

*Наталья КОЗЛОВА*

### Безвкусица масс и вкус интеллектуалов

«...Что означает чувство, которое какая-нибудь глупая песенка вызывает во мне точно так же, как и признанный шедевр».

Жан Жене

«Жизнь проще, обидней и не для интеллигентных людей».

Михаил Зощенко

Проблему массовой культуры отличает то, что можно назвать «темной ясностью». Она явно принадлежит к числу сложнейших — в силу своей двусмысленности, запутанности и в то же время самоочевидности. Ведь массовая культура — органичный элемент человеческого существования. Уже состоялось великое множество полемик, но нет особого смысла в анализе различных точек зрения, пока не разберешься в сущности самой проблемы.

#### **Взгляд на массовую культуру: точки отсчета**

Попробуем разобраться, что именно кажется проблематичным? Основное, что бросается в глаза при чтении многочисленных работ — толстых томов и газетных статей, — двойственность. Двойственность не только в смысле сказанного, но в тоне. Интонация колеблется — от криков «караул» до упреков и подозрений. Те, которые чувствуют глубинную значимость массовокультурных проявлений и серьезно работают в этой области, порой не могут удержаться от тона оправдательно-извиняющегося. И немудрено.

Работая над проблематикой чего бы то ни было «массового», приходится противостоять большой и мощной традиции, корнящейся глубоко в истории. Понятие «масса» издавна обозначало нечто подозрительное. Это был синоним для «толпы», которой, по определению, свойственны непостоянство, легковерие и низость вкуса. «Масса» видится источником угрозы «высокой культуре». Эту последнюю надо было, с одной стороны, от этой самой массы спасти, а с другой — прилагать усилия к тому, чтобы она в массе распространялась. Массовое сознание, массовые предрассудки виделись и видятся угрозой индивидуальным проявлениям чувства и мышления. Даже либеральная демократия, становясь массовой, на глазах лишается привлекательности. Подход к массе как к толпе неявно подразумевает модель общества, где большая часть его членов приравнивается к толпе, а значит, ею можно без зазрения

---

Козлова Н. Н. — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института философии РАН.

совести манипулировать. К тому же человек, пишущий и рассуждающий о «массе», отметил один из влиятельных исследователей этой скользкой проблемы, как правило, себя самого к массе не причисляет. «Масса» — это всегда «другие»<sup>1</sup>. Эти другие «не так» живут, «не так» думают, «не то» смотрят и вообще сопротивляются... Политической дискуссии они предпочитают приключения Марианны, а фильму Феллини — «ужасник».

Элитарные критики дня нынешнего негодуют почти так же, как они едали это в начале века. Разве что тогда критики высказывались пооткровеннее. Вот лишь часть длинного ряда эпитетов, которыми К. Чуковский награждал массовую публику в известной — и очень талантливой — статье «Нат Пинкертон и современная литература»: «юный», «девственный», «нагота без фиговых листков», «дыра» и, конечно же, «грядущие гунны» и «готтентоты». Эмоции публики — «лошадиный смех» и «крокодиловы слезы». А любимое развлечение — «устричные фантазии кино»<sup>2</sup>. Слово «массовое» — область отрицательных коннотаций.

Традиция такого отношения к массово распространенным вкусам коренится глубоко. Ей, по меньшей мере, столько лет, сколько Просвещению, а вероятнее всего, больше — столько, сколько различию на «посвященных» и «профанов». Так или иначе, судили массовую культуру высказывались о ней люди, профессией которых была выработка нормативных суждений в любой области — познания, права, вкуса. Последние два века такими людьми были интеллектуалы, которые работали на реализацию проекта модерна, и нормальными для них были общества или области в обществах, в которых учитываются интересы носителей разума. Отнесение области массовой культуры к низшей реальности могло осуществляться только при условии господства нормативного эстетического суждения. Точно так же, как законодательный разум боролся с позором рассудка, не ставшего разумом, с позором сознания, которому не гарантировано познание истины, нормативное эстетическое суждение развенчивало спонтанные и доморощенные проявления вкуса. Подобно тому как церковь характеризовала паству как сборище грешников, эстетические теории определили своих подопечных как людей с неразвитым вкусом, который еще предстояло развить. Профессиональные толкования явно господствовали над непрофессиональными, ставя последние под подозрение. Люди, составляющие массу, т. е. большинство людей, были именно таковыми — «непрофессионалами», и иными быть не могли. Получалось, что под подозрением оказывалась сама «естественная установка».

