кино влияет на умы американцев.

Итак, через несколько лет демонстрация «сублиминарных» фильмов будет доведена до совершенства и «подсознательное впечатление» станет всеобщим. «Сублиминарные» изображения практикует и телевидение.

...В 1915 г. немецкий ученый Пэтцл впервые проделал опыт, используя «сублиминарную» технику, еще очень примитивную. Его интересовали изменения состояния мышления, осуществляемые при помощи этой техники. Опыты он проводил со своими пациентами, людьми с ненормальной психикой.

Таким образом, спустя много лет техника, применяемая для лечения душевнобольных, принята на службу продавцами туалетного мыла»<sup>16</sup>.

Чтобы завершить характеристику нравов коммерческой рекламы, используемых ею методов и целей, воспользуемся снова авторитетом большого знатока этих вопросов англичанки Джудит Тодд

и приведем несколько отрывков из упоминавшейся уже книги «Большой обман».

«Несмотря на то что в английском мире рекламы борьба не достигла еще такого ожесточения, как на Мэдисон-авеню — этом центре рекламной индустрии Соединенных Штатов Америки, английские рекламные агентства руководствуются в своей деятельности такими же правилами, какие лежат в основе десантных операций отрядов «коммандос»: «Объект — твой, если тебе удастся захватить его». Клиенты могут мгновенно переключить свои ассигнования на рекламу из коммерческих телевизионных компаний на газеты; агентства не прочь переманить друг у друга умелых составителей рекламных текстов; ответственные сотрудники, непосредственно ведущие операции с клиентами, могут покинуть свое агентство, захватив с собой и заказ клиента...

В тех случаях, когда господствующее положение на рынке уже принадлежит нескольким крупным рекламодателям или, как выражаются экономисты, когда наблюдается состояние олигополии\*, издержки, связанные с проникновением на этот рынок, могут оказаться столь же непомерно высокими, как и стоимость овладения самими средствами массовой пропаганды. Стало быть, потребитель, для блага которого, согласно классической экономической теории, происходит весь процесс производства, вновь лишается всех благ конкуренции — принцип, лежащий в самой основе указанной теории, — и отдается на откуп нескольким продавцам данного товара, соперничающим друг с другом не в цене, а в рекламировании товара.

...Утверждения, что отдельные потребители извлекают выгоду из рекламы, так как она будто бы способствует снижению цен, на чисто опровергаются тем фактом, что некоторые виды наиболее рекламируемых товаров (хотя бы мыла) дешевле у фирмы «Бутс»\*\*, которая, подобно фирме «Маркс энд Спенсер»\*\*\*, очень мало пользуется рекламой, обращенной непосредственно к потребителю. Кроме того, высокое качество продукции обеих этих фирм также опровергает утверждения, будто лишь рекламируемые товары достаточно надежны, потому что их производитель не может рисковать крупными расходами на рекламу, выпуская в то же время товары неудовлетворительного качества. ... Утверждение, что реклама служит гарантией высокого качества рекламируемых товаров, звучит

\* Олигополия — монопольное положение небольшого числа компаний в области сбыта какого-либо товара массовому потребителю.

\*\* Крупная фирма по производству и продаже химико-фармацевтических и парфюмерных товаров.

\*\*\* Фирма, владеющая магазинами по продаже готового платья.

особенно смехотворно, если вспомнить о деятельности фирм, торгующих удешевленными товарами.

...Мир рекламистов и рекламы, чья задача — создавать благоприятную репутацию рекламируемым товарам, которые необходимо сбыть, имеет всегда наготове в своем арсенале нелестные характеристики для всех тех, кто склонен подвергать сомнению благотворное значение его деятельности...

Одно время об этих критиках говорили как о жалких пуританах, стремящихся лишить других людей благ современной цивилизации — как материальных, вроде стиральных машин, так и духовных, вроде «экстаза» или противоядия «чувству внутреннего одиночества». Теперь они подвергаются нападкам как чрезмерно назойливые опекуны, как интеллигенты, пытающиеся защитить «свою менее восприимчивую и смышленную братию от ее горькой участи в условиях безжалостной эксплуатации». Эта «убийственно саркастическая», с позволения сказать, фраза Фэйрфакса М. Коуна (главы крупного американского агентства «Фут, Коун энд Бэлдинг инкорпорейшн», имеющего отделение в Лондоне), произнесенная им перед аудиторией рекламистов в Лондоне, отражает чувство негодования, охватившее американские рекламные агентства по поводу таких книг, как «Тайные пропагандисты»...<sup>17</sup>.

## Торговцы иллюзиями

Разоблачений коммерческой рекламы и рекламистов сделано на Западе столько, что они давно должны были быть объявлены вне закона. Но этого не произошло, и в буржуазном обществе произойти не может. Ибо, по выражению одного американского судьи, система, которая требует конкуренции, не может наказывать того, кто вышел из конкурентной борьбы победителем. Расс Джонстон считает, что вопрос: «Честна ли реклама?» — равносильен другому вопросу: «Честны ли люди?». Однако дело не в личной честности тех или иных людей, а в капиталистической социальной системе, которая порождает такой механизм коммерческой рекламы. Именно поэтому разоблачительные исследования вызывают «чувство негодования» у рекламодателей и их агентов.

Рискуя навлечь на себя негодование сильных мира сего, Джудит Тодд стремится показать, как рекламная индустрия оказывает бла-

годаря своей финансовой мощи роковое влияние на развлекательную индустрию, на массовые средства пропаганды, на всю буржуазную культуру в целом.

Задавшись целью проанализировать на примере Англии, на какие «ценности» в конечном счете расходуются колоссальные доли национального дохода страны, Тодд приходит к выводу:

«Говоря в общих чертах, они уходят на рекламу, бьющую на настроение, которая призывает покупать такие-то мыльные хлопья, чтобы «почувствовать себя в положении знаменитой кинозвезды» \*. Вся эта реклама — не только попытка разрешить, притом самым расточительным образом, проблемы сбыта продукции в условиях капитализма; она не стремится лишь информировать нас, потребителей, с большей или меньшей степенью достоверности о наличии тех или иных товаров; она не служит лишь цели уменьшать сумму облагаемых налогом прибылей, будучи рассматриваема как расход, тесно связанный с извлечением последних. Нет, эта реклама ложится пятном на нашу культуру, принижая чувство человеческого достоинства, вводя в обиход какое-нибудь модное выражение для обозначения, скажем, нового химического средства для домашней заливки волос. Она пытается подорвать нашу способность к разумному выбору, подменяя призыв к разуму гипнотизирующими заклинаниями. Она стремится изобразить мир таким, что в нем отпадает необходимость какой-либо общественной деятельности или общественных обязанностей, так как в этом мире все-де обстоит гладко, все исполнено «дружелюбия» и «чувства общности»...

Мир рекламы и публичной информации существует для того, чтобы убеждать нас в мнимых благодеяниях тех, кто владеет средствами производства и средствами массовой пропаганды. Практикуемый им способ разрешения всех конфликтов — создавать у людей «благоприятные представления» о вещах. Этот мир стремится убедить нас в том, что нет проблем, которые нельзя было бы разрешить путем, скажем, простого перехода от моющего средства одной марки к моющему средству другой марки, продающемуся к тому же большими коробками и со скидкой в три пенса»<sup>18</sup>.

Таким образом, торговля иллюзиями в сфере вещей тесно переплетается с торговлей иллюзиями в сфере духовной. Джудит Тодд подчеркивает, что усовершенствованные методы убеждения, которые широко используются «для внедрения в наше сознание идей и для продажи нам товаров», стремятся прежде всего разрешить дилемму,

\* Имеется в виду рекламный трюк, состоящий в том, что публику убеждают покупать определенный товар на том основании, что его покупают и знаменитые кинозвезды.





Реклама любой продукции редко обходится без женского тела разной степени оголенности.

лежащую «в основе той самой системы, которую они призваны поддерживать совместными усилиями». Развивая свою мысль, Тодд пишет далее: «Производство приобретает все более общественный характер, тогда как сбыт характеризуется анархичностью, присущей более ранней стадии экономического развития. Однако без налаженного сбыта нельзя и помышлять о реализации сверхприбылей, обусловленных характером крупного капиталистического производства. Вот почему нас приходится убеждать в том, чтобы мы потребляли как можно больше разнообразных товаров, не потому, что мы нуждаемся в них... а потому, что их необходимо нам сбыть.

...В нашем обществе от монополий никому не уйти. Одни, подобно Би-би-си и рекламодателям коммерческого телевидения, рождаются монополистами, другие, вроде магната прессы Сесилия Кинга, становятся монополистами, а все остальные, вроде нас с вами, оказываются целиком во власти монополий.

...Массовые газеты, кинофильмы и телевизионные передачи служат для того, чтобы продолжать политику этих кругов уже другими средствами, олицетворяя собой вульгаризацию власти, осуществляемой с наглостью и ловкостью, которые отвечают духу времени и характерны для общества, двигателем которого служит торговля и которое стоит перед альтернативой: продавать или погибать»<sup>19</sup>.

И торгашеское общество стремится сформировать в людях потребительское мировосприятие: представить вещи единственными стимулами жизни, мерилами престижа и всех человеческих качеств; подменить универсальность духовного богатства универсальностью универмага; ограничить людские помыслы поднятием материального стандарта жизни, который всегда должен превышать индивидуальные возможности большинства, а большинство должно свыкнуться с постоянной «жизнью в кредит», усиливающей его зависимость от меньшинства. И все это для того, чтобы гонка приобретательства не оставляла душевных сил для удовлетворения каких-либо других запросов, чтобы она притупляла социальные и политические интересы народных масс. Реклама выступает в роли одного из средств,

обеспечивающих девальвацию духовных и моральных ценностей, создание узкомещанских иллюзий о потребительской миссии человека.

«Когда я маю их зубной пастой или автомашиной, эти бедняги начинают работать более усердно, ибо, если бы они не хотели иметь всех этих вещей, они недалеко ушли бы от пещерного человека»<sup>20</sup>.

Эти слова принадлежат автору книги «Стратегия желания», тому самому австрийскому психологу Эрнесту Дихтеру, живущему в США, к которому специально ездил набираться премудрости итальянский журналист Дино Будзати. Беда в том, что доктор Дихтер поучает не только любознательных журналистов. Занимая пост директора Института по исследованию мотивов человеческого поведения, он входит в число главных «мыслителей» коммерческого бизнеса, определяющих вместе с другими великими магами далеко рассчитанную «стратегию желаний». Только желаний не масс, как он демагогически утверждает, а его хозяев — «казначеев».

# Культура духовных наркотиков

## «От шести вечера до полуночи»

Так назвал свою книгу австралийский публицист А. Э. Мэндер, отрывки из которой приводятся ниже. Автор не претендует на углубленный анализ рассматриваемых явлений. Еще в меньшей степени он считает себя компетентным в разрешении назревших проблем. Те робкие конструктивные предложения, которые он пытается внести по отдельным вопросам, наивны и, в отличие от более развернутой критической части книги, не затрагивают основы основ: порочности самого экономического базиса.

Известная ограниченность кругозора автора не снижает значения его свидетельских показаний, которые накладывают завершающие штрихи на общую панораму западной культуры, отданной на откуп коммерции. За пределами авторского внимания, правда, осталась такая обширная и важная область, как телевидение (книга писалась еще в предтелевизионную пору). Но можно не сомневаться, что, если бы Мэндер вдруг смог каким-либо образом преодолеть ту временную дистанцию, которая отделяет его обзор от наших дней, авторский обличительный пафос лишь усилился бы. Ведь прошедшие годы ознаменовались особенно бурным развитием процессов подчинения массовых средств коммуникаций идейным и коммерческим целям «казначеев».

## «Досуг»

Можем ли мы считать себя цивилизованным народом?

Ответ на этот вопрос, разумеется, зависит от того значения,

которое мы придаем слову «цивилизованный», от того смысла, который вкладывается в это понятие.

Некоторые думают, что цивилизация определяется нашим материальным окружением, во всяком случае той его частью, которая создана руками человека. Некоторые, по-видимому, думают, что цивилизация — это городские улицы, красивые дома, автомобили и пассажирские самолеты, комфортабельное жилье, пылесосы, рефрижераторы, заводы, оборудованные по последнему слову техники, ипподромы, смокинги и кинодворцы.

Однако имущественные блага, материальное окружение и даже та часть этого окружения, которая создана человеческими руками, еще не есть мерило цивилизованности народа. Дело не в том, какими *материальными благами* обладают люди. Важно, *что они представляют собой* как человеческие личности. Люди бывают цивилизованными или нецивилизованными — люди, а не вещи. Это, конечно, истина общеизвестная, но пусть не сетуют на автора, если он подчеркивает ее лишний раз, ибо общеизвестные истины чаще всего ускользают от нашего внимания.

Люди, и только люди, бывают цивилизованными в полной или неполной мере, — об этом следует судить по их образу мыслей, по строю их чувств, по их поведению, по тому, как они живут. Вот более или менее удовлетворительное определение цивилизованности: цивилизованный народ состоит из умственно развитых и образованных людей,

обладающих определенными критериями, эстетическими нормами, чувством общественного долга и живущих полной, богатой, деятельной, целеустремленной жизнью...

Дав такое определение цивилизации, мы снова повторим прежний вопрос: можно ли считать нас цивилизованными людьми?

Есть один критерий — очень верный и простой, который приложим к любому человеку. Нам хочется узнать, что собой представляет тот или иной мужчина, та или иная женщина. Можно ли считать их действительно цивилизованными? Живут ли они полной, осмысленной жизнью? Прекрасно! Пусть они ответят нам на следующий вопрос: что они делают, как они проводят время в свой уик-энд или *от шести вечера до полуночи*?

У большинства из нас день уходит на работу, на то, чтобы добыть себе средства к существованию. Конечно, есть среди нас и такие счастливы, профессия которых интересна и позволяет им жить полной, богатой, интересной жизнью на работе. Но это удел немногих. Чаще всего работа бывает нудная, малоинтересная, не требующая особых умственных усилий и небогатая разнообразием. Сколько людей и в городе и в деревне тянут лямку, мечтая только о том, чтобы поскорей кончился рабочий день!

Большинству людей при современных условиях существо-

вания работа, помимо всего прочего, кажется еще и бессмысленной, бесцельной. Они сами сознают, что работают *только* ради жалованья или ради того или иного денежного вознаграждения. Да многие ли из нас ценят свою работу, как таковую? Многие ли согласились бы продолжать ее, если бы, скажем, выиграли 100 000 фунтов стерлингов? Работа получает какой-то смысл, может быть, только во время войны, во всяком случае для тех, кто трудится «на пользу фронта», и, разумеется, в России, где миллионы людей сознают, что труд их приобрел новую значимость, как часть коллективных

усилий, направленных на строительство нового мира. Но в нашей стране в мирное время этого нет и пока что быть не может...

Следовательно, в наши дни широкие массы населения могут жить по-настоящему — жить полной, богатой, осмысленной жизнью — только во время уик-энда и от шести вечера до полуночи.

Поэтому я говорю: если мы хотим узнать истинную цену человеку — любому человеку, — нам прежде всего надо поинтересоваться, как он проводит вечера. Получив ответ на этот вопрос, мы сможем сказать, цивилизованный он человек или нет...

### «Время, которое принадлежит нам»

Большинство взрослых в свое свободное время — в часы досуга, в уик-энды, по вечерам — испытывает гнетущую скуку и тоску... если их никто не развлекает. У них нет никаких интересов, никаких особых пристрастий, никакого стремления что-нибудь создать, сделать, усвоить, овладеть знаниями, нет даже желания насладиться музыкой, серьезной книгой — чем-нибудь таким, что требует сосредоточенности и раскрывается во всей полноте только перед теми, кто

прилагает к этому хотя бы минимальные усилия. Они не способны увлечься никакой идеей. У них нет никаких внутренних стремлений, никакой цели, другими словами, их досуг проходит «бесцельно».

Если бы!.. Если бы только у этих людей было хоть *что-нибудь*, чем им действительно хотелось бы заняться в свободное время!.. Если бы у них был *какой-нибудь* серьезный интерес, под знаком которого проходила бы вся их жизнь! Если бы они могли на

*что-нибудь* с радостью устремить все свои силы — умственные, физические, душевные, посвятить их определенной цели, деятельности, эмоциям! Иметь положительный и активный интерес в жизни!

Но увы! Миллионы смысленных, всем интересующихся, пытливых детей выросли и ведут скучную, пустую жизнь. Их свободное время ничем не богато, ничем не осмыслено. Пустота, убожество, бесцельность... Единственное, что они могут делать со

своим свободным временем, — это «проводить» его. Чтобы как-то провести время, можно кататься на машине или сидеть пассивно в кресле, пока кто-то другой развлекает тебя фильмами, радио или «легким» чтением — другими словами, пытается занять чем-то более или менее приятным твой праздный ум.

Вот, пожалуй, одна из величайших трагедий общества, которое могло бы стать цивилизованным. Это трагедия миллионов человеческих жизней.

### «Как спасаются от скуки»

Для того чтобы «убить» время — свое свободное время, многие люди требуют: «Развлекайте меня!» А это есть не что иное, как наркотик. Развлекайте человека чтитвом, радио, кинофильмами, придумайте какой-нибудь другой вид развлечения, предаваясь которому он мог бы оставаться пассивным и лишь позволять, чтобы кто-то другой заполнял его ум и давал пищу его эмоциям. Убогий способ проводить время, убогая, неполноценная жизнь!

Но это еще не самый страшный результат неспособности цивилизации — во всяком случае, до сих пор — воспитать людей так, чтобы большинство их уме-

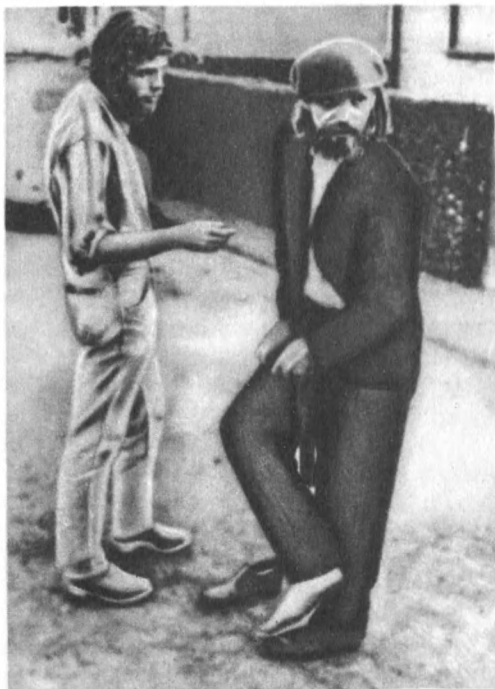
ло жить. Есть другие, еще более антиобщественные способы проводить время.

Посмотрите на подростков — юношей и девушек, которые становятся хулиганами главным образом потому, что в них не воспитали ни серьезных интересов, ни целеустремленности... Посмотрите на несчастных пьяниц у дверей уже закрытых на ночь ресторанов — людей, которые, напиваясь до бесчувствия, убивают время самым легким способом.

...Жизнь насыщенная, деятельная, бывает, как правило, и счастливой. Если человек жалуется, что ему «не хватает вре-



Облик такой молодежи подчас трагичен...



мени», — ведь сколько всего надо переделать! — значит, он живет полной жизнью и по-настоящему счастлив. Кроме того, ему меньше, чем кому-либо, грозит опасность потерять облик цивилизованного человека и стать личностью антиобщественной. И наконец, он никогда не окажется потребителем тех наркотиков, как физических, так и духовных, которые распространяются различными ловкими торгашами — имя им легион.

Однако клиентура у этих поставщиков физических и духовных наркотиков весьма обширна. То же самое можно сказать и

про других дельцов, распространяющих товары, которые не способствуют ни благополучию, ни истинному счастью народа. ...С точки зрения коммерции низкий культурный уровень большинства из нас чрезвычайно выгоден. Все дело в том, что люди, не умеющие толково, интересно проводить часы досуга, всегда испытывают недовольство жизнью. Но, как правило, они не разбираются сами в истинных причинах своего недовольства. Им невдомек, что это недовольство — результат их собственной пустоты, духовного убожества. И таких людей легче всего

убедить, что им нужно обзавестись тем-то и тем-то.

...Рекламе удастся пробуждать в людях все новые и новые «потребности». Поддаваясь ей, человек начинает чувствовать, что ему «необходимо» купить и то, и другое, и третье. И в результате людские массы начинают все больше и больше испытывать чувство неудовлетворенности, становятся еще несчастнее, чем раньше, ибо у них нет средств

на покупку всех тех вещей, которые подсовывает им искусная реклама. Но если даже они могут удовлетворить вновь возникшую потребность и приобретают разрекламированный предмет, это не дает им счастья — разве только на миг. Ибо причина хронической неудовлетворенности лежит, собственно, не в отсутствии каких-либо вещей, а в недостатке внутреннего богатства...

### «Наркотики»

До сих пор мы выясняли, что способствует и что мешает развитию активно мыслящих, живущих полной жизнью людей. Кто станет отрицать, что в нашей стране, в наше время все препятствует этому? Какое ничтожное количество пытливых, одаренных детей оправдывает возлагаемые на них надежды! Какое ничтожное количество взрослых живет такой же полноценной жизнью, как в детстве!

Тут-то и подходим к вопросу о «духовных наркотиках».

Те, кто не утерял свежести ума в детские годы и в юности, теперь становятся предметом вожделений распространителей всяческих наркотиков; они приучают взрослого человека к пас-

сивному времяпрепровождению, к восприятию готовых идей, убеждают отдаться на волю поставщиков «легких развлечений». ...«Духовные наркотики» могут развратить даже человека с деятельным умом, с активными интересами, если он не остережется вовремя.

...Голливудские режиссеры, как правило, угождают вкусам наименее развитой, наименее сознательной части зрителей, т. е. 50 % нашего общества. Поэтому они так упрощают героев своих фильмов, так разжевывают ситуации, не оставляя никакого простора воображению, что в них с легкостью разбираются даже самые примитивные умы. Рядовой голливудский фильм не

предъявляет к зрителю никаких — ровным счетом никаких — требований! Посетителю или посетительнице кинотеатра нечего добавит к тому, что делается на экране. Каждая ситуация обыгрывается до предела и подается готовой, с выводами и моралью. От зрителя требуется лишь одно: чтобы он сидел в кресле и отдавался во власть тех, кто его развлекает.

Но даже такое времяпрепровождение может быть весьма приятным и совершенно безобидным, если к нему прибегать изредка, с тем чтобы дать отдых голове...

Но что действительно плохо, если не относиться с безразличием к состоянию, в котором находится наше общество, к судьбам нашей цивилизации и к культурному уровню в нашей стране, так это то, что огромное число людей потребляет подобный наркотик, и в каких дозах! Сколько людей убивает драгоценные свободные часы на такое пустое занятие! Они еженедельно ходят в кино и погружаются там в уготованные для них бездумные, нездоровые мечтания — продукт массового кинопроизводства. Сознание их одурманено, и всякое умственное усилие становится им все больше и больше в тягость. Сознание их притуплено, и они все больше и больше утрачивают интерес ко всему, что требует деятельной работы ума. Они лишаются способности и вкуса к самостоятельному

мышлению и уже не могут жить настоящей жизнью. Их интеллект теряет упругость и начинает загнивать.

Характер такого человека тоже теряет упругость. Прискорбное зрелище! Внутренняя нищета заставляет людей искать счастья, отрады и вдохновения в мире бутафории. Прискорбное и вместе с тем страшное!.. Такие люди уходят от действительности, прячутся от нее, стараются забыть о ней. Они теряют власть над реальной жизнью и сами ускользают из-под ее власти...

...Вкусы, предрассудки, взгляды, критерии, идеалы, надежды и чаяния — все это постепенно складывается и постепенно меняется в стране в зависимости от той духовной пищи, которую получает народ. Кинофильмы, радио, газета, развлекательное чтение — вот что в наше время служит основной духовной пищей широких народных масс. Человеческий ум и характер обычно развиваются в том или ином направлении соответственно получаемой пище. Так в наши дни Голливуд формирует вкусы, моральный кодекс, мерила общественных ценностей, виды развлечений, все основные эмоции большей части нашего народа...

Если мне скажут, что мечтающий о наживе коммерсант ставит себе целью «выполнить заказ публики», я таким ответом не удовлетворюсь. «Заказ публики» не возникает сам собой, его внушает реклама. Пусть даже

«Порнократия» — так назвал свою картину известный бельгийский художник Ропс. Изображение свиньи в роли поводыря недвусмысленно раскрывает отношение художника к одному из самых сильнодействующих наркотиков буржуазной «культуры для масс».

вкус к определенному роду фильмов со временем прочно укоренится, факт остается фактом: это вкус благоприобретенный, потребность, которая была искусственно привита и вошла в привычку. Низкопробные голливудские фильмы за несколько лет могут так испортить вкусы публики, так одурманить ее сознание, что она уже не будет способна воспринимать что-нибудь лучшее...

Можем ли мы пренебрегать благом общества, нуждами подлинной цивилизации и предоставлять решать такие вопросы людям, руководствующимся исключительно соображениями личной наживы?..

Многое из того, что было сказано о кинофильмах, можно в равной мере отнести и к радио.

