

Серия Minima

Макс Хоркхаймер

Теодор Адорно

# Культурная индустрия

20



## Annotation

«Культурная индустрия может похвастаться тем, что ей удалось без проволочек осуществить никогда прежде толком не издававшийся перевод искусства в сферу потребления, более того, возвести это потребление в ранг закономерности, освободить развлечение от сопровождавшего его навязчивого флера наивности и улучшить рецептуру производимой продукции. Чем более всеохватывающей становилась эта индустрия, чем жестче она принуждала любого отдельно стоящего или вступить в экономическую игру, или признать свою окончательную несостоятельность, тем более утонченными и возвышенными становились ее приемы, пока у нее не вышло скрестить между собой Бетховена с Казино де Пари. Культурная индустрия убивает двух зайцев одним ударом: то истинное искусство, что она уничтожает вокруг себя, она с легкостью воспроизводит в рамках собственной системы как искусство ложное...»

---

- [Макс Хоркхаймер, Теодор Адорно](#)
    - 
    - [Против юмора](#)
    - [Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс](#)
  - [notes](#)
    - [1](#)
    - [2](#)
    - [3](#)
    - [4](#)
    - [5](#)
    - [6](#)
    - [7](#)
    - [8](#)
    - [9](#)
    - [10](#)
    - [11](#)
    - [12](#)
    - [13](#)
    - [14](#)
    - [15](#)
-

# **Макс Хоркхаймер, Теодор Адорно**

## **Культурная индустрия: просвещение как способ обмана масс**

Max Horkheimer

Theodor W. Adorno

Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1987

© Татьяна Зборовская, перевод, 2016

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2016

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/IRIS Foundation,  
2016

\* \* \*

## Против юмора

Перечитывая главу «Культурная индустрия» из книги Адорно «Диалектика просвещения» (по поводу степени соавторства Хоркхаймера ведутся споры, напоминая русскому читателю споры относительно соавторов Бахтина), невольно задаешься вопросом: насколько актуален адорновский анализ культуры? Ответ на этот вопрос прост – сегодня этот анализ даже более актуален, чем во времена самого Адорно. В любой культурной ситуации центральным является вопрос о том, каким образом произведения культуры доходят до ее потребителя. В условиях либеральной демократии цензура отсутствует. Распределение культурных продуктов, как кажется, регулирует рынок. Иначе говоря, предполагается, что больший успех имеет то, что больше нравится потребителю.

Адорно, однако, не доверяет этому объяснению. Он пишет свою книгу под двойным впечатлением – от американской массовой культуры и от культуры эпохи немецкого фашизма. При всех различиях он видит в них прежде всего сходство: культурная продукция формируется крупными корпорациями, которые доминируют над рынком. Свободной конкуренции не получается, поскольку голливудские кинокомпании и прочие медиакорпорации имеют финансовые возможности, которые позволяют им диктовать населению свой вкус и свои ценности. В результате, хотя формально цензура отсутствует, фактически население лишено выбора. Институционально-финансовое доминирование крупных медиакорпораций превращает общество в общество спектакля, как назвал его позже Ги Дебор. Население смотрит не то, что хочет, а то, что ему показывают. Корпорации получают практически неограниченную возможность влиять на сознание людей. Остается только один вопрос: в чем заключается это влияние? Чего, собственно, хотят корпорации? Каков их месседж? Адорно дает на этот вопрос ясный и четкий ответ: цель массовой культуры состоит в систематическом унижении отдельного человека – в демонстрации его беспомощности и несостоятельности. При этом от человека требуется не только признать свою беспомощность, но также охотно, с улыбкой согласиться с ней и снизить свои ожидания до уровня своих реальных возможностей.

Именно в этом пункте адорновский анализ обнаруживает проницательность, отличавшую лучшие философско-диагностические тексты XX века. Согласно этому анализу, в качестве основного орудия

унижения человека в массовой культуре выступает юмор. И прежде всего юмористическое отношение к самому себе. От человека требуется посмеяться над своими собственными претензиями, слишком далеко идущими запросами, неоправданными «нереалистичными» надеждами. Иначе говоря: с самого начала признать свое поражение. Можно, конечно, спросить: поражение в чем? Адорно дает на этот вопрос вполне определенный ответ: поражение в попытке соотнести себя с миром в целом.