А потому неудивителен осуждающий или оправдательный тон, о котором написано выше. Тем более, что такие корифеи стояли на стороне этой традиции! Вот «враг современности» Г. Гессе живописует ужас духовного аристократа, который столкнулся с грубой реальностью киноиндустрии 20-х годов: «...мне показывали императрицу древнего мира, вкупе с театром, цирковой ареной, храмом, вкупе с гладиаторами и львами, святыми и евнухами, и я терпел, когда высочайшие ценности и символы, трон и скипетр, мантия и ореол святого, крест и держава наряду со всеми вообразимыми и невообразимыми свойствами и состояниями человеческой души, с сотнями людей и зверей валились в одну кучу и выставлялись напоказ ради никчемной цели, и все это само по себе пышное зрелище, обесцененное длиннейшими идиотскими титрами, отравленное ложным драматизмом и униженное бессердечной и безголовой публикой... превращалось в балаган»<sup>3</sup>. Вот «друг современности» В. Беньямин с грустью замечает, что «высокое искусство», будучи технически воспроизведенным и растиражированным, утрачивает ауру<sup>4</sup>. Развивая эту мысль, Т. Адорно добавлял, что разрушение ауры делает читателя и зрителя лишь пассивным, нерассуждающим потребителем, который легко становится объектом тотального манипулирования. Далее он замечает, что утрата ауры — свидетельство деэстетизации искусства. Это его наблюдение удивительно

<sup>1</sup> См. Williams R. Culture and society. London, 1968, p. 287, 289, 292, 294—295.

<sup>2</sup> См. Чуковский К. И. Критические рассказы. СПб., 1911.

<sup>3</sup> Гессе Г. Избранное. М., 1977, с. 174.

<sup>4</sup> См. Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt-am-Main, 1970.

<sup>5</sup> См. Adorno T. W. Aesthetische Theorie. Frankfurt-am-Main, 1973.

проницательно в том смысле, что проблема массовой культуры — действительно не проблема «правильного» вкуса и отклонения от него.

### Вкус и социальное различие

Связь проблемы культурного потребления с социальной дифференциацией постоянно ощущалась. Двусмысленность проблемы массовой культуры состоит в том, что эта культура неявно рассматривается как культура социальных низов, плебса. Но ведь если массу понимать как потребителей газет и рекламы, то она не совпадает с группой лиц физического труда. И буржуазия не сразу обрела свое «скромное обаяние» и изысканность вкусов. некогда она считалась низшим классом, а роман, который она «потребляла», виделся низким жанром. Словом, возникали проблемы... постепенно отношение к массовой культуре с точки зрения нормативного суждения вкуса расшатывалось, и прежде всего теми, кто занимался социологическими исследованиями культуры, пусть даже они, как Х. Ортега-и-Гассет, стояли на «сильных» модернистских позициях. Именно он обратил внимание на дифференцирующую функцию модернистского искусства<sup>6</sup>.

Над той же проблемой упорно работал один из самых крупных социологов нашего времени П. Бурдьё. По существу, он подверг сокрушительной критике нормативно-иерархический подход к массовым вкусам, показав, что за ним стоит специфика социальной и ролевой позиций. Для него приверженность тому или иному вкусу — знак различия. Развивая мысль Ортеги, Бурдьё продемонстрировал, что феномен «высокого вкуса» — действительно свидетельство дегуманизации именно в том смысле, который имел в виду испанский мыслитель, — отказ от «человеческого», т. е. от страстей, чувств, который «обычные» люди испытывают в процессе повседневной жизни, от тем и объектов, их затрагивающих. Интерес к «содержанию» заставляет обычного человека назвать прекрасным изображение красивых объектов — заката, женщины, животного, ребенка... Именно этот интерес отвергается ради индифферентности, ради отрицания самой идеи репрезентации объекта. «Чистый» эстетический взгляд невозможно описать, не противопоставляя его взгляду примитивному, «варварскому». «Правильному вкусу» трудно самоопределиться, не дезавуируя взгляд наивный.