...Программа любой коммерческой радиостанции, независимо от качества, — это просто приманка, рассчитанная на то, чтобы поймать слушателя «на удочку» рекламы и пропаганды. А чьим интересам должны служить идеи, внушаемые слушателям и почти бессознательно воспринимаемые ими? Интересам

владельцев станций. Это именно те идеи, которые владельцы радиостанций хотят внушить слушателям по своим личным мотивам, или такие идеи и желания, которые служат коммерческим интересам рекламодателей и всех тех, кто платит владельцам радиостанций за использование радиовещания как орудия воздействия на слушателей.

...С другой стороны, в области музыки, например, цивилизация многим обязана радио. Радиовещание уже сделало немало для воспитания более тонкого и разборчивого музыкального вкуса у растущего, но все еще небольшого числа слушателей, что дает им возможность лучше понимать и наслаждаться музыкой. К несчастью, это несомненное достижение радио почти сводится на нет оттого, что оно соперничает с кино и прессой, стараясь угождать вкусам людей эстетически и интеллектуально недоразвитых.

Все зло в том, что в большинстве случаев коммерческому радиовещанию, так же как и коммерческому кино и коммерческой прессе, чрезвычайно выгод-



А это картинка из жизни, воспроизведенная английским еженедельником «Санди таймс мэгэзин» с подписью: «По пятницам вечером полиция нравов совершает обход, допрашивая всех, кто выглядит чересчур юным, чтобы находиться в Сохо. Если они достигли 17 лет, они могут оставаться» (Сохо — район Лондона, славящийся своими ночными увеселительными заведениями).

но потворствовать самым низменным и грубым вкусам публики... ведь их доходы пострадают, если потребитель станет более сведущим, разборчивым и умственно развитым.

...Пресса наряду с кино и радио не вправе уклоняться от ответственности за современный культурный уровень читательской массы. «Пресса для скудоумных» оправдывается тем, что она дает публике «то, чего публика хочет». Но такой же довод мог бы привести в свое оправдание и тот, кто впервые научил людей нюхать кокаин, а затем стал снабжать их таковым (с выгодой для себя)...

В нашей системе образования, несомненно, имеется какой-то серьезный изъян. Слово ребенку дали в руки какие-то инструменты, но не научили его пользоваться ими и не объяснили, для чего они служат. Школа дает ребенку некоторые духовные инструменты, в частности умение читать и писать, но в большинстве случаев дальше этого она не идет. Детей учат читать, и они действительно усваивают процесс чтения. А затем, в

бесчисленном множестве случаев, они на протяжении всей своей жизни читают только самое жалкое, низменное, грубое чтиво. По существу, они умеют читать только желтую прессу, спортивные листки и бульварную литературу.

Мне кажется весьма спорным, имеет ли наша цивилизация право хвалиться тем, что мы фактически ликвидировали неграмотность. Так ли уж это безусловно, что лучше уметь читать в чисто механическом смысле, чем вовсе не знать грамоты, если читается только макулатура, не заслуживающая быть прочитанной?

Если бы оказалось, что 60% населения читают только такой вид литературы, который не обогащает и не развивает ум, а, напротив, духовно обедняет и ослабляет читателя, можно ли было бы в этом случае утверждать, что грамотность — благо для таких людей?

Я не знаю, вправе ли мы говорить о 60% населения, но я уверен, что это приложимо к очень значительному проценту читателей.



В отдельных случаях причина этого явления кроется в том, что ребенок от рождения лишен способности к нормальному умственному развитию. Но в огромном большинстве случаев причина заключается в неблагоприятных условиях... — в отсутствии интереса и поощрения со стороны родителей, в том, что подлинное образование подменяется в школе массовым обучением по заведенному шаблону, в том, что большинство видов юношеского труда оказывает мертвящее воздействие на ум подростка, и, наконец, в том, что длительное потребление духовных наркотиков извращает вкус и ослабляет умственные способности.

...Способность ясно и рационально мыслить в большинстве случаев не есть «дар свыше»: это искусство, которое надо приобрести, ему надо учиться, развивать его и совершенствовать. Каждого нормального мальчика или девочку нетрудно приучить рассуждать ясно и логически, привить навыки критического и творческого мышления. На пути к этому стоят два главных препятствия: во-первых, чрезмерное переполнение классов во многих школах и, во-вторых, тот факт, что среди самих учителей очень мало кто обладает ясным мышлением.

Если в ребенке хорошо развито умение мыслить, а также умение читать, критически анализируя и запоминая самое ценное из прочитанного, при наличии дея-

тельного интереса ко всему многообразию окружающих явлений, интереса, порождающего неутолимую жажду больше познавать и лучше понимать, — все остальное «приложится». А все остальное преимущественно приобретается путем самообразования. Подлинно просвещенным человеком является только тот, кто, научившись искусству наблюдать, читать и мыслить, самостоятельно завершил свое образование. На определенном этапе это единственная форма подлинного образования.

Примечательно, с какой быстротой и легкостью улечаются все другие виды так называемого образования. Великое множество мужчин и женщин, формально получивших «образование», по окончании начальной школы, или средней школы, или университета быстро возвращаются к состоянию неграмотности. Уже по истечении немногих лет они перестают интересоваться всем, что требует умственного напряжения. Часы своего досуга они проводят лишь в таких занятиях, которые не требуют целеустремленной деятельности ума. Они привыкают к чтению одной только «эскапистской» (т. е. уводящей от действительности. — А. К.) литературы, пустым развлечениям, к некритическому восприятию чужих мнений и чувств. Они приучаются повторять, как попугай, те мысли, которых они нахватились из газет или из случайных разговоров.



Даже те люди, которые в двадцать лет обладали живым умом, к сорока годам превращаются в невежественных «всезнаек» с умом ленивым и рассеянным.

Виноваты в этом в большой мере поставщики духовных наркотиков, в том числе издатели, книготорговцы и библиотеки. С типографских станков сплошным потоком (принося большой барыш) идет мертвящая ум «легкая» литература — бульварные и детективные романы и тому подобное чтиво, которое можно прочесть без малейшего умственного напряжения и тотчас же забыть. Часто раздаются голоса, что такого рода литературу читают для отдыха, чтобы дать покой бедному, утомленному мозгу. Это объяснение может быть применимо, и то в отдельных случаях, к человеку, занимающемуся целеустремленной умственной деятельностью не менее двенадцати часов в день...

Но в большинстве случаев все эти разговоры о том, что бедный,

утомленный мозг нуждается в отдыхе, — сплошной вздор. Это не что иное, как предлог для того, чтобы одурманивать сознание наркотиками. Девять десятых всей публикуемой «легкой» литературы читаются людьми, которые в свои свободные часы не читают ничего другого или же читают очень мало. Это — своеобразная форма «эскапизма», бегства от действительности при помощи штампованных мечтаний, жалкий суррогат подлинной жизни, способ провести время, не затрачивая никаких дополнительных усилий...

Такие быстро проглатываемые и столь же быстро забываемые литература, кино, радио, газеты — все это наркотики, предназначенные для того, чтобы ослабить умственные усилия, снизить способность к мышлению, выхолостить всякий живой интерес, приучить ум к медлительности и лени. Церковь в большинстве случаев способствует этому...

### «Кто за цивилизацию?»

«Не все ли равно, как люди тратят свое время, если только они счастливы?» Мы уже ответили на этот вопрос, согласившись, что лучше искать счастья теми путя-

ми, которые укрепляют здоровье, развивают и обогащают человеческий ум и характер, нежели теми, которые оупляют и обедняют их. Не таков принцип тор-

гашества! Принцип торгаша гласит: лучше (для меня) убедить людей в том, что им нужно то-то и то-то, что они должны тратить свое время так-то и так-то и должны быть такими-то и такими-то, чтобы я мог извлечь наибольшую выгоду!

Вот коренное противоречие между цивилизацией и торгашеством.

Кто за цивилизацию?..

...Лучше открыто признать тот факт, что у нас мало надеж-

ды искоренить торговлю духовными наркотиками, пока у нас сохраняется такая форма цивилизации (?), при которой соображения прибыли решают, что должно и что не должно предлагаться публике. Нам нужно решить: торгашество или подлинная цивилизация? Они совершенно несовместимы по самой природе своей. Мы должны сделать выбор.

Я еще раз спрашиваю: кто за цивилизацию? <sup>1</sup>.

## Постскриптум

Итак, различные сферы коммерческой культуры управляются одним законом: производить духовные потребности для удовлетворения материального производства.

Капитализм организует культуру по своему образу и подобию, придавая ей преимущественно товарный характер, тормозя развитие подлинных духовных ценностей и подменяя их в своекорыстных целях дурманящими наркотиками, вульгарным культом потребительства.

«Вдумайтесь в могущество коммерческой рекламы,— пишет тот же Мэндер.—...Иметь власть над людьми достаточно сильную, чтобы заставить их «желать» того или иного,— значит обладать величайшей властью над народом, которой может достичь человек. Это такая власть, которая чуть ли не определяет, каковы будут люди. А если это верно, такая ли это власть, чтобы со спокойным сердцем оставлять ее в руках торгашей, которые, пользуясь ею, заставят людей желать — чего? Только того, на чем какой-нибудь рекламода-тель намеревается нажиться!» <sup>2</sup>

Мысли Мэндера перекликаются с горестным заключением, сделанным в записных книжках Антуана де Сент-Экзюпери: «...Мы странным образом подчинены вещам, несомненно по причине дли-

тельного воздействия рекламы, которому мы подвергались. В этом мы варвары»<sup>3</sup>.

Но не только прогрессивно мыслящие люди на Западе видят варварство окружающей цивилизации. Даже профессиональные политики задумываются подчас над сложившимся положением вещей в области культуры. Так, американский конгрессмен Джавитс еще в 1962 г. настоял, чтобы в протоколы конгресса был включен доклад Совета по вопросам искусства штата Нью-Йорк о положении искусства в США, содержащий следующее признание: «Получает ли наша нация ту культуру, которую заслуживает; заслуживает ли она той культуры, которую получает,— это уже вопросы не для дискуссии...»<sup>4</sup>.

Вряд ли тревога буржуазного политика продиктована тем, что он печется о народных нуждах, что его возмущает антиинтеллектуальность и антигуманизм расцветшей псевдокультуры. Скорее всего им движет страх перед тем, что духовный вакуум в конце концов неизбежно будет заполнен идеями реального социального и культурного прогресса.

То же чувство самосохранения сыграло, несомненно, не последнюю роль в стремлении к приукрашиванию «витрин» капиталистического общества путем широких обобщений и символов. Всесторонняя демагогия, особенно распространенная в США, призвана скрыть как экономические и политические пороки этого общества, так и подчиненность культуры коммерции.

Одного из специалистов по «символизму» в США, Уолтера Маргулиса, беспокоит, что до сих пор не существует идеологического олицетворения американского образа жизни. «Дядя Сэм не является, собственно говоря, даже символом,— сокрушается он,— скорее это национальный образ или даже карикатура, причем не очень благожелательная. Наш флаг слишком уж походит на другие флаги, и его трудно с успехом воспроизвести. Наша статуя Свободы слишком реалистична, наш колокол Свободы слишком зауряден, наш орел (на государственном гербе США.— А. К.) слишком хищен»<sup>5</sup>.

Не все благополучно обстоит у американских пропагандистов и с обобщающими формулами, уже взятыми на официальное вооружение. Чтобы обосновать, например, излюбленный термин «свободный мир», долженствующий определять капиталистические страны, им приходится заниматься довольно сложной словесной эквилибристикой: в свободный мир входят государства, «свободные» от влияния Советского Союза, но не обязательно «свободные» в других отношениях<sup>6</sup>.

Трудно доказать правомерность и термина «массовая культура», к социологическим и идеологическим проблемам которой нас вплот-

ную подвел обзор А. Мэндера. Трудно потому, что он представляет собой своего рода аккумуляцию формализма: понятие «массовости» введено (как ширма коммерциализации) исключительно по признаку конвейерного способа производства, а не по принципу сущности явления, как это закономерно делается в социалистических странах.

Используемые капиталистической пропагандой широкие обобщающие понятия типа «массовой культуры» несут на себе огромную идейную нагрузку и охватывают действительно ключевые сферы буржуазной духовной жизни. Причем — и это очень важно — они имеют отношение не только к ее «витринам», но и к ее «тайникам», т. е. к философско-теоретическим концепциям.

# Единство в многообразии

## «Мыслители и казначей»

Буржуазная философия — это предприятие, основанное на конкуренции, действующей в определенных границах. Пожалуй, это единственная сфера, где преобладает нечто похожее на свободное предпринимательство. Вы можете быть прагматистом и позитивистом, неореалистом или наивным, критическим или кембриджским реалистом, монистическим идеалистом или плюралистическим идеалистом, экзистенциалистом или любым другим истом, сочетать в своих убеждениях разные комбинации измов или переходить от одного изма к другому. Вы можете стать горячим поклонником одного из них и тут же охладеть к нему. Вас могут убедить, разубедить и переубедить. Вы можете всю жизнь оставаться гегельянцем, как Бозанкет. Вы можете быть переменчивы, как Рассел. Как и приличествует продукту высоко-развитого общества, современная мысль предоставляет вам широкие возможности.

Все это возможно, как я уже говорил, в определенных границах. Этими границами являются, с одной стороны, средневековая философия, с другой стороны —

марксистская философия. Развитие западной философии и эволюция взглядов философов определяются стремлением не скатиться назад в XIII в. и не перешагнуть в XXI.

Первая из этих границ была установлена давным-давно в ожесточенной борьбе...

В буржуазном обществе XX в. вам не грозит ни смерть на костре, ни даже просто тюрьма, если вы вдруг станете исповедовать средневековые учения. Тем не менее, если философ или какой-нибудь другой мыслитель отказался бы от взглядов, привитых ему современной философией, ради учения Фомы Аквинского, он оказался бы в полной изоляции...

В республике современных ученых мыслители-католики являются гражданами второго сорта; это может показаться очень странным, принимая во внимание могущество и влияние церкви. Не выше котируются и другие теологи, ибо современная буржуазная философия ушла далеко вперед, оставив позади протестантизм, послуживший ей источником, и религию вообще. Современная буржуазная фило-

софия носит мирской характер (слово «мирской» все еще звучит как ругательство). В ее безбрежном океане коралловые рифы старой теологии высятся как прекрасные и огромные скопления вымерших организмов.

Так же как промышленник не уступит землевладельцу, так философ не уступит священнику. Но промышленник идет на союз с землевладельцем, и философ может пойти на союз со священником против любого движения, политического или культурного, ставящего своей целью установление общественной собственности на землю и заводы. И если мягкая насмешка и остракизм — удел, который ожидает того, кто воспринял учение Фомы Аквинского, то новоявленного ученика Маркса ожидает самая строгая мера наказания. Весьма вероятно, что ему придется не только столкнуться с осуждением со стороны коллег, но и ощутить на себе карающую десницу государства.

Следовательно, преступить какую-либо из этих границ — значит подвергнуться различным неприятностям. Даже не будучи последователями Бенетама\*, мы можем предположить, что люди, как правило, стремятся избегать такого рода последствий. Мыслители — это люди. Отсюда следует, согласно излюбленному

силлогизму Аристотеля, что мыслители, как правило, стремятся избегать этих неприятностей, оставаясь в дозволенных границах.

Но не только пограничная стража удерживает мыслителя. Опыт показывает, что весьма трудно сохранить независимость ума, не обладая хоть в какой-то степени экономической независимостью. Как мы уже говорили выше, мыслитель должен есть. Больше того, он должен кормить, одевать, обеспечивать жильем свою жену и детей и делать это как можно лучше. Сможет он или не сможет удовлетворить все эти потребности, зависит от того, имеет ли он работу, а это уже зависит чаще всего от работодателя.

Из этой материальной зависимости почти неизбежно вытекает зависимость духовная.

Ученые, преподаватели, писатели, юристы — вся эта разношерстная и довольно шумная компания, люди, которых я здесь называю мыслителями, почти всегда принадлежат к классу буржуазии. Поэтому у них есть кое-какие акции и облигации, но этого, как правило, не хватает на жизнь. В результате мыслители должны отправиться на рынок и произвести товарообмен. И товар, который они могут предложить на рынке, тот же са-

\* Английский правовед и моралист конца XVIII — начала XIX в.; в своих трудах отстаивал, в частности, право каждого человека заботиться только о себе самом.

мый, который предлагают пролетарии, а именно способность, тренированная способность к квалифицированному труду.

Именно эту способность они и продают. Условия продажи ничем не отличаются от условий обычных сделок, при которых от товара требуется только одно — чтобы приобретение его было выгодно покупателю. В противном случае покупатель откажется от сделки. И там, где товаром является способность к мышлению, покупатель — а это не кто иной, как наш старый знакомый — казначей, — требует от нас, мыслителей, чтобы мы не думали так, как *нам* угодно: он требует, чтобы мы думали так, как *угодно ему*. Любое проявление независимости мысли с нашей стороны воспринимается им как своеволие на сборочном конвейере; оно наносит вред производству и ущерб прибылям.

Вот почему, я думаю, школьная администрация, выражая сожаление по поводу отсутствия хороших учителей, продолжает тем не менее увольнять лучших и талантливейших из них. Ей вовсе не требуется тот особый дар, которым обладают эти учителя, — разумная любовь к ребенку, умение развивать его природный талант, раскрывать перед ним истинную сущность мира. Ей нужно только одно — умение учителя передать ребенку простейшие технические знания и воспитать привычку не задавать вопросов.

У нас сложилась традиция высоко ценить свободу мысли и независимость науки; и когда казначей покупает услуги мыслителя, он хочет, чтобы мыслитель, излагая взгляды казначея, придавал им форму своих собственных убеждений. Отсюда получается, что мыслители, выступающие рьяными поборниками свободы мысли, проявляют отменное раболепие в своих идеях. Ни за что на свете они не рискнули бы воспользоваться той свободой, которой, по их словам, они поклоняются.

Но, несмотря на все это, традиция высоко ценить свободу мысли продолжает жить и сохранять силу. Например, люди, которые в годы моей юности учили меня литературе, политике и философии, люди, которые достигли высот классической учености, отнюдь не были робкими и малодушными. Они верили и соответственно этой вере учили нас, что человек должен принять рациональное мировоззрение, уметь его отстаивать и совершенствовать, если того потребуют интересы истины, и что поведение его должно полностью соответствовать этим взглядам. Он должен противостоять любому насилию и уж конечно отвергать всякий подкуп. И именно благодаря моим наставникам и их наставлениям я понял впоследствии, когда наконец пришло время испытать на себе действие подкупа и принуждения, что для меня дороже всего мои убеждения.



Когда мыслители придерживаются тех взглядов, какие излагали мои учителя, они стремятся, невзирая на трудности, вернуться к выполнению своей первоначальной задачи: они описывают вселенную по возможности полнее и детальнее и ищут дальнейших путей улучшения методов познания. Выполнение этой задачи снова приводит их к опасной границе. За этой границей, бдительно охраняемой стражей, лежит будущее. Мыслители стремятся разглядеть его очертания, и когда к границе подтягиваются основные силы их союзников, когда мыслители начинают ощущать поддержку народа, они вместе с народом пересекают границу и убеждаются в реальности этого будущего.

Состояние общественной мысли в каждую эпоху отражает, таким образом, отношение всех мыслителей к социальной борьбе своего времени и попытки некоторых из них установить истинное положение вещей. Следовательно, общественная мысль регистрирует события политической жизни, той, мягко выражаясь, неприглядной области жизни, где все происходящее — непрерывное состязание в силе. Некоторые стороны этой жизни таковы, что не могут не вызывать пессимизм, и мы можем

повторить вслед за Макнисом:

Прощай, Платон и Гегель!  
Закрывается ваша лавочка;  
Довольно с нас в Англии философов-  
королей.  
Нет места абстракциям на нашей  
планете\*.

Тем не менее постепенное развитие человеческого общества по *восходящей* линии, по-видимому, свидетельствует о том, что просвещение, которое несут людям честные мыслители, в конце концов торжествует.

О чем думают наши современники (или по крайней мере те из них, которые считаются философами), «блуждая между двух миров»? Этот вопрос поставил и сам же на него отчасти ответил известный американский философ профессор Е. А. Берт в докладе, прочитанном американской ассоциации философов в сентябре 1952 г. Сделав обзор развития (что, может быть, не совсем то же самое, что прогресса) философии начиная с 1900 г., он указал, что если когда-то философы смело размышляли о вселенной в целом, то теперь они предпочли удалиться в более безопасную область лингвистики. Они начали как провидцы и выродились в грамматиков.

...Классическим примером этого превращения может слу-

\* Эти стихи принадлежат английскому поэту Макнису и были им написаны в момент крайнего разочарования, вызванного капитуляцией премьер-министра Англии Чемберлена на Мюнхенской конференции 1938 г. по вопросу о Чехословакии. Стихи говорят об абсурдности утверждения, что искусство находится вне связи с политикой. (Прим. автора.)

жить Оксфордский университет (ибо я полагаю, что любой пример, подаваемый Оксфордским университетом, должен быть обязательно классическим). Оксфорд, который в течение многих столетий был цитаделью консервативных метафизиков, теперь исповедует философию, которая (если воспользоваться излюбленными терминами этой философии) ставит перед собой задачу объяснить, «что мы обычно хотим сказать», применяя словарный состав и синтаксис нашего языка...

Однако этот процесс охватил весь Запад. Он нашел свое отражение в книгах, вызвавших продолжительные и серьезные дискуссии; его можно проследить на людях, о которых больше всего говорят философы; о нем свидетельствуют темы, наиболее часто избираемые для обсуждения на научных сессиях различных организаций философов. Но в сфере философии, в мире философии, в философской жизни мода — это не поверхностное и пустое увлечение, в ней проявляется истинный характер философии своего времени. Она отражает в одно и то же время сознательное

соприкосновение философов с реальной действительностью и ощущение ими (подчас бессознательно) давления исторических обстоятельств.

Именно этим давлением, я полагаю, объясняется перенос интереса с космоса на лингвистику. Из всех наук лингвистика менее всего находится под надзором полиции. Мне кажется, никакое правительство не предъявит обвинения гражданину в неправильном употреблении частей речи. Но то, что мы думаем об истине, о доброте и красоте и вообще о вселенной, имеет огромное влияние на наши поступки, а все это интересует полицию.

Поэтому, когда наступают трудные времена, мыслители стремятся укрыться в область лингвистики, перенеся туда же и проблемы философии. Но поскольку не может быть теории языка, которая бы не сравнивала язык с жизнью, а структуру речи со структурой вещей, старые опасности снова поджидают мыслителя. Бегство из мира приводит его обратно в мир, в котором, как и прежде, полицейский совершает свой обход<sup>1</sup>.

## Спираль инволюции

В приведенном отрывке уже известный нам американский философ Берроуз Данэм развивает дальше свои обобщающие образы «мыслителей» и «казначеев», которые послужили своего рода эпиграфом к

данной книге. Основные положения приведенного выше отрывка дают немало оснований для размышлений.

1. Все многочисленные течения, направления и школы современной буржуазной философии — от прагматизма до экзистенциализма (в кратком перечислении Данэма) — представляют собой лишь разновидности идеализма. Различия между ними весьма условны. Объясняется это следующим обстоятельством: объективные законы, действующие в капиталистическом обществе, предрекают последнему неминуемую гибель, поэтому вся буржуазная философия заняла позицию отрицания объективно-материалистического характера законов общественного развития. Ее различные направления объединяет конечная цель — теоретическое оправдание капитализма.

Конечно, далеко не все «мыслители» сознательно ставят перед собой такую неприглядную задачу; многие из них стремятся сохранить «нейтралитет». Правда, добиваются этого они тем, что объявляют законы развития только средствами, вводимыми для «удобства» исследования, а само общество, как и самую природу, — продуктом субъективных человеческих ощущений. Но как раз подобный «нейтралитет» и представляет собой продукт субъективных ощущений и намерений, объективный же результат, вытекающий из тезиса о невозможности познания законов общественного развития служит все тем же «казначеем». Именно таких философов Ленин охарактеризовал в работе «Материализм и эмпириокритицизм» как ученых приказчиков класса капиталистов. Подлинного нейтралитета в идеологии не существует и существовать не может.

2. Несмотря на неизменность борьбы между материализмом и идеализмом, состояние общественной мысли не статично и отражает, говоря словами Данэма, «отношение всех мыслителей к социальной борьбе своего времени». Например, философия эпохи подъема буржуазного общества резко отличалась от философии последующих этапов его развития. На причины этого указывал Ленин: «Нельзя забывать, что в ту пору, когда писали просветители XVIII века (которых общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии. Никакого своекорыстия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного»<sup>2</sup>.

Классическая буржуазная философия XIX в., развивавшаяся до выхода рабочего класса на историческую арену в качестве самостоятельной силы, уже видела и раскрывала многие противоречия утвердившейся новой общественной системы; ограниченность этой философии, как и ее сильные стороны, определялись условиями самого времени.

После Французской революции 1848 г. и особенно после Парижской коммуны 1871 г. одновременно с формированием научного социализма и коммунизма буржуазная идеология повернула в сторону реакции. Началось движение вспять (то, что в физиологии называется «инволюцией») — от Вольтера и Гегеля к иезуитам и средневековым схоластам. Даже в эпоху всесторонне научно оснащенной мысли, каковым является XX столетие, теология отнюдь не превратилась в «вымерший организм», как это считает Берроуз Данэм, и неотомисты, воспринявшие учение католика-схоласта XIII в. Фомы Аквинского, встретили в буржуазном обществе не столько «мягкую усмешку и остракизм», сколько одобрение и поддержку со стороны антикоммунистов всех разновидностей.