В своем анализе Просвещения, который предшествует главе о культурной индустрии, Адорно утверждает, что европейское Просвещение с самого начала было детерминировано своей ориентацией на власть – власть над природой и власть над обществом. Принцип Просвещения: знание – сила. Предполагалось, что благодаря Просвещению человек избавится от религии и «суеверий», которые мешали ему подчинить себе природу и построить общество на рациональных основаниях. Ожидалось, что таким образом человек обретет суверенитет и избавится от страха перед природой, который тяготел над ним в «темные века», предшествовавшие эпохе Просвещения. В результате процесса Просвещения человек действительно познал Природу, общество и свое место в них – но это место оказалось незавидным. В сущности, речь идет о месте производителя и потребителя в системе экономики и месте винтика в системе управления. Стать просвещенным означает «знать свое место» – и со всепонимающей улыбкой смириться с этим местом. Победа Просвещения привела человека к осознанию еще большей зависимости от внешних сил, чем та, которую он ощущал в «темную» эпоху религиозных суеверий. Тогда шаман по меньшей мере верил, что может соединиться с миром в целом в момент исполнения своего шаманского ритуала. Христианин верил в соединение с центром мира в момент молитвы. Просвещенный человек знает, что его место не в центре, а на обочине мира. В условиях традиционного буржуазного общества только художник, как пишет Адорно, составлял исключение. Искусство рассматривалось как бесполезное, а потому – автономное занятие, не имеющее определенного места в обществе. Соответственно, очертив свое произведение магическим кругом или, что то же самое, ограничив его рамой, художник мог, подобно шаману, сделать его местом обнаружения мира в целом.

Культурная индустрия XX века покончила, однако, с автономией искусства, превратив его в средство просвещения, воспитания и одновременно развлечения населения. Культурная индустрия просвещает потребителя, поскольку лишает его романтических иллюзий, которые все

еще поддерживались традиционной культурой. Адорно подчеркивает здесь, в частности, изменение роли культуры в отношении эротического желания. Традиционная культура сублимировала желание, подменяя объект желания символами и субститутами. Отсюда традиционное требование десублимации культуры, которое особенно яростно отстаивалось контркультурой 60-х годов прошлого века. Адорно, напротив, утверждает, что культурная индустрия уже десублимировала желание, заменив сублимацию на прямую фрустрацию. Пример Адорно: зритель видит грудь героини, вырисовывающуюся под свитером. Это зрелище вызывает у него непосредственное желание, которое также непосредственно фрустрируется уверенностью в том, что предмет желания навсегда останется для него непостижимым. Здесь зритель подвергается процедуре просвещения – желание более не опосредуется путем идентификации и символизации, о которых еще можно предположить, что они, хотя и окольной дорогой, могут привести к удовлетворению этого желания, но наглядно и непосредственно подавляется.

Применяя рассуждение Адорно к современной культуре, можно сказать, что в ней аналогичным образом фрустрируется политический эрос. Роль женской груди под свитером при этом играют социальные сети, и в особенности «Фейсбук». В репрезентативной демократии либерального типа политический эрос сублимируется и опосредуется посредством идентификации его субъекта с политическими партиями. Эта сублимация традиционно переживалась как обманчивая и недостигающая цели. Основное убеждение избирателя в рамках либеральной демократии состоит в том, что после прихода к власти политики никогда не выполняют своих предвыборных обещаний. Отсюда старое требование прямой демократии – также ставшее особенно популярным в те же 60-е годы.

Между тем сегодняшние социальные сети дают каждому возможность стать в центр мира и обратиться к глобальной аудитории. И действительно: аудитория каждого поста в интернете потенциально глобальна. Здесь рамка компьютера играет роль колдовского круга, а софтвер – колдовского ритуала. Как кажется, магические практики прошлого вернулись – и маркировали этим возвращение эпохи Просвещения. Однако вера в магию языка при этом полностью утратилась: язык из средства заклинания и молитвы превратился в средство передачи информации. Блогер обращается к миру в целом, но, в отличие от шамана, твердо знает, что мир останется равнодушным к этому обращению. Здесь фрустрация политического эроса становится абсолютной. Как известно, интернетные юзеры реагируют на эту фрустрацию проклятиями и оскорблениями, адресованными, в

сущности, прежде всего демифологизированному равнодушному миру. Но, как кажется, «Фейсбук» скоро примет меры к устранению из интернета подобных вспышек непросвещенного эроса – так что в будущем юзеры смогут реагировать на свою фрустрацию только путем дополнительной мобилизации чувства юмора.