Массовая, популярная эстетика как бы утверждает неразрывность искусства и жизни, отсутствие границ между ними. Искусство вводится в мир «естественной установки» повседневности. «Низы», включающие и те части среднего класса, которые не обладают соответствующим культурным капиталом, враждебны любому формальному эксперименту, что и отражено Бурдьё в многочисленных социологических исследованиях<sup>7</sup>. Ученый показывает, что и в театре, и в кино популярная аудитория всегда предпочитала сюжеты, которые логически и хронологически ведут к хэппи-энду. Эта аудитория легче идентифицируется с простыми ситуациями и с трудом ориентируется с амбивалентными и символически нагруженными ситуациями театра жестокости или абсурда. Она вступает в игру только при условии возможности жить жизнью и надеждами, радостями и страданиями персонажей. Она принимает художественные эффекты лишь постольку, поскольку о них можно забыть. Эти люди прекрасно ощущают, что элитарные игры в бисер из чего-то их исключают. Формальный эстетический эксперимент выполняет различительную функцию в том смысле, что дает понять: не прошедшего инициацию будут держать на расстоянии вытянутой руки. Ледяная торжественность больших музеев, грандиозная роскошь оперных театров, декор концертных залов как будто специально ориентированы на отказ от коммуникации с профанами. Своей холодной вежливостью они как бы исключают соблазн близости.

Популярные развлечения, напротив, подразумевают коллективное участие в празднестве. Цирк или мелодрама популярны не только потому, что дают непосредственное чувственное удовлетворение отдельному зрителю. Они формируют чувство общности самой возможностью общего разговора, сердечного смеха, разрушения условностей и установлений социального мира.

Получается, что кантовская эстетика — антипод эстетики популярной. Популярная от каждого образа ждет функциональности. Но будучи

<sup>6</sup> См. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие эссе. М., 1991.

<sup>7</sup> См. Bourdieu P. Photography. A middle-brow art. Stanford, 1990; Bourdieu P. et al. The love of art. European art museums and their public. Stanford, 1990; Bourdieu P. The aristocracy of culture. «Media, culture and society», 1980, v. 2, N 3.

функциональной, эта эстетика — как это ни кажется парадоксальным — в каком-то смысле оказывается более плюралистической и условной, нежели эстетика нормативная с ее «незаинтересованным эстетическим суждением». Исследования Бурдые позволили выявить ту настойчивость, с которой реципиенты массовой культуры определяют диапазон и аудиторию того или иного артефакта. Оказывается, нет ничего более чуждого массовому сознанию, чем идея чистого эстетического удовольствия. Словом, мысль Адорно о дестетизации многократно подтверждается. Отсюда — редукция произведения искусства к жизненным вещам, постоянное вынесение формы за скобки в пользу жизненного содержания, того содержания, которое эстетика нормативная полагает варварством. В массовом восприятии эстетическая диспозиция замещается этической, ценности искусства — ценностями жизни.

Чтобы быть способным играть в игры культуры серьезно, но без духа серьезности, надо принадлежать к числу тех, кто способен сделать свое бытие родом детской игры — как это происходит с поэтами и художниками. По меньшей мере, надо иметь возможность в течение длительного времени культивировать детское отношение к миру, в рамках которого, как известно, интеллектуальные игры все же не являются вопросом правоты или неправоты, жизни или смерти. Эстетическая диспозиция как способность нейтрализовать обычные, повседневные требования жизни, способность вынести за скобки практические цели, осуществить эстетическую практику вне утилитарных функций реализуется только в пределах опыта, освобожденного от суровой необходимости. Держать экономическую необходимость на расстоянии вытянутой руки можно лишь посредством власти — экономической или какой-либо иной. По мере роста свободы от первичных жизненных требований стиль жизни может стать стилизацией жизни. Утверждение власти над необходимостью подразумевает претензию на законность превосходства над теми, кто остается в мире обычных, т. е. первичных, потребностей людей, вкусы которых рассматриваются не иначе, чем вульгарные.

Рассмотрение всех этих проблем еще раз напоминает, что социальное различие — это и различие языка. Бурдые не предлагает лишить власти обладающих культурным капиталом и способностью к эстетическому дистанцированию. Он лишь подчеркивает, что именно благодаря различиям складывается поле социального взаимодействия, и жизнь общества продолжается. Что же касается проблемы вкуса, то социологические подходы, можно сказать, закрыли ее, показав, что речь должна идти не о вкусе и отклонениях от него, но о поле вкусов.