Призыв «Назад к Фоме!» не мог, конечно, исчерпать всех потребностей расцветшей при империализме философии иррационализма. Он был дополнен целым рядом схожих лозунгов: «Назад к Канту!» (неокантианцы), «Назад к Гегелю!» (неогегельянцы) и т. д. Но по своему содержанию эти направления означают не просто возвращение к классикам немецкой философии, а значительный шаг назад от *самого* Канта, от *самого* Гегеля и т. д.

По мере углубления противоречий империализма иррационализм превращается во все более общую тенденцию буржуазной общественной мысли. В этом проявляется неспособность современного буржуазного сознания постигнуть реальный смысл эпохи и создать позитивный идеал. Зоркие «стражи границ» общественной мысли, о которых образно писал Данэм, сыграли здесь свою немалую роль, особенно в судьбе тех людей, которые, быть может, и обладают должными способностями для постижения истин, но не обладают необходимой смелостью, чтобы проявлять их. Лишь наиболее честные и демократически настроенные мыслители сумели сохранить в этих условиях независимость духа. Среди них сам Берроуз Данэм (лишившийся кафедры за то, что стал сторонником пролетарской идеологии), а также те его учителя, которые до конца остались верными своим убеждениям. Именно подобных им мыслителей имеет, в частности, в виду Данэм, когда пишет, что «постепенное развитие человеческого общества по *восходящей* линии, по-видимому, свидетельствует о том, что просвещение, которое несут людям честные мыслители, в конце концов торжествует».

Два диаметрально противоположных процесса развития общественной мысли, связанных с революционно-материалистическими идеями социализма, с одной стороны, и с инволюцией идеалистического буржуазного сознания, с другой стороны, служат теоретическим выражением борьбы и соревнования двух политико-экономических систем, двух идеологий и культур.

3. Тот факт, что всякая философская концепция — порождение своего времени, более того, что она часть самой эпохи, осмысленной с позиций того или иного класса, убедительно раскрывается и в эволюции взгляда на личность, которая произошла в буржуазном обществе. Характер этой эволюции кратко можно выразить в следующих словах: когда буржуа был молод и перспективен, он утверждал, что личность «ориентируется изнутри» (по терминологии американского социолога Рисмена), т. е. считал, что человеку свойственны цельность, самостоятельность, энергия, предприимчивость; когда буржуа одряхлел и лишился исторического будущего, он стал проповедовать теорию личности, «ориентирующейся на других», т. е. личности без идеалов, приспособляющейся к существующим условиям и своему окружению. Это означает, в сущности, крах индивидуализма как нормы практического поведения личности.

Но признание (вольное или невольное) несостоятельности индивидуалистических концепций еще не означает их преодоления. Наоборот, буржуазная идеология продолжает упорно рассматривать такие концепции в качестве «прибежища», в котором интеллектуалы и народные массы могут укрыться от притягательной силы социалистического коллективизма, ибо ничего нового противопоставить этой силе она не может.

Кризис личности в буржуазном обществе, развертывающийся на фоне все более активной деятельности народных масс, в значительной мере обусловил распространение философии экзистенциализма (от латинского слова *existentia* — существование). Сегодня, отмечает американский философ Дж. Коллинз, создан уже «целый океан экзистенциалистской литературы, и человеческой жизни не хватает для ее анализа»<sup>3</sup>. Одно из важнейших положений экзистенциализма — утверждение, что истинная, «тотальная» свобода заключается в свободе человека от общества, — оказало широкое влияние на современную художественную культуру капиталистических стран. Субъективный идеализм этого философского течения охотно был взят на вооружение «казначейми», поскольку он в известной мере нейтрализовал радикализм и критические настроения интеллигенции, отвлекал ее от участия в демократических движениях. Однако последние работы экзистенциалистов утратили уже прежнюю не-

преклонность в воспевании индивидуализма и отмечены стремлением к тем или иным формам «коллективного сознания». Крайне правым проявлением такого стремления являются, например, взгляды западногерманского философа О. Ф. Больнова, обратившегося главным образом к религии. В его книге, носящей выразительное название «Новое убежище», человек предстает в качестве заблудшего существа, который жаждет лишь укорениться в определенном пункте этого мира и включиться в определенный сложившийся строй<sup>4</sup>. Конформизм подобных взглядов — достойный венец всей инволюции буржуазного индивидуалистического мировоззрения.

Кризис личности в капиталистическом мире, признаваемый уже всеми (хотя и объясняемый по-разному), непосредственно взаимосвязан с кризисом буржуазного гуманизма. Сохраняя определенное значение как протест передовых кругов буржуазной интеллигенции против фашизма и милитаризма, против полицейского и бюрократического произвола, против подавления остатков демократии и монополизации всех областей экономической, политической и культурной жизни, буржуазный гуманизм вместе со своей социальной основой внутренне подорван переходным характером современной эпохи. Выступая с абстрактных «общечеловеческих» позиций, сторонники такого гуманизма — многие деятели науки и искусства, некоторые философы и даже политики — часто пытаются найти таким образом путь преодоления классовой ограниченности буржуазного сознания. Однако абстрактные понятия человечности таят в себе опасность оппортунизма.

В целом же буржуазный гуманизм теперь почти полностью утратил способность выражать прогрессивные демократические идеалы и лишь пытается искусственно поддерживать иллюзии о возможности развития человеческой личности в рамках существующего капиталистического общественного строя.

4. Данэм вскрывает тщетность попыток ряда мыслителей убежать из мира, «где полицейский совершает свой обход», в более безопасную область лингвистики. Лингвистическая философия является одной из форм так называемого позитивизма. Последний же представляет собой наиболее типичный образчик «нейтрализма», претендующего лишь на описание отдельных фактов и событий, а не на объяснение их, не на проникновение в глубинные процессы жизни и психологию личности. Требование «беспартийности» философии служит позитивистам прикрытием для отказа от всяких мировоззренческих проблем. Следуя этим требованиям, американский «лингвист» Стюарт Чейз в своей книге «Тирания слов» утверждает, что противоречия капиталистического строя разрешаются путем... простой замены понятий «капитализм», «империализм», «эксплуа-

тация», «безработица» и т. д. другими, более «подходящими» словами.

Таким образом, любое буржуазное философское течение прямо или косвенно связано с социально-политическими сферами. Ни одно из них не довольствуется чисто академическими рамками, и каждое по-своему служит оправданию капитализма.

Наряду с позитивистами субъективно-идеалистические взгляды развивают прагматисты. Их кредо заключается в том, что всякая истина определяется «практической выгодой» индивида. Именно в таком узком прагматизме долгое время находил для себя питательную почву буржуа. Прагматизм оказал известное влияние на всю буржуазную культуру, но особенно сильное — на культуру Соединенных Штатов.

В самом деле, деляческий подход, прагматизм в социально-экономической сфере находит свое адекватное, почти зеркальное отражение в духовной жизни Соединенных Штатов. Даже далекий от радикальных убеждений конгрессмен Джэкоб Джавитс вынужден был признать:

«В американском языке культура слишком часто была подозрительным словом... Эта старая традиция сохраняется. Как нация, мы все еще иногда ищем практическую прибыль от капиталовложений в культуру. Если что-то конкретно не окупается полностью, мы склонны этим пренебрегать. Такая позиция долго имела тенденцию сохраняться в мышлении нашего правительства по культурным вопросам, и поскольку ноты симфоний Бетховена нельзя взвесить и обложить налогом, поскольку поступь актера по сцене не грозит поколебать устои, наше правительство по большей части предоставляет культурным учреждениям обходиться без помощи. То, что сделано в области искусств нашими людьми, это сделано ими в значительной мере на собственный риск и страх... Однако для страны наших масштабов общий итог художественных достижений даже не приближается к тому, каковым ему следовало бы быть... Частные капиталы не могут ни позаботиться о воспитании всех наших талантов, ни обеспечить следующему поколению все возможные шансы максимального развития»<sup>5</sup>.

Частные капиталы не делают этого, естественно, не потому, что у них не хватило бы средств, а потому, что это не соответствует их целям. Завладев ключевыми позициями в культурной жизни страны, финансовые и промышленные монополии развивают те ее тенденции, которые выгодны им экономически или необходимы с идеологической точки зрения.

Профессор Колумбийского университета Р. Гофштадтер подошел в своей книге «Антиинтеллектуализм в американской жизни» к

этим, наболевшим для США, проблемам с несколько иных позиций, чем Джавитс, но пришел в целом к тем же выводам. Он подтверждает, что одна из основных причин американского антиинтеллектуализма — это господство узкоутилитаристской идеологии бизнеса. Конечно, в нынешнее время любой промышленник признает необходимость науки и интеллекта, однако он не интересуется духовными ценностями, как таковыми, безотносительно к их практическому значению. Обращаясь к системе образования, исследователь усматривает ее главный порок в той же недооценке духовных ценностей. «Появление в профессиональном образовании влиятельного антиинтеллектуалистского движения является одной из отличительных черт американской мысли»<sup>6</sup>. Утилитаризм в образовании приводит к тому, что ученику преподносят не химию, а опыты с дезинфицирующими средствами, не физику, а то, как править машиной и обслуживать ее, не биологию, а способ ухаживать за животными, не Шекспира и Диккенса, а то, как написать деловое письмо<sup>7</sup>.

Безоговорочно осуждая антиинтеллектуализм, Р. Гофштадтер вместе с тем не усматривает корни его влияния непосредственно в самой системе существующих общественных порядков.

5. Иррационализация сознания обрела в современном буржуазном обществе как открытые, так и скрытые формы. Пестрота идеалистических направлений и школ выступает своеобразным методом философской дезориентации интеллигенции и народных масс и одновременно одним из симптомов декаданса, поскольку свидетельствует о бессилии современной буржуазии создать цельное и действительно научное миропонимание. «Чем мы располагаем вместо единой и живой философии? — спрашивал еще в начале 30-х годов немецкий философ-идеалист Эдмунд Гуссерль. — Бесконечно растущей продукцией философских произведений, в которых отсутствует всякая внутренняя связь»<sup>8</sup>.

Еще более красноречиво признание вождя американских прагматиков Джона Дьюи, сделанное почти четверть века назад в книге «Проблемы человека», о том, что буржуазный «интеллектуальный инструментарий» притупился и что его следовало бы «стерилизовать и отточить», прежде чем решать политические и моральные проблемы<sup>9</sup>. Подобное требование не смог выполнить ни он сам, ни кто-либо другой из буржуазных философов после него. Поэтому один из наиболее рьяных защитников империализма, бывший государственный секретарь США Джон Фостер Даллес, вынужден был признать в своей книге «Война или мир», что «существует путаница в умах людей и ржавчина в их душах» и что в современной борьбе идей «мы терпим поражения»<sup>10</sup>.



В устах Даллеса эти слова звучат особенно весомо. Один из самых авторитетных представителей «казначеев» подтверждает то, что всегда говорили прогрессивные деятели культуры: бесчисленные философские школы и школы современного буржуазного общества помимо задачи защиты господствующего строя имеют и другую цель — теми или иными средствами противостоять философии марксизма-ленинизма (раз не удастся ее опровергнуть).

Общеизвестен афоризм, что всякая философия есть руководство к действию. Для определенной части «казначеев» особенно близки те черносотенные формы философии, которые служили теоретическим фундаментом для деятельности итальянского и германского фашизма. В США и в ряде других стран усиленно культивируется идеология правого экстремизма — антикоммунизма, «научного расизма» и т. д. Ради сохранения институтов частной собственности американский философ Ричард Уивер призывает в своей книге «Идеи имеют следствия» к уничтожению цивилизации, поскольку последняя враждебна этим институтам.

Не будучи в состоянии выдвинуть какую-либо положительную научно обоснованную программу социального и политического развития, буржуазные идеологи сосредотачивают усилия на негативном отношении к идеям прогресса, идеям коммунизма. Антикоммунизм стал главным идейно-политическим оружием «казначеев» и их «мыслителей». «Мы позволили нашей политике,— отмечал известный американский журналист, совладелец газеты «Нью-Йорк тайм» Сульцбергер,— стать синонимом антикоммунизма. Это вынуждает нас жертвовать здравым смыслом и гибкостью»<sup>11</sup>.

6. Развертывающаяся все шире картина «философского апокалипсиса» не одно уже десятилетие ввергает в скорбь самых правоверных защитников империализма и вынуждает их задумываться над истоками происходящих процессов идеологического саморазложения. Так, философ Рейнгольд Нибур писал: ««Современный ум», запутанный и измученный катаклическими явлениями в нынешней истории, встречает разложение своей цивилизации со смешанным чувством страха и надежды, веры и отчаяния. Культура наших дней есть порождение современной цивилизации, продукт ее особых и специфических условий, а поэтому не удивительно, что минареты духа падают, когда начинают гибнуть материальные устои цивилизации»<sup>12</sup>. Не менее красноречиво признание, сделанное в свое время и Джоном Фостером Даллесом: «Трудность в том, что нам самим неясно, каково же наше собственное кредо и какова связь между ним и нашей практической деятельностью. Мы можем разглагольствовать о свободе, о человеческих правах и основных свободах, о достоинстве и ценности человеческой личности; однако вся эта тер-

минология восходит к тому периоду, когда наше собственное общество было индивидуалистическим. Поэтому она мало что говорит тем, кто существует в условиях, при которых индивидуализм означает преждевременную гибель»<sup>13</sup>.

Даллес поторопился. Индивидуализм по-прежнему процветает. Он — и кредо буржуазного общества, и практика жизни. Но идеалистическая философия, освящавшая индивидуализм, перестала претендовать на универсальность, на создание синтетической картины действительности. Наоборот, все большее распространение в рамках идеализма получает точка зрения, отрицающая возможность осмысления философией развития наук, их новых данных и теорий. Отрыв буржуазной философии (и частично социологии) от науки углубляется по мере успехов последней, а значит, и необходимости осмысления происходящих научных процессов, их общетеоретического и методологического истолкования.

От всего этого — один шаг к отрицанию философии вообще. Эта тенденция проявилась, в частности, в статье доктора Юргена Гейнрихса «Глупец или провидец?», опубликованной в 1968 г. в западногерманском журнале «ФДН-Нахрихтен».

Наши здравомыслящие современники вполне могут задать вопрос: можем ли мы позволить себе более или менее длительный срок продолжать в наших университетах изучение в нынешнем объеме таких дисциплин, как многочисленные разделы филологии, этнография, история искусств и так далее? Можно было бы вспомнить и о том, что риторика, например, уже давно исключена из учебных планов; подобная «уборка помещений» и ныне отнюдь не представляется невероятной идеей.

Пусть это вступление имеет чисто полемическое назначение; пусть в действительности в настоящее время никто не носит с мыслью изгнать философию из университетских учебных планов. Однако на этой науке лежит

большая обязанность, нежели на других дисциплинах, доказать правомерность своего присутствия в общем «хоре» наук. В связи с этим уместно сослаться на два тесно связанных друг с другом обстоятельства. Во-первых, у философии, в отличие от любой другой науки, нет четко очерченного диапазона объектов познания; во-вторых, от философа — каким бы он ни был — мы вправе ожидать, что он знает, чем занимается; иначе говоря, он должен быть в состоянии ответить, почему он изучает философию. Итак, философия находится на особом положении, хотя и оценивают ее по-разному. И если для одних она «наука наук», то для других она «просто философия», что должно означать: она не в состоянии охватить действитель-

ность с помощью точных конкретных научных методов. И наконец, признаком этого особого положения является то, что она все больше становится как бы «проблемой в себе». Сам вопрос «Что же такое философия?» стал ее существенным составным элементом, и все положения этой науки следует рассматривать как отправные моменты для ответа на этот вопрос...

Вот уже на протяжении веков философия подвергается процессу интенсивного истощения, в ходе которого она постепенно утрачивает все свое вещественное содержание. Она дала начало физике и математике, другим естественным наукам. Едва ли не все экономические и социальные науки обязаны ей своим существованием. На протяжении последних десятилетий выделились, и почти полностью обрели самостоятельность педагогика, психология и социология. И если вспомнить, что и формальная логика, и социальная этика, и, наконец, философия права тоже проявляют определенное стремление к самостоятельности, а соответствующие кафедры университетов все более специализируются в этих областях, нетрудно понять, что на долю собственно философии почти ничего не остается. Процесс великого истощения, по видимому, подходит к концу. Благодаря ему философия все больше отстраняется от объектов исследования, что обрекает ее, если так можно выразиться, на

движение вхолостую. Не удивительно поэтому, что философия сама пытается включиться в этот процесс специализации и грозит превратиться в отрасль исторической науки — историю философии.

Итак, все дело сводится ныне к тому, оправдано ли в наше время существование философии. Какая область знаний, исследований остается за ней? В наши дни общепризнано, что разработка системы философских воззрений в той обстановке, которая сложилась в окружающем нас мире, была бы неуместной и ничемной. Считается, что последовательная система мышления доведена до своего логического конца и совершенства в философии Гегеля. И если более поздние попытки в этом направлении не привели ни к чему и были оставлены, то, вероятно, случилось это не без веских оснований. Уместно задаться вопросом: в какой степени сдает свои позиции философия, отказавшись от попыток охватить все сущее как истину? Как может она получать правильные частные выводы, не располагая всеобъемлющей системой взглядов? Она не может оперировать в рамках одной модели, существующей наряду с другой возможной моделью, не уяснив предварительно условия совместного существования и возможностей их обеих.

Философия перестанет понимать самое себя, если произвольно начнет ограничивать харак-

тер своих вопросов. Дело в том, что отдельные частные науки то и дело наталкиваются на пределы и трудности — это породило несколько патетически звучащее понятие «кризис основ». В подобной ситуации за помощью охотно прибегают к философии, однако последняя, будучи лишена всякого вещественного содержания, своими чисто формальными

определениями не в состоянии оказать ожидаемого содействия. Из-за этого она лишается оказываемого ей доверия... Однако философия усматривает для себя известную надежду в развитии естественных наук... Эта надежда устремлена к тому, чтобы повлиять на целенаправленность техники, которая начинает управлять жизнью нашего мира <sup>14</sup>.

Не приходится думать, что суждения доктора Гейнрихса, отражающие нигилистическую позицию некоторых кругов буржуазной научной и технической интеллигенции, получают полное благословение «казначеев» — для них определенная философия необходима. Теории «конца идеологии», «деидеологизации» служат лишь пропагандистским целям. Вместе с тем для духовной жизни Запада характерен скептицизм в отношении жизнеспособности идеализма (после Гегеля, говорит Ю. Гейнрихс, все попытки систематизировать мышление «не привели ни к чему»).

Позиции идеалистической философии оказались подорванными в известной мере также благодаря прогрессу естественных наук и техники. Правда, этот прогресс не ликвидировал идеалистический «настрой» духовной жизни буржуазного общества, — он лишь придал ему несколько иной характер. Как можно судить из заключительных слов приведенного отрывка, вместо идеалистической концепции примата сознания над бытием предлагается некое обожествление техники и абсолютизация ее власти. В свое время К. Маркс и Ф. Энгельс с гениальной прозорливостью предвидели обострение тех противоречий в развитии капиталистического общества, в результате которых «материальные силы наделяются интеллектуальной жизнью, а человеческая жизнь, лишенная своей интеллектуальной стороны, низводится до степени простой материальной силы» <sup>15</sup>. Технический детерминизм, конечно, способствует дальнейшему «интенсивному истощению» классической идеалистической философии, но сам по себе он заводит буржуазную мысль в новые тупики.

Интерпретация техницизма как вновь обретенного универсального жизненного принципа проводится на разных теоретических уровнях, но одним из наиболее модных оракулов в этой области считается сегодня канадский профессор Маршалл Маклюэн. Некоторые органы американской печати причислили его (наравне, например,

с популярными эстрадными певцами биттлами) к «главным героям западной культуры», которые оказывают влияние на формирование современной молодежи. Представление о взглядах Маклюэна дают нижеследующие отрывки из его книги «Вся суть в средстве», характер и направленность которой во многом определены уже в самом ее названии.

### «Вся суть в средстве»

Средство (или технологический процесс) нашего времени — электронная техника — придает новую форму и перестраивает схемы социальной взаимозависимости, а также каждый аспект нашей личной жизни...

Общественная жизнь зависит в большей мере от характера средств, при помощи которых люди поддерживают между собой связь, чем от содержания их сообщений. Азбука, например, — это техническое средство, которое усваивается совсем маленьким ребенком почти бессознательным образом, так сказать посредством осмоса\*. Слова и их значение predispose ребенка думать и действовать автоматически. Азбука и книгопечатание поддерживали и поощряли процесс разъединения, специализации и обособления. Электронная техника питает и поощряет процесс объединения и спутывания. Не зная действия средств коммуникаций, невозможно по-

нять общественные и культурные изменения.

Прежнее обучение наблюдательности в наши времена стало бесполезным, потому что оно основано на психологических реакциях и понятиях, обусловленных прежней техникой — механизацией.

Шоковое смятение и глубокое отчаяние неизменно возникают в великие переходные периоды развития техники и культуры. Наш «век тревоги» является в значительной степени результатом попытки выполнять сегоднешние обязанности с помощью вчерашних орудий — вчерашних концепций.

...Наше время — это время преодоления барьеров, отказа от старых категорий, время повсеместных поисков... Мы уже достигли той точки, когда должен осуществляться корректирующий контроль, рожденный знанием средств информации и их общего воздействия на всех нас.

\* *Осмоз* — явление медленного проникновения, «просачивания».

Как новая среда будет программироваться сейчас, когда мы столь связаны друг с другом, когда все мы невольно стали движущей силой общественных перемен?

...Электронная связь низвергла господство «времени» и «пространства» и втягивает нас немедленно и беспрестанно в заботы всех других людей. Она перевела диалог на глобальные масштабы. Его миссией является Всеобщая перемена, кладущая конец психической, социальной, экономической и политической изоляции. Недейственными стали старые гражданские, государственные и национальные группировки. Ничего не может быть дальше от духа новой техники, чем «место для всего и все на своем месте». Вы не можете, как прежде, укрыться дома.

Мир различий лежит между современной домашней средой, объединенной электронной информацией, и классной комнатой. Сегодняшнее телевизионное дитя настроено на самые последние «взрослые» новости — инфляцию, бунты, войну, налоги, преступления, на красоток в купальниках — и сбито с толку, когда вступает в среду XIX в., которая все еще характеризует учебное заведение, где информация скудна, но упорядочена и построена по отдельным классифицированным планам, темам и графикам. Эта среда по своей сущности более похожа на любую фабричную структуру с ее

инвентарем и сборочными конвейерами.

...Пришел конец публике — в значении великой согласованности отдельных и отличных точек зрения. Сегодня массовая аудитория (преемница «публики») может быть использована в качестве творческой, причастной силы. Вместо этого ей просто дают пачки пассивных развлечений. Политика предлагает вчерашние ответы на сегодняшние вопросы.

Возникает новая форма политики, причем такими путями, которых мы еще не заметили. Жилая комната стала кабиной голосования. Участие с помощью телевидения в маршах Свободы, в войне, революции, надругательствах и других событиях изменяет все...

Электронная система является продолжением центральной нервной системы.

Средства коммуникаций, изменяя среду, вызывают в нас необычные соотношения чувственных восприятий. Расширение любого чувства изменяет образ нашего мышления и деятельности — нашего восприятия мира. Когда изменяются эти соотношения, изменяются и люди.

Доминирующим органом ощущений и общественной ориентации в доалфавитных обществах было ухо — «слух был верованием». Фонетический алфавит вынудил магический мир уха уступить нейтральному миру глаза. Место уха у человека занял глаз.

# **The Medium is the Massage**

**Marshall  
McLuhan**

**Quentin  
Fiore**

**An Inventory  
of Effects**



Западная история почти на 3 тыс. лет была сформирована введением фонетического алфавита — средства получения информации, зависящего лишь от глаза. Алфавит является сооружением, состоящим из отдельных кусков и частей, у которых нет собственного семантического значения и которые должны быть нанизаны, подобно бусам, в одну линию в предписанном порядке. Его использование питает и поощряет обычай воспринимать всякую среду в визуальных и пространственных рамках — в особенности в рамках пространства и времени, которые однородны, постоянны и взаимозависимы...

Видимое пространство однородно, постоянно и связано. В нашей западной культуре рациональный человек является визуальным человеком. Для него несущественно, что наиболее здравый опыт обладает небольшой «видимостью». Рациональность и видимость долго были взаимозаменяемыми терминами, но мы не живем более в преимущественно видимом мире.

Разделение видов деятельности или привычка мыслить кусочками и частями — «специализация» — отражали ступенчатый линейный бюрократизирующий процесс, внутренне присущий алфавитной технике.

До того как было изобретено письмо, человек жил в акустическом пространстве: лишенный границ, направления, горизонта, в умственном мраке, в мире эмоций, при посредстве первобытной интуиции, ужаса. В этом болоте речь являлась социальным путеводителем.

Гусиное перо положило конец господству языка; оно уничтожило тайну; оно породило архитектуру и города, дороги и армии, бюрократию. Это была коренная метафора, с которой начался цикл цивилизации, шаг из темноты в свет ума. Рука, которая заполняла пергаментную страницу, строила город.

Книгопечатание утвердило и усилило новый акцент на видение. Оно обеспечило появление единообразного размножаемого «товара», первый сборочный конвейер — массовую продукцию.