Получается, что проблема массовой культуры — это во многом проблема точки зрения на охватываемый ею круг явлений, проблема точки отсчета. Иногда говорят, что существуют две традиции в культуре — большая и малая. Большой называют традицию «размышляющего меньшинства», культивируемую специально. Малой — традицию «неразмышляющего большинства». Традиции эти представляют собой как бы два потока мысли и действия, отличающихся друг от друга, но принадлежащих одному миру. Долгое время, вернее, зачастую, о массовой культуре судили с позиций традиции размышляющего меньшинства. Критерием подхода этого меньшинства было нормативное суждение о вкусе. Встает, однако, вопрос, а какую традицию следует считать большой и принимать за точку отсчета? Думаю, что от ответа на этот вопрос зависит адекватность понимания проблемы массовой культуры. Если говорить о масштабах, об охвате, то не следует ли «малую традицию» назвать большой? Содержание современных электронных средств коммуникации лишь напоминает нам о том, что некие вкусы и способы их удовлетворения, которые могут и не нравиться, существовали если и не всегда, о во всяком случае имеют длинную историю. Людям, главное занятие которых — производство и интерпретация норм, как бы напоминают о том, что они — лишь гребешки на волнах океана, а отклоняющаяся от нормы девиантная (?) масса — океан. Массовые вкусы, столь презираемые элитой, суть свидетельство новой жизни старой и большей частью неписаной традиции слухов и сказок, рассказов

<sup>8</sup> См. Redfield R. The little community and peasant society. Chicago—London, 1973, p. 41—42.

<sup>9</sup> Брехт Б. Трехгрошовый процесс. Социологический эксперимент. «Кино и время». Вып. 2. М., 1979, с. 228.

путешественников и песен, которая «вдруг» объявилась на страницах массовой печати, на экранах телевизоров в качестве новостей и мелодраматических сериалов. Словом, как говорил Б. Брехт, «безвкусица масс глубже коренится в действительности, чем вкус интеллектуалов». Слова эти большинству интеллектуалов, включая самого Брехта, казались темными и не совсем понятными. Но тогда массы — не столько те, кем манипулируют, сколько те, кто влияет на содержание средств коммуникации, те, у кого нет власти, но есть сила.

### За пределами эстетического суждения

Новизна подхода к явлениям массовой культуры связана именно со сменой перспективы. Явно происходит отказ от взгляда на массовую культуру как на область дурного, в лучшем случае другого вкуса. Сегодня оказывается немыслимым патернализм по отношению к чему бы то ни было массовому - культуре, самому «человеку массы». Новая ситуация связана с умонастроением, которое многие склонны называть постмодернизмом. Однако представляется, что это более широкое культурное и мировоззренческое течение. Оно связано с процессом реабилитации всего, что связано с жизненным миром человека: повседневного, массового, номиналистического и архетипического. Ситуация радикально переменялась. Поиск универсальных стандартов и критериев «вышел из моды». В конечном счете речь идет об отказе от принципа подчинения как источника явного и неявного насилия. Это — отказ делить людей на творцов и мещан, тупых, бесцветных, не способных получить доступ в мир «высших ценностей».

Новая культурная и познавательная ситуация позволила заметить то, чего не замечали раньше — несводимый к общему основанию плюрализм традиций, идеологий, форм жизни, языковых игр. Отсюда же — невозможность выстроить культурные и жизненные миры в соответствии с эволюционной последовательностью, невозможность квалифицировать формы культуры как высокие или низкие.

Выход за пределы нормативного эстетического суждения — значимый акт. Недаром лучше всего массовую культуру описали и поняли покинувшие мир нормативной культуры и академической науки и смело ступившие на чуждую территорию. Таким человеком был, например, М. Маклюэн, который в числе первых отказался от ценностно-иерархических подходов к фольклору индустриальной эпохи. Он анализировал массовую культуру в формах, представляющих вариант объекта исследования. Его книги — массовокультурный артефакт.

Не стоит забывать, что на смену угла зрения повлиял и социально-исторический опыт во всем его трагизме. Если и не всеми, то многими осознаны фальшь и опасность титанизма, максимализма, исключительности, одержимости вселенским идеалом. История XX века вопиет об этой опасности. Интеллектуалы, считавшие себя «не такими, как все», вместе с презираемыми «всеми» попали в ловушки государственных мифов.