Фото из книги М. Маклюэна и К. Фьоре, иллюстрирующее тезис о том, что доминирующим органом ощущений и общественной ориентации в доалфавитных обществах было ухо. Перефразируя эту сентенцию, можно сказать, что доминирующим методом общественной дезориентации для Маклюэна и других современных защитников капиталистического строя служит деформация понятий, значений, смысла.

Оно создало портативную книгу, которую люди могли читать в уединении и изолированно от других. Теперь человек мог внушать убеждения — и вкушать предубеждения. Подобно станковой живописи, напечатанная книга многое прибавила к нашему культу индивидуализма. Стала возможной личная установившаяся точка зрения, и грамотность даровала возможность обособленности, изоляции.

Моментальный мир электроинформационных средств включает нас целиком и сразу. Невозможно обособление структуры...

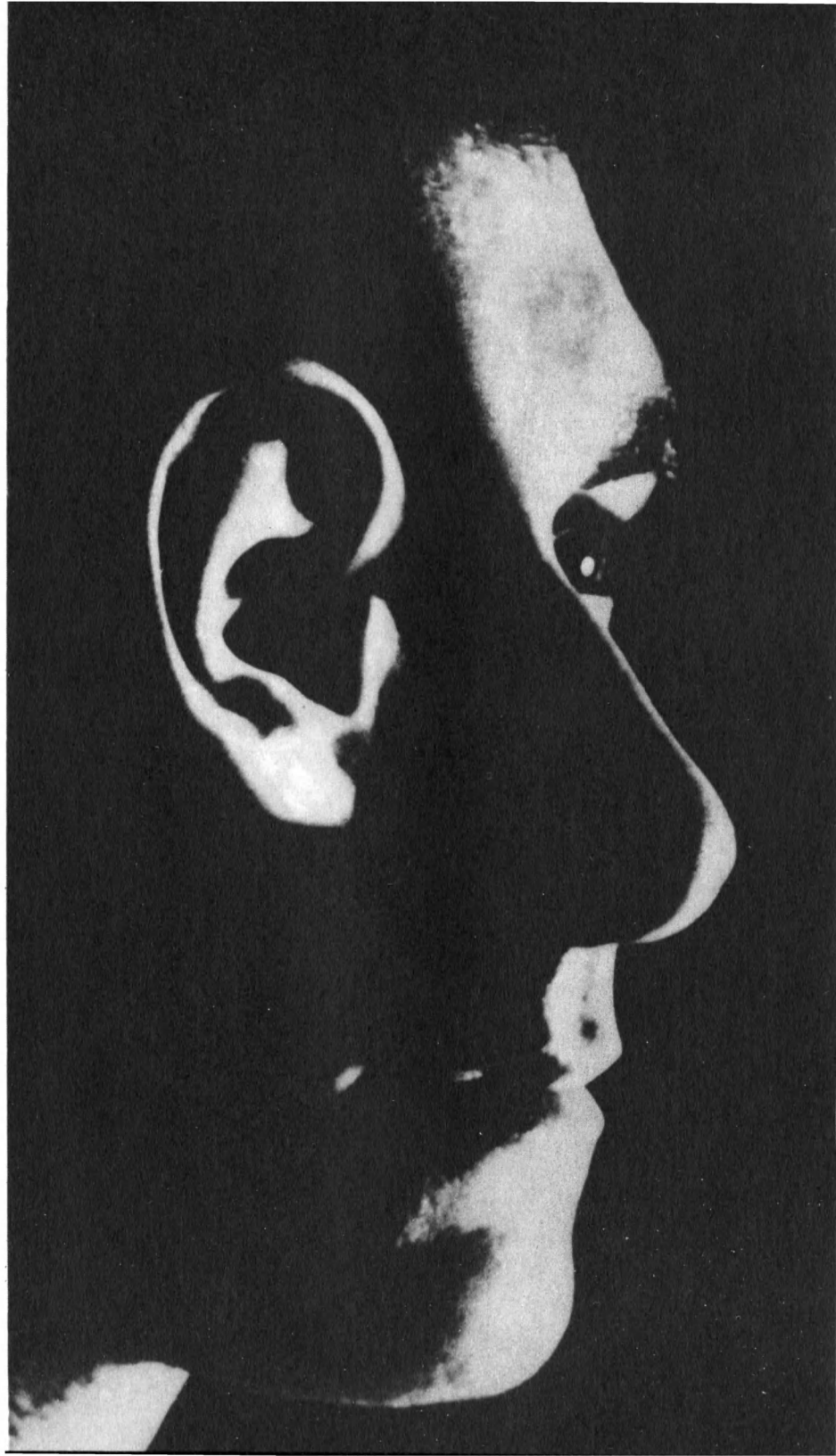
«Время» прекратилось, «пространство» исчезло. Мы теперь живем во *всемирной* деревне... в единовременном происшествии. Мы переместились вновь обратно в акустическое пространство. Мы начали снова испытывать первобытные чувства, племенные эмоции, от которых нас отдалили несколько веков грамотности.

Нам надо переместить центр внимания с действия на реакцию. Теперь мы должны заранее знать последствия любой политики или поступка, поскольку ре-

зультаты проявляются без промедления. Из-за электротехнических скоростей мы не можем больше выжидать и наблюдать. Джордж Вашингтон однажды заметил: «В этом году мы ничего не получали от Бенджамина Франклина из Парижа. Нам следовало бы написать ему письмо».

При высоких скоростях электронных коммуникаций более невозможны чисто визуальные средства постижения мира; они слишком медленны, чтобы быть своевременными или эффективными.

...Замкнутая связь через электросистемы крепко соединяет людей друг с другом. Информация изливается на нас мгновенно и непрестанно. Как только информация получена, она тут же замещается еще более свежей. Наш сформированный электроникой мир вынудил нас отойти от привычки классифицировать факты и способы узнавания по типам. Мы не можем более строить секционню, камень за камнем, шаг за шагом, потому что немедленная информация обеспечивает сосуществование в



состоянии активного взаимодействия всех факторов окружения и опыта...

Печатная техника создавала публику. Электронная техника создала массу.

Публика состоит из отдельных индивидуумов, бродящих вокруг с собственными, установившимися взглядами на мир — точками зрения. Новая техника требует, чтобы мы отказались от роскоши этой позы, этих отрывочных наблюдений.

Метод нашего времени заключается в том, чтобы использовать не отдельные, а многие модели для исследования — техника приостановленного суждения является открытием XX в., так же как техника изобретательства является открытием XIX в...

Сейчас настали трудные времена, потому что мы являемся свидетелями сокрушительного столкновения двух великих технических эпох. К новой эпохе мы приближаемся с психологическими предубеждениями и чувственными реакциями, рожденными старой. Это столкновение неизбежно происходит во все переходные периоды: например, в позднем средневековом искусстве мы видели страх перед новой книгопечатной техникой, выраженный в теме «Плясок смерти». Сегодня подобные страхи выражены в «театре абсурда». И то и другое одинаково бесплодно: попытка осуществить при помощи старых орудий то, чего требует новая обстановка.

...Телевидение завершает цикл чувственного восприятия мира человеком. С вездесущим ухом и движущимся глазом мы уничтожили письмо — акустико-визуальную метафору, которая определила динамику развития западной цивилизации.

Телевидение вводит в практику активный исследовательский подход, который включает в себя все чувства одновременно, а не одно зрение. Вам приходится быть «с» ним... В телевидении образы проектируются на вас. Вы служите экраном. Образы обволакиваются вокруг вас. Вы являетесь точкой исчезновения. Это создает своего рода направленность во внутрь, обратную перспективу, у которой много общего с искусством Востока.

...Реальная тотальная война стала информационной войной. В ней сражаются при помощи утонченных информационных средств, как в условиях «холодной войны», так и постоянно. «Холодная война» является реальным военным фронтом — окружением, включающим всех во все время и везде...

Информация, обработанная вашей средой, есть пропаганда. Пропаганда кончается там, где начинается диалог. Вы должны обращаться к средству информации, а не к программисту. Говорить с программистом все равно, что жаловаться продавцу булочек с сосисками у входа на стадион на плохую игру вашей любимой команды<sup>16</sup>.

## Постскриптум

Маршалл Маклюэн стяжал себе известность своими работами «Гутенбергова галактика» (1962 г.) и «Понимание средств связи» (1964 г.). Книга «Вся суть в средстве» фактически представляет собой переработанное и сокращенное переиздание второго труда. Она изобретательно оформлена (полиграфически и графически) художником Квентином Фьоре, который стал даже официальным соавтором Маклюэна.

Характеризуя термин «маклюэнизм», бывший советник президента Кеннеди историк Артур Шлезингер писал: «Это хаотическое сочетание слабых утверждений, пронизательных предположений, ложных аналогий, блестящей интуиции, безнадежной чепухи, шокирующего циркачества, острот и ораторских мистификаций — все самонадеянно и неразборчиво смешано в бесконечном и беспорядочном монологе»<sup>17</sup>.

Такая парадоксально противоречивая оценка в чем-то справедлива. «Маклюэнизм» представляет собой тем не менее целенаправленную концепцию современного технологического детерминизма. Об этом говорит афоризм: «Вся суть в средстве», ставший названием книги, об этом свидетельствуют и приведенные выше ключевые авторские положения.

Противоречия «маклюэнизма», отмеченные Шлезингером, объясняются его научной несостоятельностью. Фетишизация техники приводит к нематериалистическому взгляду на общественное устройство, к игнорированию того факта, что одни и те же тенденции научно-технического прогресса дают различные, а порой диаметрально противоположные результаты в разных социальных системах. Идеализм автора проявляется и в его призыве «обращаться к средству информации, а не к программисту».

Бросается в глаза и несамостоятельность большинства положений Маклюэна. В вольном обращении с историческими фактами и ассоциациями он следует по пути современного историка Линна Уайта-младшего («Техника средних веков и развитие общества»). Идея о том, что все изобретения и машины служат лишь дополнением или продолжением человеческих органов и чувств, заимствована у американского писателя и философа XIX в. Ралфа Эмерсона. Только в отличие от романтика Эмерсона Маклюэн односторонен сознательно: справедливо подчеркивая обогащение человеческого восприятия мира новыми средствами информации, он в то же время полностью игнорирует роль и значение последних в качестве

дополнительных социальных институтов, которые всеми возможными способами используются для управления сознанием людей в интересах господствующих классов.

Но именно этими очевидными недостатками прежде всего и интересен «маклюэнизм». Характерно, что сам Маклюэн решительно отвергает обвинения в технологическом детерминизме и утверждает необходимость преодоления «абсолютной силы» техники, установления эффективного контроля над нею, не замечая, что признание наличия этой силы уже само перечеркивает его опровержения.

На последствия «технократизации» современного буржуазного общества существуют различные взгляды, но реже всего встречаются, пожалуй, безоговорочно оптимистические. В отличие от Маклюэна многие буржуазные социологи и философы (например, француз Арон, американец Шламм и другие) склонны к крайнему пессимизму, порой даже мистицизму. Индустриальное общество, рассуждают они, подчиняется только законам научного прогресса, темпы которого выходят за рамки возможностей осмысления объективных закономерностей. Поэтому атомная бомба стала в наши дни более решающей силой, чем идеология. Бомба владеет умами людей; порожденный же ею страх, осозанный или бессознательный, наложил свой отпечаток на весь наш век, превратил его в век «кика» (т. е. «возбуждения»). «Кик» стал важнейшим фактором современной жизни. Все, что типично для «кика» — джаз, увлечение сумасшедшими скоростями, литература «битников», «холодный» юмор и совсем «холодная» сексуальность, — все доходит до кульминации в вегетативной судороге и вегетативном расслаблении. Лежащий же в основе «кика» страх порождает цинизм, который еще Оскар Уайльд определил как способность знать цену всему и не придавать ценности ничему. Вспомнив это определение, Шламм добавляет к нему уже от себя: цинизм присущ тем, кто не способен на что-либо надеяться, а потому не способен даже на разочарование: циники появляются там, где царит Ничто.

Придерживающийся более здравых взглядов Льюис Мамфорд образно сравнивает западное общество с опьяненным машинистом, который на совершенном локомотиве рассекает темноту со скоростью сто миль в час, не обращая внимания на предупредительные сигналы. «...Мы не сознаем, — пишет Мамфорд в книге «Искусство и техника», — что темп нашего движения, которым мы обязаны нашей технической изобретательности, означает в данном случае лишь увеличение опасности, что авария окажется для нас тем более роковой»<sup>18</sup>. Характеризуя нынешний мир попорченного человеческого достоинства, Мамфорд приходит к выводу:

«Вследствие того что наша техника функционирует не как подчиненный элемент жизни, она становится тиранической, подчиняя нас своим специфическим целям. Однако в то же время и наше искусство становится все более опустошенным по содержанию или просто иррациональным в стремлении к некоей религии духа, в которой человек должен быть свободным от угнетающих забот будней»<sup>19</sup>.

Не имея возможности подробно анализировать здесь те или иные ошибки в аргументациях критиков современной духовной жизни капиталистического общества, с каких бы позиций она ни велась — с крайне правых, либеральных или относительно реалистичных, отметим только, что пессимизм, обвинение человечества в духовной пустоте питаются элитарно-реакционными концепциями буржуазной философии, боязнью революционной деятельности народов («Восстание масс» Хосе Ортега-и-Гассета и другие); фетишизация техники и девальвация человеческой личности связываются с общим характером цивилизации XX в., а не с объективными процессами развития монополистического капитализма («Бегство от свободы», «Разумное общество» Эриха Фромма, книги Маклюэна и другие). Но как бы то ни было, остается фактом, что духовная жизнь современного буржуазного общества подвергается беспрепятственным атакам со стороны его собственных идеологов.

## Вся суть в содержании

Подобные атаки во многом являются прямым следствием и своеобразным выражением враждебности капиталистических отношений интеллектуальному развитию человека.

В то же время идеи технократизма легли в основу ряда распространенных буржуазных концепций современного общества и культуры. Это относится в первую очередь к теориям так называемой массовой культуры.

Отправным положением таких теорий служит факт, что в наше время несравненно большее число людей оказалось приобщенным к производству и особенно к потреблению «продуктов» культуры, чем когда-либо раньше. Но главный трюк теоретиков (а тем паче практиков) «массовой культуры» заключается в том, что они избе-

гают ответа на вопросы, имеющие непосредственное отношение к существу проблемы, например о *каких* продуктах *какой* культуры идет речь. Вместо этого они оперируют неконкретными понятиями: культура «вообще», литература «вообще», искусство «вообще», даже комиксы и реклама «вообще».

Прежде всего, что на Западе подразумевается обычно под термином «массовая культура»? Сюда включаются те художественные произведения, которые попадают к потребителю с помощью многотиражных каналов распространения информации. Параллельно под этим термином понимается комплекс духовных ценностей, которые «соответствуют» вкусам и уровню развития массовых потребителей. Противоречия в этих двух определениях нет, ибо ценности, «соответствующие» уровню развития массы обывателей, доводятся до них почти исключительно через многотиражную техническую «базу» духовной жизни современного общества. Однако сущность проблемы «массовой культуры» может быть раскрыта только с позиций второго определения, ибо она состоит не в средстве, как утверждает Маклюэн, а в содержании.

В основе философской стороны «массовой культуры» внешне как будто лежит эволюционизм Герберта Спенсера. Во всяком случае из многочисленных работ бардов этой культуры следует, что раньше искусство и литература были распространены меньше, а теперь — больше, прежде вкусы широких слоев населения были грубые, ныне — утонченнее, некогда тяга к культуре составляла привилегию избранных — сейчас она «перестраивает схемы социальной взаимозависимости» и личную жизнь. Одним словом, эволюция истории культуры (а значит, и породившего ее общества) приводит якобы к новому, более высокому типу цивилизации, и классовая борьба в результате теряет свое значение. Общество постепенно превращается в единый, цельный организм, во «всемирную деревню».

В пользу эволюционистского понимания философской основы «массовой культуры» говорит, казалось бы, также ее обусловленность техническими и научными достижениями XX столетия, возросшим объемом художественных ценностей в мире и новыми способами распространения информации.

Каково же *действительное* соотношение позитивных и негативных моментов в развитии «технической» стороны культурной жизни *в условиях капиталистического общества*? Еще более полстолетия назад главное в этом соотношении раскрыл А. В. Луначарский. В малоизвестном до самого последнего времени реферате, прочитанном на вечере народного синемаатографа в Париже в 1914 г., он со свойственной ему проницательностью отметил:

«Революционизировав промышленность и пути сообщения, технический прогресс вторгся теперь и в царство искусства. Вслед за книгопечатанием пришла литография и фототипия, и все это работало на пользу демократизации плодов науки и искусства... Всем хорошо известны недостатки граммофона. Но какая тем не менее победа над временем и пространством эта простая машина, дарующая вездесущее и вечность человеческому голосу! Синема присоединяется к граммофону. Скоро они усовершенствуются и соединятся... Однако тут есть большое «но». Кто является господином и владыкой синематографа? Конечно, капиталистический предприниматель. Народный синематограф обещает забавлять, поучать и эмансипировать. Капиталист тоже готов забавлять, если это приносит ему доход; он делает это с таким же усердием, с каким продает любой товар, с каким отравляет массы алкоголем. Но поучать? Это уже сомнительно для капиталиста. Он не настолько глуп, чтобы в жажде наживы легкомысленно отпускать оружие, которое может быть повернуто против него. Во всяком случае, когда эта поучительность носит характер эмансипирующий — это уже совсем не ко двору капиталисту-антрепренеру. Нет, он постарается делать обратное: развлекая, он постарается интеллектуально принижать и развращать массы»<sup>20</sup>.

А. В. Луначарский выявил существо дела: на любые результаты расширения технической базы современной культуры (а они бесспорны и обширны) оказывают определяющее воздействие те социальные отношения, которые царят в обществе; сама по себе техника здесь нейтральна. Иначе говоря, *определяющим моментом в проблеме «массовой культуры» служит ее классовое содержание.*

### Лицо «массовой культуры»

Буржуазное классовое содержание и обуславливает формалистическую эстетику «массовой культуры», предназначенной для отвлечения масс от проблем реальной общественной жизни, от ее запросов.

Подлинным зачинателем эстетики «массовой культуры» был Голливуд, хозяева которого разработали и систематизировали экономические и организационные методы, идейные и рекламно-пропа-



гандистские цели конвейерного способа производства кинокартин, изгоняя всеми способами творческое соревнование талантов и подменяя его коммерческой конкуренцией. Творчество тех крупных мастеров, которым удавалось то или иное время противостоять голливудскому духу, выходило за рамки утвердившихся там общих тенденций. Массовая же, или коммерческая, продукция Голливуда стала синонимом дешевого, дурного вкуса. Но доходность развлекательных фильмов обеспечивала широкое распространение как непосредственно их самих, так и голливудского опыта в других капиталистических странах.

Американский публицист Г. Оверстрит писал в своей книге «Зрелый ум»: кинобизнесмены поняли, «что самый верный способ привлечь зрителей... — это дать им утешающие их жизнь иллюзии. Кино стало крупным деловым предприятием, при помощи которого множество неудовлетворенных жизнью мужчин, женщин и подростков могли грезить об осуществлении своих надежд. Кинофильм не ставит своей задачей научить этих разочарованных людей двигаться вперед и предпринимать активные действия для решения стоящих перед ними проблем. Он задался целью дать им мечту, которая сама по себе была бы настолько увлекательна по сравнению с реальностью, что они снова и снова возвращались бы в кинотеатр, чтобы помечтать еще несколько часов. Эти прибыльные штампы стали настолько прочными, что даже серьезные романы и драмы, пройдя через мельницу кино, превращались в нечто совсем на них не похожее: они появлялись на экране в измененном виде, который должен был отвечать мечтам неудовлетворенного и незрелого ума»<sup>21</sup>.

Было бы наивно отрицать значение так называемого развлекательного кино в происходящей битве идей.

Каким именно силам служит, например, массовая продукция того же Голливуда, косвенно ответили авторы официального проспекта «Кинематография Соединенных Штатов Америки», изданного в 1958 г. Американской киноассоциацией и Ассоциацией кинопродюсеров: «О роли американских фильмов в качестве *глашатая идеалов* (курсив мой. — А. К.) демократического общества неоднократно высказывались высокопоставленные американские дипломаты и правительственные представители за границей. Очень типично следующее заявление, сделанное Стентоном Гриффисом, который после второй мировой войны был послом США в четырех странах: «Вы не можете себе представить, какую важную роль играли фильмы в моей работе. Я нисколько не солгу, если скажу, что во многих случаях добивался лучших результатов с помощью фильмов, чем с помощью бюрократической деятельности и атрибутов

официальной дипломатии»<sup>22</sup>. Быть глашатаем идеалов американского образа жизни — таково истинное назначение «фабрики грез».

Сказанное выше отнюдь не означает, что развлекательные жанры искусства вообще вредны. Потребность в таких жанрах как средстве отдыха огромна. В лучших своих образцах произведения таких жанров не только развлекают, но и украшают жизнь, обогащают ее эстетически, способствуют в определенной мере расширению кругозора воспринимающих их людей, ибо по-своему тоже отражают реальность.

Но подчинение развлекательного жанра задаче максимального извлечения прибыли и стремлению угодить «всем вкусам» приводит к тому, что коммерческая продукция боится подлинного новаторства и, не питаясь живительными соками многогранной жизни, неизбежно вертится вокруг ограниченного апробированного круга тем и сюжетных построений: секс, приключения и бездумное веселье — вот те находки еще самого раннего кинематографа, заимствованные, как правило, из бульварной литературы, которые составляют ныне главное содержание почти всех видов коммерческого искусства Запада.

«Голливудизации» постепенно подверглись и книгопечатание, и пресса, и репродуцированная живопись, и музыка. И это вполне отвечает целям хозяев буржуазной «культуры» для масс. «Облегчить человеку процесс мышления до такой степени, чтобы в конце концов совсем выключить мышление», — так открыто сформулировал их цели шеф боннского идеологического центра Ганс Ян (а вот название этого центра звучит завуалированно: «Рабочее содружество демократических кругов»)<sup>23</sup>.

Все мыслимые рекорды в пагубной деформации общественного сознания бьет телевидение. В статье, опубликованной в декабре 1966 г. в газете «Нью-Йорк таймс», известный психиатр Фредрик Версем убедительно показывает, как технически великолепно оснащенное американское телевидение способствует духовному растлению человека. Версем ведет речь о войне во Вьетнаме, которую в Соединенных Штатах часто называют первой в истории «телевизионной войной» (восемь раз в сутки по семи каналам передаются из Вьетнама последние известия). Телевизионные корпорации подключили к этому новому бизнесу космические спутники связи, чтобы давать репортажи непосредственно с поля боя. При этом теледокументы превращаются в средство дезинформации, а агрессия — в очередное зрелище, обычное «шоу». Фредрик Версем решительно возражает против точки зрения, что постоянное телеосвещение войны представляет собой электронный пацифизм. Ежедневная демонстрация ужасов войны, которые впервые в истории

можно наблюдать сидя дома, отнюдь не убеждает людей, что война является наименее разумным путем улаживания разногласий.

«У меня другие наблюдения,— пишет Версем.— Они основаны на реакции подростков... обсуждавших войну и то, как она выглядит на экране. Я изучал также реакцию взрослых. Вывод неизбежен: нынешнее освещение войны телевидением великолепно, если вы ставите целью приучить людей принимать войну и насилие. Наши телевизионные каналы скорее закаляют нас в смысле принятия войны, чем воспитывают против войны... Эффект военных фильмов нельзя оценить изолированно. Они обращены к хорошо подготовленному поколению. Ни одно поколение в любой стране и в любую историческую эпоху не сталкивалось с таким потоком насилия, как нынешняя американская молодежь, теперь уже достаточно повзрослевшая, чтобы самой делать историю. Поток начинается в детских яслях с «игрушек убийц», как их называют дети, с пистолетов и изощренных орудий войны, которые, если верить рекламе, годятся даже для дошкольника. Эти игрушки учат, что убийство — это развлечение и что война — хорошая вещь. Затем воспитание продолжается с помощью садистских картинок, уголовных комиксов, свирепых фильмов, жестоких телевизионных «шоу», грубо иллюстрированных буклетов типа «Грех и боль», продаваемых подросткам изпод прилавка, кровожадно преподносимых новостей об убийствах и т. д. Публика, запрограммированная таким образом с детства, находит фильмы о военных действиях во Вьетнаме довольно обыденным материалом, а ее реакцией на насилие легко манипулирует огромная машина пропаганды, созданная как придаток военной машины. И задача этих экспертов — они хорошо ее выполняют — заключается в том, чтобы научить нас не возмущению войной и насилием, а приятию войны. Теперь практически каждая передача телевизионных новостей включает несколько военных эпизодов. По существу, они являются коммерческой рекламой войны»<sup>24</sup>.

Тот, против чьих взглядов столь решительно выступил Фредрик Версем, был Джеймс Хеггерти, бывший секретарь президента Эйзенхауэра по делам печати, а ныне один из руководителей телевизионной корпорации «Америкэн бродкастинг компани» («Эй-би-си»). Что же касается американского обывателя, сидящего в кресле перед телеэкраном с банкой пива и «ти-ви-диннер» (телевизионным обедом) в руках, то он похож на человека, задремавшего на стуле Кидормюр. Об этом стуле рассказал Виктор Гюго в романе «Труженики моря». Собственно, это была скала, стоящая в море недалеко от берега, а выдолбленное водой углубление придало ей форму стула. Кто садился сюда и, убаюканный шумом волн, засыпал, захваченный приливом, тот погибал. Местные рыбаки называли эту скалу

стулом Кидормюр, что на французском языке означает: уснешь — умрешь...