Произошли возврат к нормальному звучанию человеческого голоса, к обычной жизни «без помпы, без парада», отказ от «сверхчеловеческого» уровня притязаний, тотальная смена тона: «Не говорите мне о вечности — я не могу ее вместить» (О. Мандельштам). Уходит в прошлое мир прозаиков и поэтов-фараонов и читателей-пигмеев. Происходит резкая смена масштаба, в котором видит себя самого «человек культуры», переворот в отношении к читателю, зрителю, к миру, в конце концов. Исчезает образ жреца искусства как исключительной личности, противопоставленной косной толпе, серому обывателю, «некрасивым, бледным лицам» (К. Бальмонт). Как говорится, котурны оставлены в прихожей. Язык улицы врастает в плоть стиха и прозы, начинается игра с этим языком — как у позднего, да, впрочем, и у раннего Пастернака<sup>10</sup>. Распространенным приемом становится травестирование как смена масок, служащая «снижению». Использование языковых клише становится профилактикой излишнего пафоса.

---

<sup>10</sup> См. об этом Кружков Г. «Как бы резвяся и играя...». «Новый мир», 1992, № 4, с. 167—180.

В свое время М. Зощенко ощутил, что уже не в состоянии писать на языке Л. Андреева: «Никогда уже не будут писать и говорить тем невыносимым, суконным, интеллигентским языком, на котором многие еще пишут, вернее, дописывают»<sup>11</sup>. Многие последовали примеру Зощенко и из мира «интеллигентных людей» вышли в мир бытового языка, не идентифицируясь целиком с «народом-языкотворцем», но выступая с ним на равных. Вспомним Л. Петрушевскую в «Песнях восточных славян», Тимура Кибирова, у которого человек такой же, как все, но только умеет стихи писать, причем октавами и прочими изысканными размерами, да играть с разными языками 'А что же говорить о технически воспроизводимых искусствах?! О кино, где столь часто высшая математика творчества оборачивается, притворяется арифметикой комикса, детектива или мелодрамы? Уроки XX века не всем, конечно, пошли впрок. Кто-то сохраняет надмирную позицию и учит, как в очередной раз обустроить Россию, жизнь перетряхнуть и переделать. Как говорит поэт, «нас еще вербуют для новых глупостей» (Т. Кибиров).

Происшедшее многими ощущается как признак смерти коллективных идентичностей. Так, постмодерн российский, представленный «другой» поэзией и прозой, строит свои произведения на декомпозиции и деструктуризации старых социальных кодов, воплощенных в социальных клише. Разрушаются старые мифологемы, а сами социальные коды становятся предметом языковой игры. При этом тексты массового сознания, как это ни парадоксально, обретают ауру, ранее считавшуюся принадлежностью только «высокого искусства». Так или иначе, нечто произошло, и интеллеktуал больше не является той осью, вокруг которой вращается мир. Нет больше привилегированной точки зрения, нет центра.

### Там, где кончается искусство

Переосмысление проблемы «массового» заставляет, кстати, по-новому взглянуть и на основы социального порядка, сменить представление о социальности как таковой. Именно размышления над проблемой массовой культуры наводят на мысль о том, что под цивилизационными структурами общества существует неполитическая, неэкономическая основа — масса. Это — область, где нет субъекта. Бессубъектность — главное свойство массы, которое так не нравится политикам и интеллеktуалам<sup>13</sup>. Масса инверсивна и амбивалентна<sup>14</sup>. Эти, казалось бы, «неприятные» свойства свидетельствуют: масса не может быть приручена на все сто процентов. Тотальная манипулируемость — интеллигентский миф. Вот и российская масса не проявляла такого уж острого желания припасть к высокому маяку пролетарской идеологии и усладиться ярким светом пролетарского искусства, как о том мечтал А. Луначарский и иже с ним.

В этом отношении массу можно уподобить странам, которые упорно сохраняют своеобразие несмотря на неоднократные иностранные вторжения. Род оруэлловского двоемыслия — но не-рационального, не-рефлексивного, — постоянная двойная игра, которую ведет масса, помогают ей выжить. Выживание здесь главная ценность. Двойственность, протеизм, витальность — в этом слабость и огромная сила массы, сила «листьев травы» (У. Уитмен). И так, за внешним порядком цивилизационных условностей и установлений существует порядок глубинный, собственно социальный. Это — область, где господствует масса с ее телесным языком и обрядами, масса, группирующаяся в аффективные общности. Масса — некий подобный губке референт, одновременно просвечивающий и непрозрачный. Эти характеристики массы принадлежат М. Маффесоли, который, кстати, называл первичные массовые общности эстетическими<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Зощенко М. Уважаемые граждане. М., 1991, с. 371.

<sup>12</sup> Не случайно в одном из интервью поэт развивает мысль об истинности всех языков (Третий путь Тимура Кибирова. «Независимая газета», 21 декабря 1993).