Диалектический взгляд на искусство как на один из видов «духовно-практического освоения мира» (Маркс) не только служит выявлению взаимозависимости материального базиса и духовной надстройки, но и определяет искусство в качестве самостоятельной разновидности общественного бытия, специфического вида человеческой практики. Именно в этом маленьком «но» скрывается различие видимого и сущего в распространенном на Западе понимании термина «массовая культура» — *видимого прогрессивного*, основанного на технической и научной революции XX в., и *сущего консервативного*, реакционного, основанного на современной духовной контрреволюции.

Даже самый краткий анализ господствующего содержания буржуазной «культуры», предназначенной для потребления народными массами, выбивает почву из-под ног «неоэволюционистов».

Вывод не в пользу эволюционистов подкрепляется общей линией развития буржуазной философии. Как в свое время был закономерен отказ от революционной идеи прогресса, сформировавшейся в пору юности буржуазии, во второй половине XVIII в., и переход к эволюционистским представлениям, так в эпоху общего кризиса капитализма ведущей тенденцией является отход от эволюционизма на позиции безысходного исторического пессимизма. Буржуазная идеология «постепенно идет к законченной философии пессимизма», — отмечает американский ученый В. Буш<sup>25</sup>.

Но если не эволюционизм, то что же тогда лежит в основе теории «массовой культуры»? Ответ подсказывает сама практика этой «культуры» — конечно же учения о «массовом сознании» и «психологии масс», которые были разработаны идеологом прусского юнкерства Освальдом Шпенглером, испанским философом Хосе Ортега-и-Гассетом и другими теоретиками, напуганными возрастанием роли народных масс в общественном развитии. Страх перед революционной деятельностью масс, логически преломленный на духовную жизнь современного общества, привел Ортегу к выводам о необходимости спасения высокого искусства от «диктатуры» безликих улиц и грязных трущоб, о насущной задаче создания отвлекающей зрелищной «культуры». Отвлекающей как от социальной деятельности, так одновременно и от подлинного искусства. На деле это было не спасением высокой культуры, а способом лишения народных масс этой культуры, способом «интеллектуального принижения и развращения» масс.

Десять лет назад во Франции была выпущена книга «Мифология», автор которой Ролан Барт пришел к выводу, что основная

структура буржуазной идеологии — миф, который сводит сложную исторически и социально обусловленную сущность каждого явления к предельно упрощенному символу, относящемуся к категории «естественного»<sup>26</sup>.

Таким, например, мифом, без которого было бы невысказано существование концепции «массовой культуры», и служит усиленно насаждаемое представление о некоем абстрактном человеке, принадлежащем более природе, чем обществу. Все люди рождаются и умирают, гласит этот миф, питаются и любят, мечтают и страдают; в своем «естестве» они одинаковы, их чувства универсальны.

Когда буржуа был молод и дерзок, он кричал о своей социальной специфичности и сдирал покровы с феодальных и даже религиозных мифов. Сейчас он стыдливо помалкивает о своей классовой сущности и скромно рядится в тогу «просто человека».

Столь же обманчиво проста и оболочка сотворенной им зрелищной «культуры» для народа. «Массовая культура не является культурой класса или группы... — утверждает американский социолог ван ден Хааг. — Она является культурой почти каждого человека сегодняшнего дня»<sup>27</sup>. Хааг ссылается при этом на унифицированность и доступность «массовой культуры», на свойственное ей правдоподобие.

Что ж, буржуазное художественное мифотворчество без труда укладывается, когда это нужно, в рамки псевдореалистического произведения. Предельно реальный фон смешивается в нем с продуктами самой необузданной фантазии, которые выдаются тоже за истинные реальности. Место же раскрытия существующих в действительности противоречий занимает эстетизация капиталистических отношений, норм морали, буржуазных институтов.

Рассматривая характерные черты мифологии, сложившейся в области массовой, или коммерческой, кинопродукции, Эдгар Морен писал в статье «Роль кино»: «...Человек, который не может удовлетворить свои потребности в области ответственности, творчества, свободы в труде, склонен перемещать в сферу личной жизни сущность своей собственной жизни. Он стремится найти решение своих основных проблем в отдыхе, дружественных и любовных отношениях, улучшении своего благосостояния, потребления. В этом смысле любовное, сентиментальное, личное содержание фильма может рассматриваться как ведущий миф личных устремлений коллектива». Но «мифология кино также является идеологией, комплексом представлений, которые одновременно отражают и маскируют проблемы каждого. Кино предлагает идеологию счастья, то есть что-то меньшее, чем практический рецепт счастья, что-то большее, чем утешение».

*тельный миф...* Кино заполняет и поддерживает грезы бегства от действительности в рамках современного досуга. Оно придает форму ведущим мифам культурной жизни и направляет их, но в особом направлении: герои кино не являются героями общественной жизни... Эти герои частной жизни есть новые *образцы культуры*.

Эти «образцы культуры» имеют тенденцию занять место традиционных образцов, образцов семьи, школы, области, социального класса, даже нации. Социологически установлено, что в отличие от театра кино в равной степени посещается различными городскими слоями... Это означает, что киномифы и кинообразцы имеют тенденцию распространяться в одинаковой степени на различные слои общества... Мифы и образцы американского кино распространяются по всей поверхности земного шара... С социологической точки зрения роль кино следует рассматривать в плане диалектики культуры в его взаимоотношениях с социальной инфраструктурой»<sup>28</sup>.

Последнее замечание приобретает особый смысл в связи с тем обстоятельством, что по мере развития массовых средств передачи культурной информации пропорционально возрастает и роль людей, определяющих тематику и направленность этой информации (фильмов, телепрограмм, радиопрограмм, газет, журналов). Правда, люди эти утверждают, что продукция «массовой культуры» *всего лишь* отвечает реальным запросам широких кругов населения.

О том, что далеко не всегда только спрос рождает предложение — а тем паче в духовной сфере, — речь не раз уже шла в других разделах данной книги. Но здесь особенно остро встает вопрос о роли буржуазной интеллигенции: ведь нейтрализм большей ее части в отношении «массовой культуры», глубоко враждебной ей по своему духу, в немалой степени облегчает распространение последней. Этот нейтрализм объясняется, очевидно, приверженностью интеллигенции основным концепциям буржуазной науки насчет массового сознания и психологии масс, которые внушают многим интеллектуалам неверие в возможность и необходимость установления контроля самих народных масс над культурными ценностями, над средствами тиражирования, над принципами их отбора и т. д.

Кроме того, «массовая культура» — явление не такое простое, чтобы во всех ее проявлениях можно было сразу распознать реакционную отрасль духовной индустрии. Отражая миронастроение «рядового» обывателя, она часто подделывается под демократизм, заигрывает с объективностью, а иногда допускает тиражирование также произведений подлинного искусства. Один из последних тому примеров — многосерийные передачи по английскому телевидению «Саги о Форсайтах» (не говоря уже о выпуске книг некоторых классиков в дешевых изданиях).

Подобные исключения не влияют, конечно, на сущность «массовой культуры», но они затрудняют порой правильную ориентацию западного интеллектуала. К тому же он привык свысока смотреть на обывателя и взваливает поэтому несоразмерно большую долю вины на его плечи, относя распространенность «массовой культуры» за счет его «низких» вкусов и потребностей.

Однако главный виновник этого — господствующий класс капиталистического общества, воспитывающий и поддерживающий эти вкусы. Именно он заинтересован в обособлении искусства от народа, художника от народа, в отчуждении людей друг от друга.

В противоборстве с «массовой культурой» важнейшая роль принадлежит прогрессивной демократической и социалистической культуре и искусству, которые несут трудящимся массам подлинные культурные ценности в противовес мифам и иллюзиям коммерческой культуры.

Но, как показывает исторический опыт, процесс высвобождения масс из-под тлетворного влияния привитых предрассудков, привычек, традиций, мещанских вкусов, даже при самых благоприятных условиях, чрезвычайно длителен и сложен. Этот процесс неизменно замедляется и осложняется в крайне неблагоприятных условиях господства монополий, использующих все существующие каналы для обработки и формирования общественного мнения в нужном для них направлении. Буржуазия и ее идеологи ясно осознают, какую роковую опасность для господствующих порядков может представлять собой общественное мнение, вышедшее из-под их влияния и контроля. Эту тревогу выразил в свое время американский политический обозреватель Уолтер Липпман, когда писал, что мнение масс приобретает в наш век все возрастающую власть и что оно проявляет себя опасной силой, определяющей решения, от которых зависят жизнь или смерть. Именно поэтому буржуазная идеология требует не пробуждения народного сознания, а его усыпления и деформирования.

Все большее число деятелей культуры капиталистических стран выражают по этому поводу серьезную тревогу. А французский писатель Андре Моруа незадолго до своей смерти счел необходимым специально обратиться к совести и рассудку своих коллег:

«Развитию массовой культуры способствовали новые технические средства распространения: карманные издания, радио, телевидение, кино. Она нуждается в огромной аудитории и стремится быть универсальной... Массовая культура дает современному писателю ни с чем не сравнимую в прошлом возможность формировать людей... Какая удача для наших писателей! Какая удача, да, если только мы можем дать людям что-то настоящее...

В этом вся суть проблемы современного писателя. Если ему нечего предложить, кроме отчаяния или эпикурейства, жадные умы будут искать себе других пастбищ. Неправда, что молодежь интересуется только удовольствиями. Посмотрите на успех во всем мире пьес Чехова — «Дяди Вани», «Трех сестер», «Чайки». Современный писатель более чем когда-либо благодаря своей огромной аудитории становится посланником ума во всемирном городе. Как счастливы наши молодые коллеги! Пусть они представят себе миллионы читателей во всем мире, миллионы голов, склоняющихся каждый вечер над маленьким экраном книги. Тогда они увидят подлинные границы своих владений и поймут свой долг»<sup>29</sup>.

Возможна ли какая-либо эффективная борьба против негативных сторон «массовой культуры»? Этот вопрос часто задают себе многие представители искусства и литературы капиталистических стран. Ответом могут служить следующие высказывания известной нам уже Джудит Тодд, сделанные ею в книге «Большой обман».

#### «Возможно ли сопротивление?»

В нашем характере разумных человеческих существ заложена одна черта, которая, несомненно, способствует успеху средств массовой пропаганды в их усилиях воспрепятствовать нашим контактам с реальной действительностью. Дело в том, что люди исходят в своей жизни из предположения, что другие люди говорят им правду. Без этого общественная жизнь вообще была бы невозможна... В условиях, когда отсутствует какое-либо научное объяснение социального устройства, которое средства массовой пропаганды всячески стараются скрыть, люди не в состоянии об-

наружить причины, порождающие Большую Ложь. Бывают, конечно, случаи, когда средства массовой пропаганды заходят столь далеко, что это вызывает настороженность и скептическое отношение к ним. Этим объясняется падение влияния массовых газет в отличие от роста их тиража... Телевидение — новее, и его влияние имеет более непосредственный характер, а поэтому у нас было меньше времени, чтобы проверить его на практике, в результате чего довод «я видел это по телевидению» пока еще звучит достаточно веско.



Было бы, однако, вульгарным упрощенчеством представлять себе дело таким образом, будто средства массовой пропаганды не пользуются сколько-нибудь значительным влиянием. Нет, их влияние чувствуется повсюду, а используемые ими приемы внушаются экспертами, хотя результаты вмешательства последних и не всегда можно предугадать. Средства массовой пропаганды в состоянии также опираться на тот несомненный демографический фактор, что с каждым днем подрастает молодое поколение, чья «приверженность к некоторым маркам товаров еще не определилась», как выражаются рекламодатели, потирая руки в приятном ожидании. Людям старшего и среднего возраста пришлось изведать и безработицу, и гражданскую войну в Испании, и вторую мировую войну, но те, кому сегодня нет еще тридцати пяти, не испытали всего этого. Постепенное снижение возраста людей, охватываемых влиянием средств массовой пропаганды, вплоть до подростков и детей, едва достигших школьного возраста, приводит к тому, что эти средства завоевывают все менее искушенную аудиторию...

Осуждая дух стяжательства, насаждаемый средствами массовой пропаганды, мы этим самым вовсе не выступаем против желания людей добиться материального благосостояния: стиральные машины и моющие средства сами по себе могут рассматри-

ваться лишь как благодеяние для человечества. Но их одних еще недостаточно...

Другое противоречие, которое, кстати сказать, следует всячески приветствовать, заключается в том, что печать, радио, телевидение и кино способствуют расширению кругозора людей. Особенно это относится к телевидению, но применимо и к новым явлениям в кинематографии и даже к такому явлению, как расширение информации в массовой прессе о событиях, происходящих в других странах. И хотя трактовка такого рода проблем носит пристрастный и однобокий характер, люди все же знакомятся с ними, тогда как раньше они даже не подозревали о их существовании. Об этих проблемах говорят за станком и в конторах, в столовых и ресторанах, что создает небывалые возможности устранить все искажения этих проблем и извлечь из них уроки... Однако законы диалектики оказывают и здесь свое действие: то обстоятельство, что противоречия, присущие массовым средствам пропаганды, облегчают борьбу с ними, само по себе еще недостаточно. В результате того, что эти средства столь могущественны и что их прямое использование для пропаганды взглядов, в корне расходящихся со взглядами, проповедуемыми ими самими, не допускается, само существование этих средств возлагает огромную ответственность на всех тех, кто не скло-

нен разделять проповедуемого ими безмятежного удовлетворения существующим общественным строем.

Организованная и активная оппозиция средствам массовой пропаганды — вот что страшит их заправил. Все, что в состоянии вызвать «плененную аудиторию», вплоть до того, чтобы побудить ее подняться и уйти прочь от телевизора, — это дело нешуточное, все равно, выключает ли эта аудитория телевизор в полном смысле этого слова, и все оценки Ти-эй-эм теряют свое значение, или же она эмансипируется мысленно. Вмешательство такого рода, которое выступает против индивидуального подхода, заменяя его подходом общественным, может принимать различные формы — от содействия росту тиража независимых газет вроде «Дейли уоркер» до поддержки новых форм культурной работы в профсоюзах; от втягивания молодежи в движение за мир и против колониализма до открытия независимых кинотеатров на кооперативных началах; от организации самодеятельных драматических кружков и оркестров до роста посещаемости местных профсоюзных собраний; от поддержки попыток вынудить Би-би-си и коммерческое телевидение считаться с требованиями общественности до запуска острых стрел в толстокожих

королей прессы и монополистов эфира в виде писем в редакцию и телефонных звонков на Портленд-плейс и Принсис-гейт\*; от поддержки Ассоциации потребителей и журнала «Уич?» до посещения отдельных лиц на дому и проведения подлинно задушевных бесед — задушевных потому, что они преследуют цель убеждать, взывая к разуму и достоинству человека.

Единственное средство ликвидировать все недостатки и пороки средств массовой пропаганды заключается в политическом преобразовании существующего общественного строя. Действуя в этом направлении — в организованном или индивидуальном порядке, мы можем использовать противоречия, заложенные в прессе, радио, телевидении и кино. Однако эти противоречия лишь оказывают нам *некоторую помощь*, ибо мы не должны пассивно ожидать, что полуправда и полуложь или, если на то пошло, чистая правда и чистая ложь заглушат друг друга. Мы не должны надеяться лишь на то, что многие нелепые представления, которые вдалбливаются в наши головы, будут играть нам на руку и своей полной абсурдностью сделают за нас всю необходимую работу. Ведь все это вдалбливается нам специалистами своего дела и зачастую носит нарочито нелепый характер. Вот

\* *Портленд-плейс* — резиденция правления Би-би-си; *Принсис-гейт* — адрес Управления коммерческого телевидения в Лондоне.

почему нам самим необходимо стать специалистами по борьбе с этим злом, вырабатывая в себе умение разбираться в подлинном характере современного общественного строя и приучаясь прививать это понимание другим.

Важно также критически осмыслить характер самих средств массовой пропаганды. Пользуясь любой возможностью высказать теперешним владельцам прессы, кино, радио, телевидения и рекламы, что мы о них думаем, мы не должны, однако, упускать из виду будущее. Мы не имеем права забывать о тех огромных воз-

можностях, которые заложены в прессе и радио, в кино и телевидении как источниках удовольствия и общественной пользы, но отнюдь не коммерческой выгоды. Мы обязаны использовать все пути для претворения в жизнь этих возможностей уже теперь, хотя бы и в ограниченных пределах. Но прежде всего мы должны осознать, почему владельцы средств массовой пропаганды сознательно ставят преграды использованию таких возможностей и каким образом и в каких целях они используют эти средства для обработки наших умов<sup>30</sup>.

### «По ту сторону добра и зла»

Стандартизированное производство «массовой культуры» составляет лишь одну ведущую тенденцию культурно-исторического процесса в современном буржуазном обществе. Другой такой тенденцией является усиление элитарности культуры.

Элитарность, аристократичность «духа жизни и стиля жизни» в свое время была официальным врагом и объектом едкой сатиры у восходящей, демократически настроенной буржуазии, которая искала себе союзников в народных массах в борьбе против феодальных общественных порядков и культурных традиций. Искусство рассматривалось в этой связи как важнейшее звено, способное придать общедоступный и возвышенный характер рассудочной идеологии «казначеев», донести их взгляды до «обыденного сознания».

Все начало резко изменяться во второй половине XIX в., когда в полную меру выявились антагонистические противоречия между классом капиталистов, утвердившим свое безраздельное господство, и эксплуатируемым пролетариатом. Смену «курса» аккумулировал в своем учении немецкий философ Фридрих Ницше, который

провозгласил отход от рационалистических школ идеализма (Канта и других) и переход к иррационализму. Учение Ницше базировалось, в частности, на идее «вечного возвращения одного и того же», отрицающей общественный прогресс, на прославлении «воли», как некоей движущей силы мира и одновременно инстинкта самосохранения, борьбы за существование, стремления к власти, экспансии, к расширению человеком своего «я». Отсюда — культ сверхчеловека, одержимого волей к власти, и, наоборот, отрицание интеллекта, поскольку последний будто бы ослабляет природные инстинкты человека. По той же причине отрицались все демократические институты и лозунги равенства, справедливости и т. д. В соответствии с идеей «вечного возвращения одного и того же» Ницше защищал социальную иерархию и абсолютное господство «высшей касты» над «посредственностью», которую якобы сама природа предопределила быть «общественной пользой, колесом, функцией». Искусство стало рассматриваться в этой связи лишь как сублимация чувств удовольствия; его функция ограничивалась возбуждением глубинных слоев человеческой психики (полового инстинкта, жестокости и пр.), т. е. сводилась к своеобразной форме насилия — внушению, опьянению, подавлению общественно-демократических устремлений «плебейской массы».

Учение Фридриха Ницше явилось зародышем позднейшей империалистической идеологии. Поскольку в те времена объективные социально-экономические предпосылки империализма находились еще в стадии становления, Ницше критиковал капитализм и его культуру преимущественно с точки зрения «несовершенства их форм». Его отказ от познания объективной действительности логически привел к борьбе против реализма, к своеобразному двуликому мифотворчеству, связанному с идеализацией недавнего прошлого и мистическим ожиданием более «совершенного» будущего, где эксплуатация, «мораль господ» и «мораль рабов», торжество жестокой воли «белокурой бестии» будут канонизированы и увековечены. Плеханов справедливо усмотрел в аморализме Ницше «настроение, свойственное буржуазному обществу времен упадка», и подчеркнул, что, поскольку «новый индивидуализм, нашедший себе самого яркого представителя в лице Фридриха Ницше, является протестом против поступательного движения *массы*, постольку в нем сказывается не опасение за права *личности*, а боязнь за *классовые привилегии*»<sup>31</sup>.

Некоторые положения Ницше получили развитие в более поздних буржуазных философских направлениях и школах: позитивизме, прагматизме, экзистенциализме, фрейдистском психоанализе и других. А идеологи фашизма приспособили его философию к

своим человеконенавистническим идеям, культу сильной личности, расизму. История по-своему расшифровала дуалистическую, противоречивую формулу Ницше, положенную им в название одной из самых известных его книг «По ту сторону добра и зла»: он оказался «по ту сторону добра», но «по эту сторону зла».

В полном соответствии с такой исторической «поправкой» общепhilософских взглядов Ницше история уточнила и его интерпретацию культурного процесса. Ницше впервые ввел термин «декаданс», под которым подразумевал демократические, «плебейские» тенденции культуры, но жизнь вложила в это слово обратный смысл. И декадентом № 1 стал сам Ницше.

## Дегуманизация искусства

Углубление социальной дифференциации при империализме увеличило дистанцию между «обыденным сознанием» народа и «элитарным сознанием» господствующих классов, привело к прогрессирующей поляризации искусства — «дешевого», «низкого», «популярного», «массового» — для одних, «высокого», «чистого», «интеллектуального» — для других, к обособлению искусства от общества, художника от народа. Элитарные же тенденции облекаются в целостные социологические и эстетические теории, призванные обосновать неизбежность и вечность разделения людей на «безликую толпу» и «избранную касту». Такие теории особенно необходимы «казначейам», испуганным возросшей ролью народных масс в общественном развитии.

Один из последователей Ницше, философ Ортега-и-Гассет, опубликовал в 1930 г. книгу «Восстание масс», в которой отразил страх господствующих классов перед ходом истории. «Индивиды, которые образуют сегодня толпу, — писал Ортега, — существовали и раньше, но не как толпа... Теперь они все вдруг оказываются связанными воедино, и наш взор видит повсюду только толпу. Везде? Нет, именно в наиболее предпочтительных местах, которые, как относительно более утонченные творения человеческой культуры, прежде оставались за собою избранными группами, одним словом, элитой. Толпа вдруг выступила на передний план и занимает лучшие места — места общества. Раньше она оставалась незаметной, если даже имелась

в наличии; она стояла на заднем плане социальной сцены. Теперь она выдвинулась к рампе; она стала главной персоной. Нет больше героев — есть только хор»<sup>32</sup>.

Процессы «омассовения» трактовались Ортегой как трагедия культуры. Подобному социологическому выводу у Ортеги предшествовала выработка эстетического кредо, которое было им изложено в книге «Дегуманизация искусства» (1925). Противопоставляя традиции реалистического искусства «новому искусству», Ортега исходит из несовместимости «обыденного» восприятия жизни и художественного «созерцания», которое якобы призвано по самой своей природе иметь дело с вымышленными, ирреальными образами. «Дегуманизация» искусства заключается, по его мнению, в отказе от «очеловечивания» художником своих созданий, от адекватности последнего жизненному опыту и реальности. «Любое произведение нового искусства вызывает у толпы совершенно автоматически странный эффект. Оно раскалывает ее на две партии: маленькую из немногих поклонников, большую из бесчисленных врагов... Итак, искусство действует как социальная азотная кислота, которая создает две противоположные группы... Новейшее искусство содействует тому, что в однотипном сером фоне многих немногие познали самих себя и друг друга и поняли свою миссию; она означает — быть немногими и бороться против многих. Близится время, когда общество — от политики до искусства — по праву и по всей справедливости организуется в два ряда, в два класса: избранных и обычных. Это новое благословенное выделение исцелит европейское недовольство. Недифференцированное, хаотичное, бесформенное единство без аналитической структуры, в котором мы жили полтора столетия, не может далее продолжаться. Из-под каждого жизненного движения нашего времени выпирает коренная возбуждающая несправедливость: ложная предпосылка равенства людей»<sup>33</sup>.

Однако искоренения недовольства не получилось. Происходит — особенно наглядно сейчас — обратный процесс. Быть может, именно поэтому элитарные концепции с времен Ортеги-и-Гассета принимают еще более нигилистические формы. Их объединяет одно стремление: представить жизнь менее надежной реальностью, чем искусство. В художественной практике примеры тому — длительное господство «беспредметной» живописи, появление «театра абсурда», антироманов и других видов антиискусства, отказавшегося от человеческого содержания. Таким образом, элитарное искусство выступает прежде всего как носитель дегуманизирующей тенденции, противостоящей всей гуманистической традиции многовековой художественной культуры.

Тем не менее теоретики элитарного искусства продолжают изыскивать аргументы в его защиту. О характере этих аргументов, а также о наиболее модных бардах элитаризма пишет в своей статье «Авангард», помещенной в 1966 г. в журнале «Америка», американский философ-фрейдист, профессор Уэслианского университета Ихаб Хассан.

Творческие и разрушительные силы нередко рука об руку движутся по теневой стороне культуры — скрытые от глаз, способных видеть лишь яркий свет. Но при свете или в темноте человеческий дух продолжает свои взлеты, дерзания, импровизации, свои роскошные или бесплодные попытки вырваться из ограничивающих его пределов. Противники новизны, люди, не желающие перестроить свою психику (а новизна требует такой перестройки), отмахиваются от всего нового, как от легкомысленного увлечения или скоропреходящей моды. Более проницательные люди понимают, что за самым пустячным, казалось бы, увлечением может скрываться стремление данного поколения выразить себя — мода нередко определяет очертания будущего.

Я собираюсь поговорить о некоторых переменах, поисках и импровизациях, которые имели место в американской культуре за истекшее десятилетие. Я прошу читателя расстаться на время с частью своих сложившихся убеждений и при лунном свете взглянуть непредубежденным взглядом на авангардизм в литературе и философии, в искусстве и музыке...