<sup>13</sup> Иногда массу трактуют как субъект нового типа, но вряд ли это имеет смысл. См. Груши и Б. А. Массовое сознание. М., 1987, с. 156—162.

<sup>14</sup> См., например, анализ массовой культуры с этой точки зрения: Чередиченко Т. В. Наш миф. «Мировое древо», 1992, № 1.

<sup>15</sup> См. Маффесоли М. Околдованность мира или божественное социальное. «Социологос». Вып. 1. М., 1991, с. 277—280 и др.

Область массового — та, где не задумываются о легитимации, где мир вечного сегодня, где не особенно стремятся заглянуть в прошлое или будущее. Масса — свидетельство того, что в мире продолжается игра солидарности и взаимности, напоминание о том, что есть области, где акцент делается на повседневности и на «маленьких историях», а не на Истории с большой буквы. Здесь преобладает игровое отношение к жизни. Пристрастие к детективу и мелодраме, старой и современной сказке и фантастике, к «ужасным» историям, историям о смерти и воскресении, «случаям» связано с укорененностью игрового начала в человеческой природе.

В политике масса тоже участвует, как в игре: сегодня голосует за одного, завтра за другого политика, а послезавтра забывает, за кого голосовала. Политической игре никогда не уделяется абсолютного внимания, и просмотр телесериала может оказаться более важным, чем участие в политической акции. Масса принимает участие и ускользает. Такой подход к массе позволяет воспринимать как данность «недостатки», они же неустранимые и неотъемлемые характеристики массы — простоту, угрожающую энтропией, нечувствительность к различиям, господство механизмов инверсии. Именно эти черты суть причины попадания «частиц массы» — частиц, которые тем не менее имеют свою траекторию, биографию, т.е. людей, а не только коммунальных тел — в ловушки тех же тоталитарных мифов. Миф домашний, «бытовой» и миф государственный имеют одинаковую структуру, они взаимозаменяемы. И бессмысленно упрекать человека массы в том, что он «лопался». Упрекать можно как раз интеллектуала — ведь он вменяем. Масса всегда невинна и безразлична к трансцендентному. «Коллективное бессознательное невинно по определению, ибо заранее успешно избавляется от того, кто мог бы вменить ему что-то в вину»<sup>16</sup>. Масса забывчива и легко меняет прежних героев на новых. Индивид, его жизнь и смерть — ничто по сравнению с витальностью как жаждой продолжить существование любой ценой. Человек массы не любит, не хочет, да и не может ставить себя на место другого, в особенности если этот другой похож на него самого. Вряд ли целесообразно взвешивать на весах «положительные» и «отрицательные» свойства массы — что перетянет... Главное — учитывать глубинную, универсальную значимость массовых процессов как подосновы всех прочих.

Масса — и слабое, и сильное место социальной реальности. Понимание массового как вечного начала, конечно же, диктует квиетизм по отношению к людям и их миру, равно как изрядную долю скептицизма по отношению к человеческой природе. Человек таков, каков он есть — и ничего более. И не надо предъявлять ему завышенных требований. Есть люди, у которых над вечными архетипами нечто надстраивается, например разум, сознание. А у иных ничего не «надстраивается», но они тоже люди. И таких людей сколько угодно во всем мире, и вовсе они не ужасающие «совки» и устрашающие тоталитарии.

---

16 Рыклин М. Террорологии. Тарту—Москва, 1992, с. 41.

Сказанное выше подтверждает значимость обсуждаемой в социальных науках проблемы: является ли масса действующим лицом только современных обществ (модерн и постмодерн)? Ряд исследователей, причем очень разных, дают положительный ответ на этот вопрос. Х. Арендт, описывая «одинокую» европейскую массу, стремится показать, что эта последняя возникает как продукт распада классового общества, на обломках социальных структур. Масса «вне социальных сетей, и нормального политического представительства». У истоков массовых движений, полагает она, — социальная атомизация и крайняя индивидуализация. Получается, что масса с отсутствием дифференциаций — сословных, классовых, групповых — продукт постбуржуазный. По мнению Маффесоли, именно наше время — время массы, когда на исторической арене господствует не индивидуальность, а персона или маска, меняющаяся, но сохраняющая единство на протяжении ряда сцен и ситуаций. Масса — множественное, многоликое «я», не похожее на «я» модернистского проекта. «Я» массы определяется только через общность, к нему неприменима логика индивидуализма и идентичности. Масса — продукт упадка индивидуализма в современных постиндустриальных обществах. Для Маффесоли масса — комплексная органическая структура в противоположность механическим структурам модерна<sup>18</sup>.