Имя Зигмунда Фрейда во многих странах Запада стало чуть ли не предметом домашнего обихода. В Америке многие его идеи нашли благодатную почву, и влияние Фрейда-философа оказалось даже большим, чем Фрейда-врача. В одном из своих трудов Фрейд затрагивает вопрос, который многие мыслящие люди считают центральной проблемой нашей эпохи. В человеке Фрейд видел продукт столкновения инстинкта и общества. Общество, доказывал он, по своей природе должно стремиться к подавлению инстинктов, подавление же нарушает нормальное развитие психики, отягчает сознание вины или развязывает болезненно-агрессивные тенденции.

Многие американские мыслители развили положение Фрейда. Из этих ученых в последнее время особенно привлек к себе внимание Герберт Маркузе. Он стоит на более оптимистической точке зрения, чем Фрейд, хотя и соглашается, что культура влечет за собой некоторое подавление инстинктов. Однако в своей книге «Эрос и цивилизация» он утверждает, что калечит психику не всякое подавление, а лишь «чрезмерное подавление». Поэтому Маркузе критикует и тоталитар-

ный строй, ставящий под угрозу внутреннюю жизнь человека, и тенденцию к сверхорганизации в демократическом обществе. Эту мысль Маркузе подробно развивает в своей последней книге «Одномерный человек». Со свойственной ему эрудицией он ратует в ней за общество, которое оставило бы личности достаточно свободного «психического пространства», пространства, в котором сохранялись бы независимость и самостоятельность, в котором не подавлялись бы ни протест, ни даже сопротивление. Отсутствие свободного пространства приводит к потере психической объемности, потере многомерности личности; даже при отсутствии прямого принуждения или террора личность превращается в административную единицу.

Еще значительно, возможно, фигура Нормана О. Брауна; его книга «Жизнь против смерти» окрашена религиозными и даже апокалипсическими тонами... Как и Маркузе, Браун исходит из вскрытого Фрейдом конфликта между инстинктом и обществом, но приходит к более радикальным выводам. Считая, что общество стремится не только к подавлению, но и к возвышению или очищению инстинктов человека, Браун говорит, что процесс очищения приводит к господству абстрактных понятий в культуре: люди привыкают оперировать с символами, а не с непосредственными переживаниями.

Абстрактные понятия вытесняют живой, органический опыт, ощущения живого тела; поэтому процесс очищения, подобно процессу подавления, вытесняет из жизни инстинкты. В противовес этому Браун выдвигает тип сознания, который он называет «дионисийским Я». (Дионис — греческий бог плодородия и наслаждения.) Это новое сознание должно быть жизнерадостным, чувственным, должно быть частью природы. Ни чувства вины, ни подавления инстинктов оно не знает. Браун признает, что создать такое «Я» крайне трудно. Но простодушие детского сознания, его восприимчивость к окружающему говорит нам, что в принципе возможно сделать всю поверхность человеческого тела средством познания и наслаждения. Ребенок радостно живет всеми порами своего тела. Поэтому связь «дионисийского Я» с плотью на деле оказывается не таким абсурдом, как это может показаться с первого взгляда...

Маркузе и Браун — не единственные примеры того, что в американском мышлении по-прежнему живет струя идеалистического инакомыслия, пробивающаяся на поверхность и в философии, и в религии, и в политике. Еще в прошлом столетии Ралф Уолдо Эмерсон ярко отразил эти положения в своей философии трансцендентализма. В наш век, вопреки многим предсказаниям, немало разносторон-



них и дерзких философов вышло из стен американских университетов: традиция вольнодумства и инакомыслия расцвела в чинном академическом мире. Это направление с особым вниманием приглядывается к самым

затаенным, самым загадочным сторонам человеческой психики и в своей острой неудовлетворенности существующим положением вещей требует не только политических реформ, но и перестройки сознания человека<sup>34</sup>.

Автор этой статьи, следуя фрейдистской концепции, рассматривает человека как «продукт» столкновения двух враждебных сил — природных инстинктов и ограничений, накладываемых обществом. Он сознательно абстрагирует понятия человека, общества, инстинктов, ибо *любая* социальная конкретизация сразу опрокинула бы выводы о «перестройке» психического сознания как панацеи от всех бед. Все «вольнодумство и инакомыслие» самого Хассана и цитируемых им философов сводится практически к требованию «оперировать символами, а не непосредственными переживаниями».

В своей статье Хассан воспекает «потаенные ландшафты разума» потому, что там «воображение пользуется полной свободой». Тем самым он видит фактически для художника единственный путь — внутреннее эмигрантство, бегство в мир ирреальностей, вступающих в свои права «после заката, когда спускается ночь». Панорама различных областей современной буржуазной культуры, развернутая в предыдущих разделах книги, дает представление о горизонтах этого заката, несмотря на «обманчивость лунного освещения».

Что же касается «свободного пространства», при котором только может существовать «многомерность личности», то сторонники элитарных концепций усматривают его не в объединении разобщенных и противостоящих друг другу сторон человеческой жизнедеятельности, а в их максимальном разъединении, дальнейшем отчуждении. Свобода, отсутствующая в реальной действительности, транспонируется ими в сферу чистой духовности, и чем большая дистанция отделяет мир, созданный художником, от мира объективных человеческих ценностей, тем абсолютнее якобы достигнутая им свобода. Таким образом, внешний мир предстает не как непременный объект притяжения и воспроизведения, а как неизбежный объект отталкивания и разрушения.

## «Сделка»

«Находящийся под влиянием теорий эволюции и психоанализа, оказавшийся лицом к лицу с опасностью автоматизации, угрозой со стороны тоталитарного общества и опасностью ядерного уничтожения, мыслящий человек усомнился в своей собственной человечности, задается вопросом о смысле бытия. Его разрывают противоположные чувства: ощущение, что его обманула цивилизация, и ощущение, что он сам ее предал. Он просит не о восстановлении прежнего порядка, а о том, чтобы обрести порядок, как таковой»<sup>35</sup>. В этой краткой реплике определена истинная сущность «свободного пространства», в котором действует творческая личность в современном буржуазном обществе. Реплика принадлежит американскому литературоведу Луизе Госсет, попытавшейся в своей последней книге рассмотреть круг социальных, психологических и моральных проблем, затрагиваемых некоторыми писателями США.

О возможности обретения хоть какого-нибудь «порядка» задумываются все чаще многие буржуазные философы, писатели, художники. Конформистски настроенные «мыслители» готовы идти на сделку с «казначейми» и придерживаются позиции, изложенной тем же Ортегой-и-Гассетом: «Какое счастье предоставить идти вперед всем другим, военным, священникам, промышленным магнатам... и бросать им время от времени роскошные, точные, созревшие мысли, которые представляют собой совершенную ясность»<sup>36</sup>.

Другие тяготятся своей зависимостью от «казначеев», не признают эту зависимость естественным правопорядком, но вынуждены учитывать реально сложившееся положение дел. Жан-Поль Сартр говорил в этой связи на встрече европейских писателей в Ленинграде в 1963 г.: «Мы... вынуждены считаться с тем фактом, что широкая публика пока еще не находится в нашем распоряжении и что для того, чтобы до нее добраться, нам нужно использовать возможности, находящиеся в руках буржуазии... в конце концов, мы имеем право доступа к массам только в том случае, если мы понравились господствующей элите. Это одно из наиболее крупных наших противоречий»<sup>37</sup>.

Третьи деятели буржуазной культуры становятся элегическими певцами отчуждения. Главное для них заключается не в суждении, а в наблюдении. Они считают кризис существующих общественных отношений, кризис буржуазного миропорядка неизменной реальностью и посвящают себя изучению душевной опустошенности человека как следствия болезни общественного организма. Профессор

философии и педагогики Миланского университета Ремо Кантони писал в одной из своих статей:

«В оскудевшем лексиконе современного человека часто повторяются одни и те же мрачные слова: «опустошенность», «тоска», «невроз», «неспособность к общению», «абсурд», «отчуждение». Обычно эти горькие и трагические понятия «проживают» в психиатрических клиниках и кабинетах врачей, где с переменным успехом лечат нервные заболевания. Но перегородки, отделяющие в сознании и общественной жизни патологию от нормы, болезнь от здоровья, с каждым днем становятся, по-видимому, все более тонкими и непрочными. Эти термины вторглись в ежедневную жизнь, они передают и объясняют картину общего недомогания...

Современное общество, городская и индустриальная цивилизация, согласно утверждают психологи и социологи, философы и писатели, порождают слишком много неразрешимых конфликтов, слишком часто раскалывают человека на противостоящие половинки, которые не могут дополнить друг друга, не знают, как это сделать. Функциональная часть человека, принадлежащая сфере общественного труда, плохо согласуется с его индивидуальной, личной частью...

Наиболее внимательные и чуткие писатели описывают современного человека как существо, охваченное гнетущей тревогой, выбитое из колеи и оторванное от корней, заблудившееся в жестоком и зачастую не поддающемся расшифровке лабиринте обстоятельств... Если «болезнь века» в эпоху романтизма часто была грусть, исполненная благородных и печальных звучаний, превращавших боль в возвышенное и полное достоинства состояние человеческой души, озаренное сиянием красоты и нравственности, то в течение последних десятилетий «болезнь века» носит иной характер. Она выражается в состоянии опустошенности, постоянного беспокойства, внутренней дисгармонии, довольно близком к душевному заболеванию»<sup>38</sup>.

Ссылки на «городскую, индустриальную цивилизацию» как на одну из причин болезней буржуазного века довольно распространены на Западе, хотя гримасы урбанизма сами являются лишь следствием дисгармоничного развития общества. Что касается «жестокости и зачастую не поддающегося расшифровке лабиринта обстоятельств», то подобное мировосприятие служит одной из отправных точек искусства и литературы отчуждения. Жизненные обстоятельства проецируются здесь во внутренний мир человека, выявляются и характеризуются через него.

Образчиком может служить в этом отношении роман Элиа Казана «Сделка», опубликованный в 1967 г. Режиссер Элиа Казан, упоминавшийся уже в этой книге, прославился своими многочисленными театральными постановками и фильмами. Он прошел необычайно сложный и противоречивый путь, прежде чем написал «Сделку» — роман автобиографический по своему духу, хотя события в жизни его героя не связаны непосредственно с жизненными коллизиями самого Казана.

Жизнь непрерывно бросала Казана в диаметрально противоположные лагеря американской интеллигенции. В 30-е годы он был связан с прогрессивными кругами; после окончания второй мировой войны поставил несколько критикореалистических фильмов («Дерево растет в Бруклине», «Бумеранг» и другие). Однако после наступления маккартистской реакции в 1947—1952 гг. Казан согнулся, изменил своим взглядам. Именно он явился режиссером реакционной псевдоисторической картины «Вива Сапата!» и хитроумно построенного расистского фильма «Пинки», о которых говорилось в связи с анализом положения в кинематографии. Казан снял, кроме того, ряд психопатологических картин.

В 1957 г. у Казана вновь начался период пересмотра взглядов, ознаменовавшийся постановкой уже упоминавшегося фильма «Лицо в толпе». Через несколько лет он выпускает фильм и роман под названием «Америка, Америка», которые положили начало монументальной трилогии. В герое фильма и одноименного романа греческом юноше Ставресе нетрудно узнать близкого родственника Казана, так же как и Ставрос, эмигрировавшего из Греции в США.

«Сделка» — заключительная часть трилогии (вторая еще не написана); главным действующим лицом здесь выступает уже не Ставрос, появляющийся лишь в нескольких эпизодах глубоким стариком, а его племянник, родившийся в США. Этот новый герой — Эдди Андерсон; он преуспевает материально, удачлив в служебных и личных делах; однако, несмотря на подчеркнутое «сверхблагополучие», он пытается покончить с собой.

Ключом к пониманию поступков героя служит название романа — «Сделка». Своеобразная договоренность, сделка, существует между Эдди и его женой, по условиям которой она заранее согласилась прощать все любовные похождения мужа. Но суть, естественно, не в этом. Автор раскрывает целую систему компромиссов героя со всеми окружающими людьми, с обществом в целом, наконец, с самим собой, раскрывает ту круговую поруку лжи, которой, оказывается, обеспечивается материальное процветание каждого из участников этой всеобщей сделки.

Самая роковая из всех — сделка с самим собою. Эдди Андерсону не доставляет удовлетворения его работа в крупной рекламной фирме. Ему по душе деятельность, как он считает, более творческая и общественно полезная: он пишет для журналов под псевдонимом Эванс Арнесс разоблачительные статьи о начинающих политиках. Есть у героя романа и третье, настоящее имя — Эвангелос Топожолгу.

Непрестанно вступая в сделку с самим собою, с обществом, приобретая навязанные ему этим обществом качества, герой дробит свою личность: вынужденно отказывается то от одной, то от другой частицы своей души, убивает в себе человека.

Осознав эту горькую истину, Эдди Андерсон хочет начать жизнь заново. Ради этого он решает разрушить все заключенные им сделки, хочет поставить себя вне общества, стать «ничем».

Затеяв скандал на вечеру у одного политического деятеля, к которому он пришел за материалом для очередной статьи, Эдди завершает карьеру «Эванса Арнесса» (с «Эдди Андерсоном» герой рассчитался еще раньше, покинув рекламную фирму). Пьяный, он бродит по улицам и кабакам ночного Нью-Йорка.

Приведенный полицейским к судье за безобразное поведение в общественном месте, герой узнает в блюстителе закона своего давнего товарища, с которым в 30-е годы был связан работой в коммунистической партии. Он спрашивает бывшего «бунтаря»: «Как это ты сидишь вот здесь — в качестве представителя... этого всеобщего мошенничества?» В завязавшемся разговоре оба приходят к выводу, что «общество прогнило», что «с каждым годом становится все более невозможным», что вокруг лишь «те, кто продает, и те, кого продают». И еще к тому, что настоящая жизнь осталась у них позади, в те давно ушедшие дни.

Окончательно в своем решении герой укрепляется у постели умирающего отца. Полностью разоренный отец просит отправить его обратно на родину, откуда он приехал в «благословенную» Америку, исполненный радужных надежд, которые рухнули. У Эдди рождается мысль: а стоят ли все заключенные им мучительные сделки той цены отрешенности от самого себя, духовного одиночества и опустошенности, которой приходится за них расплачиваться?..

После смерти отца герой вместе с женщиной, которую полюбил и которая помогла ему принять это решение, уезжает из Нью-Йорка в глушь, с надеждой стать «ничем».

Все же время от времени он задумывается: неужели весь его «бунт» против общества неизбежно должен был привести всего лишь к такому финалу? На этот горький вопрос книга не дает ответа, ибо автор мог бы вслед за своим героем повторить, что его «исходная точка — всего лишь отрицание».

Поскольку противоречия между личностью и обществом характерны для капитализма, закономерно, что им отводится значительное место в современной литературе и искусстве буржуазного мира. При освещении этих противоречий подчас наблюдается сложное переплетение объективности с субъективизмом, реализма с иррационализмом, оптимизма с пессимизмом. Борьба всех этих различных тенденций происходит в данном случае не между отдельными направлениями, а в самом творчестве того или иного художника. Те из них, кто остро ощущает потерю своей индивидуальности, свое внутреннее одиночество, отчужденность от общества и вместе с тем зависимость от него, в той или иной форме выражают протест против обесчеловечивания человека, растущую тревогу за распад общества на изолированные составные элементы, на «атомы».

### **«Социальное самоубийство»**

Появление в литературе и искусстве певцов отчуждения со своим собственным кругом тем, своей поэтикой, как своеобразное отражение процессов «атомизации» самого буржуазного общества, стало фактом знаменательным и социально значимым. Особенно если

учесть, что певцы эти не всегда ограничиваются безадресным, а значит, и беспредметным сетованием на пороки буржуазного мира. В отдельных случаях стремление вскрыть такие пороки приводит к обвинениям конкретного виновника — самой среды. В этом — обличительная сила романов того же Казана или многих фильмов современных западных киномастеров.

Пожалуй, наиболее типичным представителем последних является итальянский режиссер Микеланджело Антониони, который наряду с Федерико Феллини стал именем чуть ли не нарицательным в воспевании замкнутости и душевного одиночества человека, болезненно переживающего потерю связей с уходящим миром и не обретшего связей с миром новым. Исклчительно внимание к психологическому анализу душевных переживаний такого человека сузило кругозор художника, вынудило его заняться анализом того, кого он знает лучше всех, — самого себя. «Мои фильмы автобиографичны, — признается Антониони, — но не в буквальном, «бытовом» смысле, а в смысле передачи интеллектуального опыта». А когда тот же Антониони, отдавая на заре своего творчества дань преемственности с неореализмом, попытался в фильме «Крик» вывести образ рабочего, то потерпел фиаско. Писатель и сценарист Дзаваттини рассказывал, что после просмотра «Крика» он сказал режиссеру: «Оставь в покое рабочий класс. Не навязывай рабочим своей психологии. Они другие. Ты их не знаешь!»<sup>39</sup>.

Феллини не делал таких попыток, и большинство персонажей его последних фильмов — это персонажи-предлоги, с помощью которых он раскрывает свое внутреннее «я». «Прежде всего мне нравится говорить о самом себе», — заметил он как-то в беседе со студентами. Это, конечно, не означает, что все феллиниевские персонажи автобиографичны, но они отражают атомизацию его собственной личности. Даже в такой обличительной монументальной фреске, как «Сладкая жизнь», было уже немало персонажей-предлогов, и в первую очередь сторонний наблюдатель, не способный ни на какое действие, журналист Марчелло. А в последующих фильмах Феллини «Восемь с половиной» и «Джульетта среди призраков» критическая тенденция обличения всего буржуазного общества была почти полностью сведена к узкопсихологическому мотиву самообличения. Лишь отдельные эпизоды и детали напоминали о прежней авторской многогранности.

Речь здесь идет не о мелкотемье, а об авторском решении темы отчуждения. Сначала частная, глубоко личная тема была поднята благодаря исключительному мастерству Феллини до общей темы кризиса буржуазного индивидуализма как нормы практического поведения личности. В этом заключалось социальное значение его

лучших произведений. И не только его, но и Антониони и других постнеореалистов.

Однако затянувшиеся процессы «самовыражения» не могли не иссушить источника, каким бы глубоким он ни был, и неизбежно привели к перепадам. А это не замедлило жестоко отомстить за себя: «призраки», мучающие Джульетту в фильме «Джульетта среди призраков», которые призваны были олицетворять моральные пороки разлагающегося общества, остались иносказательными иероглифами, свидетельствующими больше о душевных переживаниях стареющей и покинутой мужем женщины, чем о социальных болезнях ее окружения.

В 1954 г. Феллини в своем знаменитом фильме «Дорога» впервые переосмыслил один из лейтмотивов неореализма. Начиная с «Похитителей велосипедов» герои неореалистических фильмов часто находились на перепутье своих жизненных судеб, а калейдоскоп встреч с различными людьми, несмотря на их внешнюю случайность, выявлял общность судеб париев общества, их жизненную неустроенность. Лучшее всего социально-психологический настрой этих фильмов был выражен в названиях некоторых из них — это были «Мечты на дорогах» и даже «Дорога надежды». «Дорога» Феллини, как подчеркивала прогрессивная критика, стала «дорогой в никуда». Выпуск этого фильма ознаменовал собой прежде всего, что сам Феллини вступил тогда на перепутье. Отсутствие идейного компаса и определило все последующие творческие зигзаги. В той же беседе со студентами Феллини сказал, что ему «не хватает веры», что ему нечего подсказать своим героям, «потому что и самому себе я ничего сказать не умею»<sup>40</sup>. (Позже, давая свои комментарии фильму «Восемь с половиной», в котором он поставил знак равенства между реальностью внешнего мира и реальностью духовной жизни, даже стихийными силами подсознания, ради иллюзорных поисков вневременной и внесоциальной истины, Феллини сказал корреспонденту газеты «Стампа», что этот фильм представляет собой «нечто среднее между бессвязным психологическим сеансом и беспорядочным судом над собственной совестью».)

Три года спустя после феллиниевской «Дороги» вышел «Крик» Антониони, где прозвучал тот же мотив перепутья, но в аккордах типично антониониевских. Свое название фильм получил оттого, что в финале герой, не выдержавший одиночества, бросается с башни, а женщина внизу испускает дикий вопль страха. Непосредственное же его содержание вполне оправдало бы название «Дорога». Здесь произошло дальнейшее и более законченное переосмысление того же самого неореалистического мотива. Встречи людей у Антониони не только случайны, но и непрочно, недолговечны; распад всяческих

связей — человеческих, любовных — возведен в степень фатальной закономерности, а стремление убежать от своего одиночества и от себе подобных неизменно оказывается бесплодным. Неореалистическая тема народа решена у Антониони тоже по-своему: толпа всегда у него безлика, молчалива, бездеятельна, равнодушна.

В дальнейшем Антониони еще более развил бесфабульное сюжетосложение, однако, как никто другой, сумел использовать изображение внешнего мира в качестве проекции внутреннего мира усталого и сломленного человека.

Этому служит буквально каждый эпизод его фильмов. Так, в «Затмении» — лихорадочная, многоголосая биржа, неоднократно повторяемый поцелуй через стекло окна или двери, как бы символизирующий собой отсутствие взаимопонимания между влюбленными, бочка с водой и груда кирпичей, которые остаются на своих местах как грустное напоминание о месте встречи после разрыва влюбленных. В «Красной пустыне» — унылый индустриальный фон и холодный, урбанизированный быт, метафоричность цветовых гамм и бессильный анемичный эротизм. Самая мелкая подробность, жест, еле приметное движение, та или иная вещь, фиксируемая аппаратом, аллегоричность сцены или пейзажа, — это единственное, что дано подметить зрителю, из чего он должен делать выводы. При этом необычайно возрастает значение актерской игры — одна фальшивая интонация способна была бы уничтожить всю филигранную постройку режиссера. Неореалисты часто привлекали непрофессионалов из опасения, что актер со своими навыками лишь разрушит естественность воссоздаваемого реалистического быта; Антониони стремится использовать квалифицированных актеров так, как будто они являются непрофессионалами.

Ясная образность режиссерской кисти находится в гнетущем несоответствии со смутностью мотивов поведения и душевных переживаний персонажей. Педантичная рационалистичность стиля противопоставлена томящей иррационалистичности сознания героев (точнее, антигероев). Это противопоставление проведено целеустремленно, и через него выявляется социальное зерно антониониевских произведений: в мире больших материальных возможностей люди безвольно и с безразличным стоицизмом существуют в духовной нищете, в пустоте — без идеалов, без каких-либо душевных потребностей; им не для чего жить, они на грани гибели, их психика болезненно надломлена. Из фильма в фильм все фатальнее выступает у Антониони распад людских связей, углубляется анализ человека, потерпевшего душевное крушение. В «Красной пустыне» (эпиграфом к которой могли бы стать слова Кафки: «К кому взывать в большой пустыне мира?») образ такого человека доведен до полностью очищенного состояния. Кинометафоры предыдущих фильмов предстали здесь откровенным клиническим случаем: героиня фильма стала душевнобольной из-за пережитой ею автомобильной аварии. В следующей своей картине — «Крупным планом», расцененной частью зарубежной критики как «киноэнциклопедия фрейдизма», Анто-



ниони почти совсем стер грани между ирреальным и действительностью.

Произведения Антониони, как и творчество других постнеореалистов, конечно, обогащают язык киноискусства своим мастерством проникновения во внутренний мир человека. Но эстетизация психологического анализа неизбежно приводит к концентрации внимания на стиле и его возможностях. Это справедливо подметил режиссер, поэт и филолог Пьер Паоло Пазолини в своем докладе на I Международном фестивале «Нового кино», который состоялся летом 1965 г. в городе Пезаро: «...истинным героем этого нового кино оказывается стиль», что служит «предвестником общего и сильного оживления формализма, являющегося типичным средним продуктом» современной культуры капитализма. По мнению Пазолини, «все это представляет собой составную часть общего движения буржуазной культуры, направленного на отвоевывание тех участков, которые она утратила в борьбе с марксизмом и связанной с ним возможностью революции». Правящий класс «пытается вновь навязать поэтам псевдогуманную задачу: возрождение мифа формы и осознание ее технических возможностей»<sup>41</sup>.

Определившиеся упадочнические тенденции внушают тревогу прогрессивной общественности Запада, которая считает их распространенными не только в среде кинематографистов, но характерными вообще для части интеллигенции капиталистических стран.

Этим тенденциям пытаются ныне дать осмысление и оценку даже в художественных произведениях. Фильм Карло Лидзани «Горькая жизнь» проникнут мрачной символикой: герой фильма инженер Бьянки едет в Милан с целью взорвать небоскреб, где помещается правление концерна, в шахтах которого погибли его земляки-горняки; в конце картины Бьянки после долгих поисков работы попадает в рекламное агентство и украшает тот самый небоскреб, который некогда собирался уничтожить. Судьбу этого героя — честного и способного человека, полного решимости «взорвать башню из алюминия, стекла и бетона — олицетворение бесчеловечной власти капитала», но превратившегося в исполнителя воли своих врагов, — можно расценить как отражение судьбы многих представителей интеллигенции капиталистических стран.