Можно, однако, высказать гипотезу, что первичные аффективные общности, отличающие массу и составляющие «бульон» культуры, существовали и существуют в любых обществах. В этом смысле масса вечна, ей столько, сколько человечеству. А массовая культура тоже существует «всегда». Это та самая культура, о которой писал Ф. Бродель: «Всякий раз, когда в обществе обнаруживается тенденция к появлению трещин и провалов, вездесущая культура заполняет или по меньшей мере маскирует их, окончательно замыкая нас в рамках наших повседневных задач»<sup>19</sup>. Эта культура — наследие, язык, на котором мы говорим, то, благодаря чему складываются первичные общности. Так понимаемая массовая культура равна собственно социальности.

На эти первичные общности накладывается цивилизационная сеть, всякий раз исторически разная, в зависимости от типа социума, с которым мы имеем дело — традиционного доиндустриального, современного индустриального (модерн), постсовременного постиндустриального. Именно во взаимодействии этих сторон складываются и уникальные особенности той или иной цивилизации. Э. Канетти писал о различных типах массы — закрытой и открытой. Открытая масса современных обществ не признает границ. Она стала заметна с чудовищным приростом населения, с разрастанием городов, превращающихся в мегаполисы. Закрытая масса — масса, ограниченная стенами зданий, приручаемая и удерживаемая церковью<sup>20</sup>. В традиционных обществах локализм жизни массы, организуемый посредством традиции и обычая, дополняется универсализмом мировых религий. В эпоху модерна на первичные общности «накладывается» политико-экономический порядок, легитимизируемый так называемыми большими нарративами, первым из которых является комплекс идей, обозначаемый словом Прогресс. Порядок постмодерна только складывается. Признаками его формирования считают кризис «больших нарративов», разрушение централизованных социально-экономических, социально-политических структур, культурных систем, ориентированных на универсальные ценности. Меняется и облик массы. Из «большой» массы эпохи модерна рождается масса, состоящая из «племен». «Нео-племена» формируются не столько как идейные образования, через самоидентификацию, сколько как «цельные тела». Члены племен таинственны и непостоянны. Они существуют благодаря обшественному решению носить ярлыки племенной верности. Но эти аффективные эстетические общности не могут пережить периода привлекательности для своих членов<sup>22</sup>.

### Что мы тогда изучаем?

Исследуя массовую культуру, мы обращаемся к формам, возникшим в результате взаимодействия первичной массы и цивилизационных структур. Например, этическое начало в массовой культуре — вещь цивилизационная. Исследование массовой культуры — формология. Так или иначе, мы не будем

<sup>17</sup> Арендт Х. Масса и тоталитаризм. «Вопросы социологии», т. 1, 1992, с. 25.

<sup>18</sup> См. Maffesoli M. Les temps des tribus. Le declin de l'individualisme dans les societes de masse. Paris, 1988, p. 67, 86—87.

<sup>19</sup> Бродель Ф. Игры обмена. М., 1988, с. 563.

<sup>20</sup> См. Канетти Э. Человек нашего столетия. М., 1990, с. 392—394, 401—402.

<sup>21</sup> О «больших нарративах» см. Lyotard J.-F. The postmodern condition. A report on knowledge. Manchester, 1989.

<sup>22</sup> См. Maffesoli M. Op.cit., p. 129, 152 et al.



обращаться к «миру духовных ценностей». Мы оказываемся в мире массового времяпровождения, жизненных стилей, моды, праздников, шлягеров и городских романсов, кино и «видиков», способов организации визуальной среды, всего, что является средством придания формы бесформенной массе. Словом, как сказал Л. Парфенов, ведущий программы «Намедни», займемся платформами, только не политическими, а теми, которые на туфлях...

Типов массовой культуры окажется тогда, в общем-то, великое множество. Но в любом случае основой типологии будут не способ производства, но господствующие языки и способы обращения с ними, соответствующие социальные коды.

В таком случае возможно говорить о разных типах массовой культуры — традиционной, модерной и постмодерной. Соответственно, массовая культура может быть профессиональной, а может быть безымянным творчеством массы. Разновидности фольклора продолжают жить в мегаполисах. Сейчас профессиональная массовая культура явно преобладает. Но и в традиционных культурах та сторона мировых религий, которая ориентирована на организацию повседневности массы, может быть названа «массовокультурной»: праздник, проповедь, мистерия на площади. «Библия для неграмотных» на порталах соборов связывала повседневное с вечным. Массовая культура — учебник жизни при переходе от традиционных обществ к современным: роман-фельетон, детектив в газете. В постсовременных обществах, для которых характерно преобладание коммуникационной компоненты, массовая культура — одно из основных средств наложения цивилизационного порядка. Общество в целом обретает черты артефакта, объединяющего китч, фольклор, рекламу и т. д. Массовая культура и власть — тема, требующая специального рассмотрения.

Между анонимным и профессиональным невозможно провести резкую демаркацию, они друг в друга перетекают. Профессиональное подпитывается анонимным и работает постольку, поскольку сознательно или бессознательно связывается с архетипическим. Так, в популярной радиопередаче «В нашу гавань заходили корабли» авторы собирают и представляют городской фольклор, превращая его в профессиональное шоу и возвращая массе.

Социологический анализ противопоставления эстетической и естественной установки — с помощью Бурдые — был полезен. Правда, погружение в мир этой «естественной установки» показало, что сама она отнюдь не так проста и функциональна. Как заметил Бурдые, естественная установка лишь на первый взгляд кажется миром «твердой реальности», на деле он протуберанцами выбрасывает клише, которые веками впечатывали в массовое сознание «культурные медиаторы» — священники, школьные учителя, журналисты<sup>23</sup>. Кроме того, символическое наряду с реально-практическим, функциональным является органическим ее элементом. Жизненный и символический планы равно реальны в рамках естественной установки, а значит, взаимозаменяемы. Тексты массового сознания и массовой культуры, как правило, обнаруживают присутствие базовых мифологем, таких как любовь, случайность, инициация, испытание, рок, судьба, счастливое спасение и т. д. и т. п. Фантазии, мечты и грезы в той же степени лежат в основе социального порядка, как и практические взаимодействия. Роль символических войн и номинации в социальном функционировании и социальной динамике исключительно важна. Язык разделяет или объединяет людей не меньше, чем отношение к средствам производства.

На реальность накладывается структурная мифологическая схема, работающая в любом типе массовой культуры. Жизненные впечатления могут перерабатываться согласно агиографическому канону или канону мыльной оперы, детектива, фантастической повести, в духе фольклора индустриальной эпохи, в которой трансформировались волшебная сказка или мифологический нарратив. Мы всегда обнаружим наглядную обобщенность бытового мифа, сказочную историю, которая непременно должна увенчаться счастливым концом. Недаром герои произведений массовой культуры не совершают поступки, не выбирают, но делают ходы согласно правилам игры. Известно, что, рассказывая о себе, люди строят сюжет, представляя собственную историю как цельную и завершенную, действуя в рамках общей модели<sup>24</sup>. Эта модель всегда лежит в основании массовой культуры. Она, кстати, помогает продолжить жизнь в условиях, когда ценностные системы разрушены или подвержены резким

<sup>23</sup> См. Bourdieu P. In other worlds... Essays towards a reflexive sociology. Stanford, 1990, p. 150

<sup>24</sup> См. Бугос М. История жизни. Рассказывание и поиск себя. «Вопросы социологии», т. 1, № 2, с. 126; Захаров А. В., Козлова Н. Н. Письма из недалекого прошлого. «Свободная мысль», 1993, I\* 7, с. 84—87.

переменам. Но главное в том, что, исследуя массовокультурные процессы, мы выходим в пространства, где кончаются и наука, и искусство, и социально-институциональные отношения. Так или иначе приходится отказаться от ценностных суждений относительно исследуемой реальности. Не имеет никакого значения, хорошо или плохо «произведение», неважно, что анализируется: опера или комикс — первое и второе изучаются на равных. Мы обращаемся к тем первичным структурам социальности, которые Э. Гоффман назвал «фреймами», к социальным кодам, маске и игре, к первичным образованиям, лежащим в основе любого социального и цивилизационного порядка. Но для того чтобы такими вещами заниматься — хотим мы этого или нет,— приходится отказаться от попыток найти единое и твердое основание познания, равно как от попыток сорвать маску. Тем более, что под маской все равно ничего нет.

---

<sup>25</sup> Hoffman E. Frame analysis. New York; Evanstone; San Francisco; London, 1974.