При анализе того или иного явления важно установить его преемственность — тогда яснее становятся его облик и новые черты. Тема отчуждения человека была сквозной в буржуазном искусстве и литературе не только нашей эпохи. Максим Горький еще в 1909 г. писал в статье «Разрушение личности»:

«Современный изолированный и стремящийся к изоляции человек — это существо более несчастное, чем Мармеладов, ибо поистине

некуда ему идти и никому он не нужен! Опыяненный ощущением своей слабости, в страхе перед гибелью своей, какую ценность представляет он для жизни, в чем его красота, где человеческое в этом полумертвом теле с разрушенной нервной системой, с бессильным мозгом, в этом маленьком вместилище болезней духа, болезней воли, только болезней?

Наиболее чуткие души и острые умы современности уже начинают сознавать опасность: видя разложение сил человека, они единогласно говорят ему о необходимости обновить, освежить «я» и дружно указывают путь к источнику живых сил, способному вновь возродить и укрепить истощенного человека... Даже такой идолопоклонник «я», как Август Стриндберг, не может не отметить целительной силы человечества. «Человечество,— говорит он,— ведь это огромная электрическая батарея из множества элементов; изолированный же элемент тотчас теряет свою силу».

Но эти добрые советы умных людей едва ли услышат глухие. И если услышат — какая польза от этого? Чем отзовется безнадежно больной на радостный зов жизни? Только стоном»<sup>42</sup>.

В дальнейшем стон постепенно превратился в вопль отчаяния и страха. В этом нашла свое отражение неизмеримо возросшая враждебность буржуазного общества человеку. Но субъективно гуманистическое начало творчества выразителей идей отчуждения нередко оборачивается неверием в человека, а значит, объективно выливается в антигуманизм. Разоблачая капиталистическую систему общественных отношений, такие художники отождествляют ее со всем миром, а их личное внутреннее «я» вырастает в некое космическое «мы». Борьба с алогизмами окружающей среды исключительно демонстрацией этих алогизмов — значит попасть в собственный капкан, расставленный для врага. Теряя одну за другой свои позиции, такие художники становились в конце концов певцами абстрагированной тоски и отчаяния. Абстрагированной, потому что она утверждает примат внутренних переживаний над многогранностью реальной жизни и не выдерживает проверки этих переживаний объективными критериями, которые включают в себя не одни симптомы болезни, но и признаки здоровья: утверждающиеся новые ценности. Борьба человека за себя, за свое право быть человеком происходит не в сфере призраков, бесплодных мечтаний, психологического самобичевания, а в реальной обстановке существующих общественных отношений. Впрочем, разделение на такие сферы и их противопоставление уже само по себе искусственно, и собственная деятельность художников начисто отвергает возможность подобного разделения: творчество включает их в те же общественные процессы и в ту же общественную борьбу, которые они пытаются исключить из своего сознания.

В этой связи актуальное и даже символическое звучание приобрела картина испанского режиссера Луиса Берланги «Палач», где показываются роковые последствия сделки человека со своей совестью.

Замыкание ряда крупнейших художников современного искусства и литературы капиталистических стран в кругу отрицательных героев или антигероев различных мастей выдает ограниченность их мировосприятия, а также ограниченный характер их критики буржуазного общества как критики, ведущейся изнутри этого общества. Именно здесь отчетливее всего пролегает граница, отделяющая их от художников, стоящих на социалистических позициях. В беседе с журналистами о своем фильме «Сделано в Италии» итальянский кинорежиссер Нанни Лой сказал: «Мы ставили своей задачей правдиво показать недостатки общества, в котором мы живем... Но мы, как видите, не страдаем пессимизмом. Верим в человека, верим в итальянского рабочего. Верим в то, что он сумеет найти выход».

Конечно, все честные деятели искусства и литературы по-своему стремятся вырваться из дантова круга самоограничения в выборе героев. Однако показательно, что поиск положительного героя, способного вдохнуть надежду, осуществляемый теми художниками, которые не могут или не хотят выйти за пределы существующих капиталистических отношений, тоже, как правило, крайне ограничен. Человечность, высокие душевные качества, «золотое сердце» упорно выискиваются ими в самом буржуазном обществе по принципу, так сказать, антитезы, «доказательства от обратного» — в среде его изгоев: проституток («Ночи Кабирии» Феллини, «Жить своею жизнью» Годара), уголовников («Дыра», «Не прикасайтесь к добыче» Жака Беккера) и т. д. Всех этих положительных персонажей объединяет одна общая черта — жертвенность, обреченность на поражение в их отчаянной попытке в одиночку противостоять законам капиталистических джунглей. Ни сам художник, ни зрители не верят, что такие положительные герои, несмотря на всю их человеческую привлекательность, сумеют найти выход. Их человечность служит все той же цели обличения бесчеловечного образа жизни. А их жертвенность — это своеобразное отражение чувства собственной жертвенности, которое пронизывает — отдают они себе в этом отчет или нет — сознание самих художников.

Известный английский писатель Джеймс Олдридж, понимая то большое значение, которое имеет проблема отчуждения в современной художественной культуре капиталистического мира, посвятил этой проблеме специальную статью под названием «Отчуждение — социальное самоубийство».

Алиенация, в переводе — отчуждение человека в обществе, для капитализма отнюдь не новость. Это — нормальное состояние с тех пор, как товарное производство разорвало путы социальной ответственности, какими феодальное общество накрепко связывало своих членов. И лучшей мерой отчуждения человека от его общества всегда было искусство. Художник, более чем кто-либо иной, ощущал воздействие своей изолированности, и в течение пятидесяти лет западное искусство целиком и полностью являлось отражением этого.

Это всем известно, но мы пока еще не знаем, пожалуй, другого — какая часть искусства отчужденных художников представляет ценность и какая такой ценности не имеет. Я знаю, что этот сложный, во многом спорный вопрос занимает сейчас и многих советских критиков, которые хотят оценить роль таких писателей, как Кафка, Джойс или даже Фолкнер и Камю. В какой степени эти художники правдиво запечатлели свое положение в непреходящей ценной эстетической форме и в какой они просто отразили убожество своего положения жертв, не прибавив ничего к нашему знанию о мире?

Фактически это — часть старого спора о буржуазной личности, понимании ею своего положения в обществе. Я попытался поставить этот вопрос в романе «Герои пустынных горизонтов»,

который был написан шестнадцать лет назад. В нем воспроизведен буржуазный индивидуум, сознающий свою отчужденность от общества и отчаянно стремящийся найти выход из этого тупика, не переступая, однако, ту границу, за которой лежит марксистское мировоззрение. Крушение его попыток найти сколько-нибудь надежное решение очевидно. Мне, право же, не хотелось бы говорить здесь о своих книгах, но если я это делаю, то лишь затем, чтобы коснуться важного аспекта всей проблемы.

Прообразом моего главного персонажа, буржуазного героя, послужил человек, которого можно назвать последним героем английской буржуазии, — Лоуренс Аравийский. Интересно, что Лоуренс, подобно Кафке и Джойсу, был ультраинтеллектуалом, сознававшим отчужденность личности в буржуазном обществе, однако вместо того чтобы умозрительно созерцать такое положение и сообщить о нем в чисто интеллектуальной форме (как сделали Кафка и Джойс), он пытался действовать, что было, пожалуй, типично по-английски.

Суть в том, что Лоуренс Аравийский, сознавая свою изолированность в обществе, ненавидя такое положение, знал одновременно и то, что в самой Англии он бессилен его изменить, не приняв другую сторону. И вот в пустыне среди арабских феодальных племен он нашел социальное решение, которое искал. Арабы

не знали отчуждения ни друг от друга, ни от своего общества. Они ясно сознавали ответственность друг перед другом и вели себя не как индивидуумы, а как гордый, благородный, и подчас дикарский, коллектив — как всякое племенное, феодальное общество, сметенное с лица земли капитализмом, выпустившим изолированную «товарную личность».

Что же сделал Лоуренс, осознав свою отчужденность? За решением он пошел не вперед, а назад. Собственно, он и не искал решения, он просто отступал в то старое общество, где еще не началась коррупция «товарной личности». Это было отступление в детство, а не шаг вперед, к мужественности.

Итак, я подхожу к следующему выводу: степень осознания художником своего положения еще не указывает на его особую ценность как художника. Так же как нет никакой ценности в степени отчаяния, какую он сумел выразить. Узник, сознающий, что он узник, не дает ничего. Человеческая и художническая мера начинается тогда, когда, осознав свое положение, он идет вперед в поисках выхода из него.

Чтобы не создалось впечатление, будто я твержу старые догмы, спешу сказать, что лично я восхищаюсь буржуазным героем Лоуренсом (даже отступающим, терпящим крах) больше, чем Кафкой, который признавал свое положение, частично даже пони-

мал его, но лишь бросил взгляд на возможное решение и тут же сделал ужас своего положения единственным к нему отношением. Я говорю это и о человеке, и о художнике.

Быть может, несправедливо сравнивать человека действия, каким был Лоуренс, с «чистым» интеллектуалом Кафкой, учитывая, в частности, различные обстоятельства их жизни, окружение; но если говорить по существу, то единственный способ оценить художника — это оценить его способность к действию как художника. Художник не обязательно должен быть политиком или человеком действия, но его искусство должно действовать, если оно хочет называться искусством, и в этом смысле сравнение Кафки с Лоуренсом основательно, так как искусство не является искусством, если оно не делает хотя бы одного, пусть неверного, шага из тьмы.

Однако Кафка, так же как Керуак, Джойс и сотни других художников, очень хорошо отразил условия нашей жизни, и в этом уже есть элемент действия. Но насколько значителен этот элемент? Мне кажется, что это может быть измерено лишь той степенью, в какой они понимали трудность своего положения.

Искусство не обязательно должно быть агитпропом, чтобы быть действенным. Оно должно проникать в суть вещей и передавать нам это понимание в возможно более совершенной и ори-

гинальной форме. Это единственная мера, какая представляется мне мыслимой и полезной в оценке произведений искусства тех тысяч художников, которых нельзя назвать безукоризненными с политической или философской точки зрения, но которые тем не менее создают произведения искусства на материале своего «схватывания» жизненной сути человека.

Здесь огромную роль играет связь. Но что по ней передается? Мы, на Западе, переживаем тот период в искусстве (в живописи, литературе, театре), когда художника занимает в первую очередь передача жизни такой, какой она ему представляется... В той или иной степени главным средством связи сейчас в нашем искусстве является именно то, какой жизнь представляется, а не какая она на самом деле.

«Да. Точно так же это представляется и мне», — эту фразу часто произносят, знакомясь с произведением современного искусства. Но ощущение не есть обязательно понимание. На самом деле — и это зачастую трагично — наши художники не понимают сами, что они говорят нам. Фактически они лишь условленно рассказывают о своих эмоциях и впечатлениях...

Это искусство «чувства» и передачи чувства, возможно, является собой высшее выражение нашего отчуждения в обществе. Оно находится на самой последней ступени всех старых форм

традиционного буржуазного искусства, потому что искусство изменяется, как изменяется мир и все остальное в нем.

Поскольку искусство — это форма связи, то должна быть и причина, почему искусство «чувства» является теперь его наиболее «связующей» формой. И этому есть простое объяснение.

Индивидуумы в нашем обществе крайне изолированы. Общественная борьба интеллектуалов в западном мире в данный момент проявляется в сравнительно ограниченных рамках. Следствием этого является то, что способность личности разобраться в тех силах, которые на нас воздействуют, крайне мала. Поэтому интеллектуалы, оправдывая себя той концепцией, что проблема в первую очередь находится внутри самого человека, так сказать, не выходят на социальную связь. Они вступают в связь индивидуально, через частные переживания. Каждый говорит другому: «Вот такой представляется жизнь моему внутреннему «я», вот что происходит со мной и вот что я по этому поводу чувствую. А вы?». Так как трудность положения одного человека есть одновременно трудность всеобщего положения и так как симптомы совпадают, то мы и склонны считать этот репортаж о нашем частном аде правдивым и применительно к нам, и ко всем остальным.

Я не стремлюсь разрушать это направление в нашем искус-

стве. Во многих смыслах это единственный способ существования нашего искусства. Наша изолированность, наше крайне бедное понимание общества ограничивают нас рамками именно такого способа взаимного общения. Это фактически олицетворение искусства одиночества. Но ведь мы долгое время стремились к этому, и процесс еще никоим образом не завершен.

Пьесы Сэмюэля Беккета, например, близки к той стадии, когда драматург уже может заявить, что он уничтожит в них всех людей и со «сцены» будет звучать лишь записанный на пленку голос. Новая форма пластического искусства, которая вот-вот станет популярной, называется «саморазрушение». Все произведения такого искусства, живопись, скульптура будут создаваться из материала со специальными химическими «присадками», которые когда-нибудь разнесут скульптуру на куски или обесцветят краски картины. Некоторые части будут даже самовзрываться. Конечно, это не слишком серьезно. А журнал, который ратует за этот вид искусства («Артс энд артистс»), собирается печатать эти произведения специальными красками, которые через несколько недель исчезнут с бумаги.

Все это крайние и комичные примеры, но они указывают логичную тенденцию развития искусства изоляции, создаваемого скорее печальными жертвами,

чем художниками, твердо стоящими на ногах.

Драматург Эжен Ионеско писал недавно в журнале «Энкаунтер»: «Так как желание смерти находится сегодня в сердце всех живых существ, так как мы страдаем, попытаюсь это выразить, и так как все живые существа стремятся к покою и миру, давайте разрушать жизненные связи и культивировать стремление к смерти».

Логика такого искусства приводит в конечном счете к самоубийству. Джексон Поллок (подобно Ионеско, это серьезный художник) честно пытался снизить свою роль как художника до того уровня, который совпадал бы с его взглядом на художника как человека, лишённого общественной роли. Тогда он и начал швырять краску на холст, а не писать. Пропасть между кистью и холстом полностью поглотила его, изолировав художника как сознательную личность от его работы. То было совершеннейшей изоляцией. Он чувствовал это и честно пытался эту изоляцию выразить, а для ее выражения нашел лишь одно логичное решение.

То, что Поллок в конце концов покончил с собой, явилось последним и наиболее логичным выводом: он не мог решить иначе проблему, стоявшую перед ним. Он не мог выпрыгнуть из самого себя. Его ответом поэтому явилось то самое стремление к смерти, о котором говорит Ионеско,

потому что иного индивидуального решения проблемы нет.

В преувеличенной форме художник просто отражает положение любого человека в обществе, которое стремится изолировать всех индивидуумов, поместив их в удобные маленькие жилища-ячейки, ибо только так оно может обезопасить себя от развития социального мышления.

Когда по вечерам я выхожу прогуляться и прохожу мимо тысяч окон, освещенных бледно-голубым светом телевизоров, я всегда чувствую, что именно здесь и совершается самая настоящая изоляция. И делает это не телевизор. Когда человек добирается до телевизора, он уже чувствует себя беспомощным, абсолютно зависимым от своих частных переживаний. Телевизор лишь культивирует это состояние. Фактически то, что толкает художника на самоубийство, обыкновенного человека усаживает в кресло перед телевизором. Возможно, это — грубое сравнение, но оно достаточно верно.

Капиталистические газеты в Англии очень много шумят о традиционном обычае английского рабочего: делать десяти-минутный перерыв утром и днем для чашки чаю. Капиталисты ничего не жалеют для телевидения, но нет такой фирмы в Англии, которая не жаловалась бы горько на обычай «чашки чаю» и не пыталась бы его искоренить. Это явилось поводом для забасто-

вок, и наши газеты, «поддерживающие лейбористов», в частности многомиллионная «Дейли миррор», постоянно высмеивают рабочих, «устраивающих забастовки из-за чашки чаю». Но ведь на большинстве английских фабрик и заводов эта чашка чаю — все, что осталось от личности, пытающейся выжить в процессе производства. Эти десять минут — единственная гуманная роль общества на заводе, и рабочий знает, что, когда не будет и этого, он превратится в простой придаток машины.

Общественная гуманность и общественные вкусы ведут подобные арьергардные бои по всему фронту в нашем мире. Общие знаменатели все в большей степени заменяются частными, и это объясняет, почему секс стал играть столь важную роль в литературе, искусстве, развлечении. Ничего особенно нового в сексе — идет ли речь об искусстве или о жизни — не появилось (я имею в виду Англию), но удельный вес его в современной жизни явно чрезмерен. Почему? Потому что сведение связей и чувств к самым интимным и тайным источникам наших эмоций является в своем роде квинтэссенцией нашей изоляции. Секс — самая интимная, частная сторона личности, и именно эту сторону мы всегда ищем в других, находясь во всеобщей изоляции, как будто, чем индивидуальней переживание, тем устойчивей связь. Порочность этого в том, что в дан-



ном случае имеется в виду секс без любви. А если встречается любовь, то это любовь, не имеющая большой убежденности и силы вне сексуальной страсти. Влияние Фрейда на нашу изоляцию — это самостоятельная тема. Фрейд — философ нашей эмоциональной кастрации, и по мере того как угасает любовь и начинает преобладать секс, фрейдистское учение становится выразителем всех наших эмоциональных драм. Его теория секса становится тогда в равной степени кодом как общественного поведения, так и частного.

Спутник секса без любви — насилие. Насилие — конечная форма самовыражения личности, которая борется в одиночку против всех видов и форм жизни, кроме своей собственной. Насилие — самое частное из всех человеческих достояний, и ничто другое так не выражает собственническое «я», как стремление избить, распластать, унижить или убить тело другого человека, сохранив свое в неприкосновенности.

Парадоксально, что тему насилия в литературе, кино, на телевидении, как правило, изобретают, трактуют и изображают люди, которым делается дурно при виде драки и крови. Здесь

кроется широкое поле деятельности для исследования напуганного, аморального интеллектуала, прибегающего к фантазиям о насилии как моральной компенсации. Лишенные моральной силы, эти поклонники насилия, по существу, — трусы с общественной точки зрения. Их идеальный герой — жестокий одиночка, одной рукой уничтожающий все, что ему противостоит, а сам при этом не связанный никакими социальными нормами, ни любовью, ничем вообще (пример — Джеймс Бонд).

Тот факт, что это жестокое развлекательное чтиво встречает непомерно большой спрос, лишь подтверждает нашу оценку условий, в которых находится озадаченный и невежественный человек. Он знает, что в обществе он ничто, отсюда его единственная вера в себя, его единственная надежда выжить — сокрушать все нападки, с какой бы стороны они ни свершались. Этот супермен от насилия чувствует себя удовлетворенным, лишь когда находит самое невероятное решение — единственное, что остается жертве, которая напугана, невежественна, изолирована, одинока и которая отчаянно ищет, на кого бы взвалить вину и наказать за свои собственные трудности <sup>43</sup>.

## Заключение

«Социальное самоубийство», по выражению Джеймса Олдриджа, певцов отчуждения в конечном счете соответствует интересам господствующих классов, поскольку ослабляет ряды их внутренней оппозиции. Разнообразные формы элитаризма, равно как и бездумная, потребительская «массовая культура», лишают людей высоких идеальных устремлений. Они подрывают их веру в самих себя, подменяют исторический оптимизм культом пессимизма, духовного бесилия.

Процессы разложения старого общества и усиления социальных противоречий сопровождаются оттеснением прогрессивных элементов культуры, противопоставлением им элементов открыто или скрыто апологетических. Современная буржуазная культура с особой четкостью подтверждает правоту знаменитых слов Маркса о враждебности капитализма «известным отраслям духовного производства»<sup>44</sup>. И если капитализм цивилизует потребление и досуг, то лишь для того, чтобы не цивилизовать, не перестраивать социальные отношения и труд.

Истинное лицо и истинная ценность того или иного общественного строя, его способность (или неспособность) обрести и пробудить к жизни светлые идеалы, веру в своего главного строителя — человека — всегда раскрываются наиболее четко в художественной культуре. Она превратилась в такую сторону бытия, которая служит как бы барометром прогресса или регресса общества. Современная буржуазная культура доказывает истощение духовных ресурсов капиталистического мира.

«Капитализм исчерпал свои возможности,— пишет американский философ и публицист Говард Селзам.— Его время прошло, и уже давно. Он обещал все, достиг многого, но в дни своего увядания представляет собой неприглядную картину»<sup>45</sup>.

Отношение марксизма к буржуазной культуре всегда основывалось на глубокой диалектике: он рассматривал и рассматривает ее как движение антагонистических противоречий. История неизбежно ведет к упадку культуры пережившей себя общественной системы, но она же указывает и средство от исцеления. Антагонизм между горсткой монополий и народными массами рождает классовый протест, стремление к всестороннему обновлению. Тем более что старая цивилизация — не единственная в мире. Существует другая, противоположная ей, революционная и гуманистическая общественная система, которая открыла в мировой истории новые горизонты

социального и культурного прогресса. Борьба двух исторических типов культуры — коммунистической и буржуазной — в нашу переломную эпоху стоит особенно остро. Эта борьба представляет собой, как указывается в Программе КПСС, «отражение в духовной жизни человечества исторического процесса перехода от капитализма к социализму» <sup>46</sup>.

# Указатель источников

## Образ среди фактов

- <sup>1</sup> *Берроуз Данэм*. Мыслители и казначеи. М., Политиздат, 1960, стр. 21—27.
- <sup>2</sup> *Phillip Bonosky*. Beyond the Borders of Myth. From Vienius to Hanoi. New York, 1967.
- <sup>3</sup> «Старые мифы и новая действительность». «Известия» за 28 марта 1964 г.

## Парадоксы цивилизации

- <sup>1</sup> Из рукописного наследства К. Маркса. Журн. «Коммунист», 1958, № 7, стр. 22.
- <sup>2</sup> *Х. Лумер*. Тройственная революция. Журн. «Мировая экономика и международные отношения», 1965, № 5, стр. 31—42.
- <sup>3</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1963, № 31, стр. 23.
- <sup>4</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1964, № 37, стр. 27—28.
- <sup>5</sup> *F. Corre*. Le jour ou l'homme n'aura plus rien à faire. «Le nouveau Can-dide», 1966, № 267, p. 28—31; № 268, p. 28—30, 32—34.
- <sup>6</sup> *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 23, стр. 19.
- <sup>7</sup> *Leonard S. Silk*. The Research Revolution. New York — Toronto — London, 1960, p. 7—8.
- <sup>8</sup> *Ф. Кук*. Государство войны Джаггер-наут. М., Воениздат, 1962, стр. 73.
- <sup>9</sup> *W. Millis*. Arms and Men. New York, 1956, p. 360.
- <sup>10</sup> «Ordnance», November — December 1958, p. 393.
- <sup>11</sup> «Неделя» за 1—7 марта 1964 г., стр. 20.
- <sup>12</sup> *Lord Bowden*. Inflation scientifique et «fuite des cerveaux». «Les Temps Mo-dernes», Paris, mai — juin 1968, p. 1977—1994.
- <sup>13</sup> *Arnold B. Barach*. USA and Its Eco-nomic Future. New York, 1964, p. 64.
- <sup>14</sup> «The New York Herald Tribune», Au-gust 22, 1960.
- <sup>15</sup> «Congressional Record». Washington, D. C. February 6, 1962, p. 1714.
- <sup>16</sup> *H. Kursh*. The Unites States Office of Education. A Century of Service. Phila-delphia, 1965, p. 26.
- <sup>17</sup> «Congressional Record», April 2, 1968, p. E 2565.
- <sup>18</sup> *Л. Маттиас*. Обратная сторона США. М., «Прогресс», 1968, стр. 217, 222—225, 229, 231—235, 258—259, 261—265, 280—281.
- <sup>19</sup> *Patricia C. Sexton*. Education and In-come. New York, 1961, p. 179.
- <sup>20</sup> *Гилберт Грин*. Забытый враг. М., ИЛ, 1958, стр. 22—23, 129—130.

- <sup>21</sup> Л. Гурко. Кризис американского духа. М., ИЛ, 1958, стр. 160—161, 261—262.

#### Судьбы литературного «нинизма»

- <sup>1</sup> Herbert Kubly. The Vanishing Novel. «Saturday Review», May 2, 1964, p. 15, 26.
- <sup>2</sup> Barbara W. Tuchman. The Historian's Opportunity. «Saturday Review», February 25, 1967, p. 28.
- <sup>3</sup> I a-t-il encore une littérature américaine? «L'Express». Paris, 12 septembre 1963, p. 26—30.
- <sup>4</sup> Синклер Льюис. Собр. соч. М., 1965, т. 6, стр. 417.
- <sup>5</sup> «Arts», Paris, Du 3 au 9 juillet 1963, p. 3.
- <sup>6</sup> «Les Lettres nouvelles». Paris, février 1963, p. 131—148.
- <sup>7</sup> «Konkret». Hamburg, Februar, 1965, S. 22—23.
- <sup>8</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1964, № 18, стр. 31.
- <sup>9</sup> A. Adamov. Ma «métamorphose». «France observateur», 25 avril 1963, p. 20.
- <sup>10</sup> Сидни Финкелстайн. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М., «Прогресс», 1967, стр. 19—21.
- <sup>11</sup> «Литературная газета», 31 января 1961 г.
- <sup>12</sup> Алан Силлитоу. Ключ от двери. М., «Прогресс», 1964, стр. 337.
- <sup>13</sup> Ален Роб-Грийе. В лабиринте. «Иностранная литература», 1963, № 1, стр. 195—200.
- <sup>14</sup> Edouard Lop et André Sauvage. Essai sur le «nouveau roman». «La nouvelle critique». Paris, avril 1961, N 125, p. 86.
- <sup>15</sup> «Le nouveau Candide». Paris, 10 octobre 1963.
- <sup>16</sup> Penelope Houston. 007. «Sight and Sound». London, Winter 1964—1965, vol. 34, N 1, p. 15.
- <sup>17</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1961, № 6, стр. 29.
- <sup>18</sup> «The Listener». London, April 14, 1966, p. 548.
- <sup>19</sup> Л. Гурко. Кризис американского духа, стр. 189—190.
- <sup>20</sup> William Tanner. The Book of Bond or every man his own 007. London, 1965, p. 7—8.
- <sup>21</sup> «Evergreen Review». New York, February 1966, p. 64, 66, 69.
- <sup>22</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1964, № 52, стр. 28.
- <sup>23</sup> Цит. по журн. «Иностранная литература», 1968, № 9, стр. 275.
- <sup>24</sup> Hrsg. von Helmut Hiller und Wolfgang Strauss. Der Deutsche Buchhandel. Gütersloh, 1961, S. 149—150.
- <sup>25</sup> Лео Джанос. В защиту героев комиксов. Журн. «Америка» за август 1966, стр. 23—24.
- <sup>26</sup> Там же, стр. 24—25.
- <sup>27</sup> Цит. по газ. «Советская культура» за 18 января 1966 г.
- <sup>28</sup> «Vie Nuove». Roma, 1965, N 10, p. 42—43.
- <sup>29</sup> «Newsweek». New York, November 14, 1960, p. 58.
- <sup>30</sup> Ibidem.
- <sup>31</sup> «Il Giorno». Milano, 26 giugno 1968.
- <sup>32</sup> «Life». Chicago, July 31, 1964, p. 58—64.
- <sup>33</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1967, № 51, стр. 31.

#### «Совесть в искусстве»

- <sup>1</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1965, № 34, стр. 30.

- <sup>2</sup> «Современное американское искусство». (Издание американской выставки в Москве, 1959.)
- <sup>3</sup> Журн. «Америка» за июль 1963 г., стр. 45.
- <sup>4</sup> Журн. «Америка» за декабрь 1964 г., стр. 20—21.
- <sup>5</sup> William Snaith. The Irresponsible Arts. London, 1965, p. 14—15.
- <sup>6</sup> Цит. по книге: Ганс Мюнх. Беспредметное искусство — ошибка против логики. М., «Советский художник», 1966, стр. 74.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> W. Snaith. The Irresponsible Arts, p. 12—13.
- <sup>9</sup> Г. Мюнх. Беспредметное искусство — ошибка против логики, стр. 8—45.
- <sup>10</sup> Walter Abell. Industry and Painting. «Magazine of Art». New York, March 1946, p. 117.
- <sup>11</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1961, № 8, стр. 31.
- <sup>12</sup> «Stern». Hamburg, 5—11 Mai, 1964, S. 64—65.
- <sup>13</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1964, № 17, стр. 31.
- <sup>14</sup> «The Times». London, September 7, 1965, p. 11.
- <sup>15</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1965, № 12, стр. 31.
- <sup>16</sup> Цит. по книге: «Кино, театр, музыка, живопись в США». М., «Знание», 1964, стр. 288.
- <sup>17</sup> Цит. по книге: Patric Waldbery. Chemins du surréalisme. Bruxelles, 1965, p. 60.
- <sup>18</sup> André Breton. Les manifestes du surréalisme. Paris, 1946, p. 27—28, 34, 45—46.
- <sup>19</sup> Цит. по книге: Maurice Nadeau. Histoire du surréalisme. Paris, 1964, p. 219.
- <sup>20</sup> Ibid., p. 50.
- <sup>21</sup> Цит. по книге: P. Waldbery. Chemins du surréalisme, p. 50.
- <sup>22</sup> Herbert Read. The Philosophy of Modern Art. London, 1952, p. 21.
- <sup>23</sup> W. Snaith. The Irresponsible Arts, p. 88, 90—94, 107—111, 158, 264.
- <sup>24</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1967, № 32, стр. 30—31.
- <sup>25</sup> Арнольд Кеттл. «Театр абсурда» и кому он нужен. «Советская культура» за 6 июня 1963 г.
- <sup>26</sup> John Simon. What Can I Do In the Water? «The New York Times», June 19, 1966, p. D3.
- <sup>27</sup> Цит. по газ. «Советская культура» за 17 декабря 1964 г.
- <sup>28</sup> Kenneth Tynan. Broadway Scene: Survival of the Biggest. «The New York Herald Tribune», April 2, 1961, Section 4, p. 5.
- <sup>29</sup> «The New York Times Magazine», March 13, 1960, p. 95.
- <sup>30</sup> Саша Лури. Цены против ценностей. «Литературная газета», 1967, № 49.
- <sup>31</sup> Claude Bertrand. Destin de la Musique: «Yé-Yé ne lisez pas ces lignes». «Democratie 64». Paris, 25 juin 1964, N 239, p. 18.
- <sup>32</sup> Jack Batten. The Monkees? Man, the last train from nowhere. «Maclean's». Toronto, May 1967, vol. 80, N 5, p. 93.
- <sup>33</sup> Josh Dunson. Is Cash Killing Folk Music? «American Dialog». New York, February — March 1965, vol. 2, N 1, p. 29.
- <sup>34</sup> «The Culture Fizzle». «Newsweek». New York, March 8, 1965, p. 40.
- <sup>35</sup> «Congressional Record». Senate. February 13, 1961, p. 2061.
- <sup>36</sup> «Congressional Record». Senate. February 7, 1962, p. 1865.

<sup>37</sup> Гарри Фримен. Маммона или Афина? «Советская культура» за 31 марта 1964 г.

#### Десятая муза или десятая жертва?

<sup>1</sup> Charles Chaplin. I Have Had Enough of Hollywood. «Reynolds News». London, December 7, 1947.

<sup>2</sup> Darryl F. Zanuck. Hollywood v. Communism. «Films and Filming». London, June 1961, p. 10.

<sup>3</sup> «The New York Post», December 18, 1940.

<sup>4</sup> Peter Bart. Hollywood: New Riches, New Doubts. «The New York Times», December 12, 1966, p. 1, 69.

<sup>5</sup> Ezra Goodman. The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood. New York, 1961, p. 122.

<sup>6</sup> «The Production Code». MPPDA, Los Angeles, 1930.

<sup>7</sup> Цит. по книге: E. Goodman. The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood, p. 209.

<sup>8</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1966, № 10, стр. 30.

<sup>9</sup> Bosley Crowther. Is Hollywood Killing Itself? «The New York Times», March 13, 1966, p. XI.

<sup>10</sup> Раф Валлоне. Художник — всегда исследователь. «Советское кино» за 27 июля 1968 г.

<sup>11</sup> Цит. по статье: Ugo Casiraghi. Auto-critica di una cinematografia. «Il calendario del popolo». Milano, A. XXI, N 251—252, agosto—sett. 1965, f. 7027.

<sup>12</sup> Джанни Тотти. ...Не кровь — лишь цвет крови. «Советская культура» за 20 сентября 1966 г.

<sup>13</sup> «Искусство кино», 1968, № 5, стр. 139—140.

<sup>14</sup> Герда Хаак и Хорст Кесслер. Политика против культуры. М., «Прогресс», 1968, стр. 229.

<sup>15</sup> «Советское кино» за 1 января 1965 г.

#### «Остановите печать!»

<sup>1</sup> Лео Гурко. Кризис американского духа, стр. 115—135.

<sup>2</sup> Там же, стр. 12.

<sup>3</sup> W. B. Kerr. The War of the Paris Editions. «Saturday Review». New York, November 13, 1966, p. 104.

<sup>4</sup> «За рубежом», 1967, № 2, стр. 26.

<sup>5</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1963, № 52, стр. 24.

<sup>6</sup> «Frei ist, wer reich ist». «Der Spiegel». Hamburg, 1966, N 34, S. 121.

<sup>7</sup> Цит. по газ. «Правда» за 1 мая 1968 г.

<sup>8</sup> Джордж Марион. Остановите печать! М., ИЛ, 1954, стр. 68—69.

<sup>9</sup> Там же, стр. 69—124.

<sup>10</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1966, № 42, стр. 27.

<sup>11</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1968, № 12, стр. 26.

<sup>12</sup> Ernest Blum. Brazil's Yankee Network. «The Nation». New York, May 29, 1967, p. 678—681.

<sup>13</sup> Джордж Марион. Остановите печать!, стр. 166—249.

#### «Телекратия»

<sup>1</sup> Hadley Cantril with the assistance of Hazel Gaudet and Herta Herzog. The Invasion from Mars. A study in the psychology of panic with the complete script of the famous Orson Welles broadcast. Princeton, 1940.

<sup>2</sup> Peter Baker. A Face in the Crowd. «Films and Filming». London, September 1957, p. 23.

- <sup>3</sup> *H. H. A Face in the Crowd*. «Films in Review». New York, August — September 1957, p. 350—351.
  - <sup>4</sup> «Communication and the Communication Arts». New York, Columbia University, 1955, p. 109.
  - <sup>5</sup> *Louis Merlin*. Le vrai dossier de la télévision. Paris, 1964, p. 165, 167.
  - <sup>6</sup> *André Diligent*. La télévision: ses maître et son avenir? «L'Express». Paris, 10 janvier 1963, p. 6—8; 24 janvier 1963, p. 16—18 et 7 février 1963, p. 13—14.
  - <sup>7</sup> *Jacques Garai*. La télévision est-elle l'opium des français? «Le nouveau Candide», 1966, N 278, p. 28—34.
  - <sup>8</sup> «BBC Handbook», London, 1965, p. 42.
  - <sup>9</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1966, № 37, стр. 28—29.
  - <sup>10</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1962, № 46, стр. 30—31.
  - <sup>11</sup> *Дэвид Карп*. Теледоллары. «Литературная газета» за 26 марта 1966 г.
  - <sup>12</sup> *Video Boy*. «Time», New York, January 26, 1968, p. 42.
  - <sup>13</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1962, № 46, стр. 31.
- «Стратегия желания»**
- <sup>1</sup> USIA: «Appropriations Hearings». Fiscal Year, 1964, p. 466—467.
  - <sup>2</sup> *П. Лайнбарджер*. Психологическая война. М., Воениздат, 1962, стр. 147.
  - <sup>3</sup> *Ф. Махлун*. Производство и распространение знаний в США. М., «Прогресс», 1966, стр. 311.
  - <sup>4</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1968, № 8, стр. 24.
  - <sup>5</sup> Журн. «Простор». Алма-Ата, 1968, № 4.
  - <sup>6</sup> *Джудит Тодд*. Большой обман. М., ИЛ, 1962, стр. 68.
  - <sup>7</sup> *Desmond Smith*. American Radio Today: The Listener Be Damned. «Harper's Magazine», September 1964, p. 58, 60—63.
  - <sup>8</sup> *G. Mikes*. How To Scrape Skies. Harmondsworth, Middlesex, 1966, p. 81—82, 84—86, 88.
  - <sup>9</sup> *Drew Pearson*. Big Business Censors TV-Radio. «The Washington Post and Times Herald», October 24, 1961, p. B23.
  - <sup>10</sup> *Расс Джонстон*. Оправдывает ли себя реклама? Журн. «Америка», 1968, № 138.
  - <sup>11</sup> Mass Media in Canada. Ed. by *John A. Irving*. Toronto, 1962, p. 153—155, 173—174.
  - <sup>12</sup> *Robin Parkin*. Letting the Tiger out of the Bag. «Daily Mirror». London, March 29, 1968, p. 16.
  - <sup>13</sup> *Джудит Тодд*. Большой обман, стр. 120.
  - <sup>14</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1962, № 30, стр. 27.
  - <sup>15</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1964, № 19, стр. 29.
  - <sup>16</sup> Цит. по журн. «За рубежом», 1964, № 5, стр. 31.
  - <sup>17</sup> *Джудит Тодд*. Большой обман, стр. 110—135.
  - <sup>18</sup> Там же, стр. 138—139.
  - <sup>19</sup> Там же, стр. 16—22.
  - <sup>20</sup> Цит. по книге: *Джудит Тодд*. Большой обман, стр. 123.
- Культура духовных наркотиков**
- <sup>1</sup> *А. Э. Мэндер*. От шести вечера до полуночи. М., ИЛ, 1947, стр. 13—83.
  - <sup>2</sup> Там же, стр. 79—80.
  - <sup>3</sup> Журн. «Простор», 1968, № 4.



- <sup>4</sup> «Congressional Record». Senate. February 2, 1962, p. 1477.
- <sup>5</sup> W. Joyce. The Propaganda Gap. New York, 1963, p. 89—90.
- <sup>6</sup> W. E. Daugherty in collaboration M. Janovitz. A Psychological Warfare Casebook. Baltimore, 1958.

#### Единство в многообразии

- <sup>1</sup> Берроуз Данэм. Мыслители и казначей, стр. 50—57.
- <sup>2</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 520.
- <sup>3</sup> James Collins. The Existentialists. Chicago, 1959, p. VIII.
- <sup>4</sup> Otto Friedrich Bollnow. Neue Geborgenheit. Stuttgart, 1955, S. 161.
- <sup>5</sup> Jacob K. Javits. Plan to Aid Our Lagging Culture. «The New York Times Magazine», April 5, 1959, Section 6, p. 21.
- <sup>6</sup> Richard Hofstadter. Anti-intellectualism in American Life. New York, 1963, p. 323.
- <sup>7</sup> Ibid., p. 356.
- <sup>8</sup> E. Husserl. Méditations cartésiennes. Paris, 1931, p. 4.
- <sup>9</sup> John Dewey. Problems of Men. New York, 1946, p. 16.
- <sup>10</sup> J. F. Dulles. War or Piece. New York, 1950, p. 253.
- <sup>11</sup> C. Sulzberger. What's Wrong with U. S. Foreign Policy. New York, 1959, p. 232.
- <sup>12</sup> Reinhold Niebuhr. An Interpretation of Christian Ethics. New York, 1956, p. 13.
- <sup>13</sup> J. F. Dulles. War or Piece, p. 257.
- <sup>14</sup> Цит. по «Литературной газете» за 6 ноября 1968 г.
- <sup>15</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. 12, стр. 4.
- <sup>16</sup> Marshall McLuhan, Quentin Fiore. The Medium is the Massage. London, 1967, p. 8—142.
- <sup>17</sup> Ibid., the back cover.
- <sup>18</sup> Lewis Mumford. Art and Technics. New York, 1952, p. 12.
- <sup>19</sup> Ibid., p. 137.
- <sup>20</sup> Реферат А. В. Луначарского на вечере народного синемаатографа в Париже. «Неделя» за 14—20 ноября 1965 г., стр. 12
- <sup>21</sup> H. A. Overstreet. The Nature Mind. New York, 1949, p. 220—221.
- <sup>22</sup> Motion Pictures of the USA. Issued by the Motion Pictures Assotiation of America and the International Com-mitee of the Assotiation of Motion Picture Producers. Hollywood, 1958, p. 13.
- <sup>23</sup> Цит. по статье: В. Михайлов. Отключение мышления. «Правда» за 24 ноября 1967 г.
- <sup>24</sup> Fredric Wertham. Is TV Hardening Us to the War in Vietnam? «The New York Times», December 4, 1966, Section, D, p. 23.
- <sup>25</sup> Vannevar Bush. Science and Progress? In «Science in Progress», ed. by H. Taylor. Tenth Series. New Haven, 1957, p. 4.
- <sup>26</sup> Roland Barthes. Mythologies. Paris, 1957.
- <sup>27</sup> «Culture for the Millions?» Mass Media in Modern Society. Ed. by N. Jacobs. Princeton, New Jersey, 1961, p. 54.
- <sup>28</sup> E. Morin. Le rôle du cinéma. «Esprit», juin 1960, N 6, p. 1076—1079.
- <sup>29</sup> Андре Моруа. Комментарий к собственной биографии. «За рубежом», 10—16 ноября 1967 г., стр. 31.
- <sup>30</sup> Джудит Тодд. Большой обман, стр. 142—150.

- <sup>31</sup> Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения. М., 1957, т. 3, стр. 409, 446—447.
- <sup>32</sup> *Ortega y Gasset*. Gessammelte Werke. Bd. III, Stuttgart, 1956, S. 8—9.
- <sup>33</sup> *Ortega y Gasset*. Gessammelte Werke. Bd. II, 1955, S. 231—232.
- <sup>34</sup> *Ихаб Хассан*. Авангард. Современное американское общество в поисках нового. Журн. «Америка», 1966, № 115, стр. 52—53.
- <sup>35</sup> *Louise Gossett*. Violence in Recent Southern Fiction. Durham, N. C., 1965, p. X.
- <sup>36</sup> *Ortega y Gasset*. Gessammelte Werke. Bd. III, S. 359.
- <sup>37</sup> Журн. «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 243.
- <sup>38</sup> *Ремо Кантони*. Разобщенность — болезнь нашего века. Цит. по журн. «За рубежом», 18 июля 1964 г., стр. 14.
- <sup>39</sup> *Чезаре Дзаваттини*. Некоторые мысли о киноискусстве. Журн. «Искусство кино», 1957, № 7.
- <sup>40</sup> Fellini parla del suo mestiere de regista. «Bianco e Nero». Roma, 1958, N 5, pag. III, etc.
- <sup>41</sup> «Filmcritica». Roma, N 156—157, 1965.
- <sup>42</sup> *Максим Горький*. О литературе. М., «Советский писатель», 1955, стр. 66.
- <sup>43</sup> *Джеймс Олдридж*. Отчуждение — социальное самоубийство. «Советская культура» за 12 мая 1966 г.
- <sup>44</sup> *К. Маркс и Ф. Энгельс*. Соч., т. 26, ч. I, стр. 280.
- <sup>45</sup> *Г. Селзам*. Марксизм и мораль. М., ИЛ, 1962, стр. 45.
- <sup>46</sup> «Программа Коммунистической партии Советского Союза». Госполитиздат, 1961, стр. 51.

## Содержание

5	<b>Образ среди фактов (вместо предисловия)</b>
17	<b>Парадоксы цивилизации</b>
19	«Тройственная революция»
31	«Золотой век или Рабство?»
40	Факторы противодействия
44	«Охота за умами»
47	Образование — зеркало системы
56	Постскриптум
59	<b>Судьбы литературного «нинизма»</b>
61	Два взгляда на один предмет
67	От бунта до «нинизма» — и наоборот
72	«Дрожащие от холода слова»
80	«Белокурые херувимы смерти»
92	Комиксы — аргументы «за» и «против»
107	«Меценаты» и пекари
114	Постскриптум
115	<b>«Совесть в искусстве»</b>
117	Признание перемен
119	На дискуссии в Нью-Йорке
125	«Миссия затемнения»
129	«Ошибка против логики»
139	Пантеон и Биржа
153	«Сын беса и мрака»
159	Эффект эха
165	«Зеркала отчаяния»
179	Оборотная сторона модели
187	Постскриптум
191	<b>Десятая муза или десятая жертва?</b>
193	Чарли Чаплин объявляет войну Голливуду...
194	...А Дэррил Занук объявляет войну коммунизму

196	Постскрипtum
—	В лабиринтах американской киностолuцы
200	«Новые богатства, новые сомнения»
202	Противоречия видимые и подлинные
207	«Обходный маневр Голливуда»
209	Круг замыкается
211	Скованные одной цепью
216	«...Не кровь — лишь цвет крови!»
222	...И доллар, и цвет доллара
229	<b>«Остановите печать!»</b>
231	Показания «дружественного свидетеля»
238	Постскрипtum
239	Необходимые дополнения
245	«Давайте начнем с денег»
252	Посылные империализма
255	Еще несколько ответов «дружественному свидетелю»
265	<b>«Телекратия»</b>
267	Осознание силы
271	Диапазоны власти
278	Новый Кандид
282	Постскрипtum
284	Фокусирующий калейдоскоп
293	<b>«Стратегия желания»</b>
295	Продолжение разговора
302	Реклама рекламе
307	Реклама рекламодателям
308	Постскрипtum
311	Хорошо сказанная ложь
313	Рыночная магия
317	«Большой обман»
320	Торговцы иллюзиями
325	<b>Культура духовных наркотиков</b>
327	«От шести вечера до полуночи»
—	«Досуг»
329	«Время, которое принадлежит нам»
330	«Как спасаются от скуки»
332	«Наркотики»
339	«Кто за цивилизацию?»
340	Постскрипtum

343	<b>Единство в многообразии</b>
345	«Мыслители и казначеи»
349	Спираль инволюции
360	«Вся суть в средстве»
367	Постскриптум
369	Вся суть в содержании
371	Лицо «массовой культуры»
379	«Возможно ли сопротивление?»
382	«По ту сторону добра и зла»
384	Дегуманизация искусства
389	«Сделка»
392	«Социальное самоубийство»
405	Заключение
407	<b>Указатель источников</b>

**Редактор *М. А. Лебедева***

**Художник *М. А. Аникст***

**Художественный редактор *Г. Ф. Семиреченко***

**Технический редактор *Н. Е. Трояновская***

Сдано в набор 1 июля 1969 г. Подписано в печать 26 марта 1970 г. Формат 70×90<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная. Условн. печ. л. 30,42. Учетно-изд. л. 23,77. Тираж 35 тыс. экз. А 06038. Заказ № 2720. Цена 1 р. 36 к.

Политиздат, Москва, А-47, Миусская пл., 7.

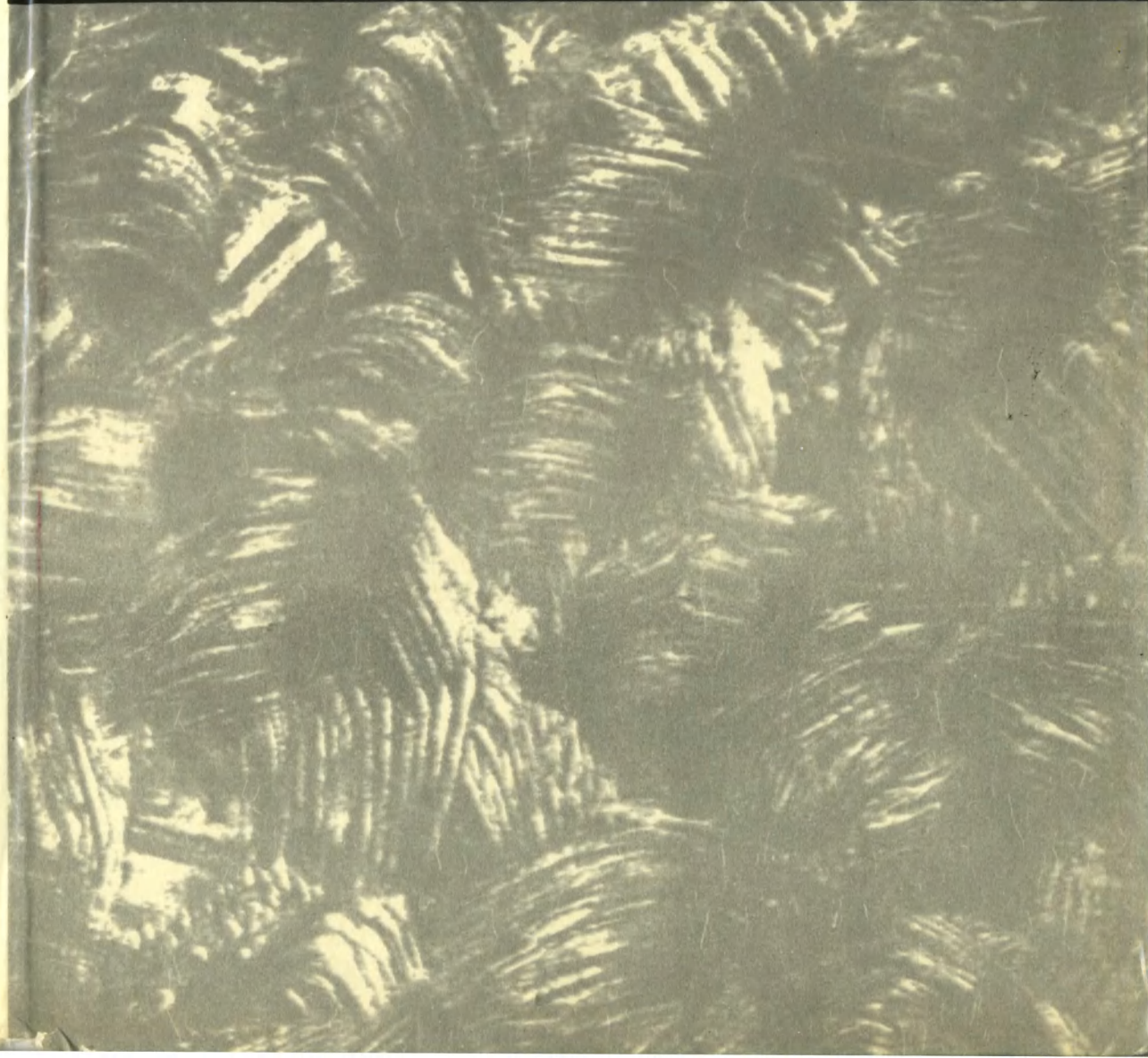
Ордена Ленина типография «Красный пролетарий». Москва, Краснопролетарская, 16.

Буржуазное общество  
и культура

А. В. Кукаркин



1 р. 36 к.



# Буржуазное общество и культура

А. В. Кукаркин