Впрочем, современный просвещенный блогер уже и так знает, что его настоящим адресом является рекламная индустрия, которая и финансирует его блог, если он оказывается экономически успешным. Здесь блогерство обнаруживает себя как реклама рекламы. Согласно Адорно, в эпоху культурной индустрии любое искусство становится товаром. Массовое искусство становится средством просвещения, то есть окончательного порабощения человека, а эксклюзивное искусство, настаивающее на своей автономности, выступает в качестве статусного символа для господствующих классов. Если говорить о русской культурной традиции, то она всегда шла скорее первым путем – от «Смирись, гордый человек!» до мягкого чеховского юмора, который является предшественником и источником русской культурной индустрии сталинского и послесталинского периодов. Что же касается нескромных авторов типа Малевича, то, да, единственное, что о них сегодня знают, – это то, что их работы стоят много денег.

Но очевидно, что у читателя, по меньшей мере на этом месте, возникает вопрос: так что же делать? Где же альтернатива? Тут надо сразу сказать, что Адорно не дает и не хочет давать на этот вопрос ответа. Для него, как он об этом неоднократно пишет, истина заключается исключительно в отрицании – и никогда в утверждении, поскольку любое утверждение, даже сколь угодно утопическое, неизбежно означает компромисс с действительностью, неизбежно ограничивает человека его местом в мире. Многие упрекали Адорно за этот тотальный критицизм, считая его позицию слишком удобной. Но я не уверен в справедливости этих упреков. Когда только отрицаешь и критикуешь, не производишь ничего, что можно было бы успешно продать, – а без этого в нашей культуре прожить трудно. Кроме того, критик обычно приобретает славу человека без юмора и плохо относящегося к людям, что тоже не очень полезно в наш век коммуникативности и компатибельности. Короче, единственное, что остается сделать после чтения Адорно, – это глубоко вздохнуть и, может быть, выпить хорошего красного вина. Так, согласно сохранившимся слухам, Гегель ежегодно отмечал годовщину Французской революции: уединившись в своем кабинете, он выпивал бутылку французского красного вина.

*Борис Гройс*



## **Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс**

Каждый новый день демонстрирует несостоятельность позиции социологов, утверждающих, будто утрата точки опоры в объективной религии, исчезновение последних пережитков докапиталистического прошлого, социальная и техническая дифференциация и преобладание узкой специализации в конце концов вылились в культурный хаос. Сегодня в культуре любые явления равняют под одну гребенку. Кинематограф, радио, иллюстрированная пресса образуют единую систему. Каждая область сама по себе единообразна, как единообразны и все они в совокупности. В той же степени и эстетические проявления политических разногласий неукоснительно следуют заданному ритму. Едва ли можно заметить разницу в том, сколь декоративно исполнены ансамбли промышленных выставочных комплексов и зданий, в которых размещается аппарат управления, – как в авторитарных, так и в прочих государствах. Торчащие повсюду бледные монументальные сооружения призваны воплощать собой изобретательность концернов, распределенных по всей стране, на штурм которых после снятия всех ограничений устремились предприниматели. Памятниками эпохи становятся окружающие эти концерны мрачные и серые дома и магазины, образующие столь же беспросветно унылые города. Спустя какое-то время здания, кучкующиеся в бетонные массивы в центре города, начинают казаться трущобами, а новенькие коттеджи на окраинах и легковесные конструкции экспоцентров – апологией технического прогресса, подразумевающего, что после кратковременного пользования их можно будет элиминировать как пустые консервные банки. Однако те градостроительные проекты, что призваны увековечить кажущуюся независимость существования отдельного человека в стерильном пространстве малометражек, на самом деле лишь прочнее связывают его узами прямо противоположного толка – оковами абсолютной власти капитала. Точно так же как жители – производители и потребители – стекаются в центр в поисках работы и развлечения, их жилища плавно трансформируются в упорядоченные комплексы. Очевидное единообразие микрокосма и макрокосма наглядно демонстрирует человечеству его собственную культурную модель: ложную тождественность стандартного и уникального. Вся монополизированная

массовая культура единообразна, следовательно, более явно начинает проступать ее скелет – состряпанный теми же монополистами понятийный каркас, в сокрытии которого они более не заинтересованы. Чем откровеннее и четче он просматривается, тем сильнее его воздействие. Кино и радиовещанию больше нет смысла претендовать на статус искусства. Тот непреложный факт, что в действительности они всего лишь бизнес, был возведен ими в статус идеологии, призванной оправдать всю ту бессмыслицу, которую они совершенно сознательно производят. Сами себя они именуют индустрией, и те цифры, которые всплывают в обнародованных декларациях о доходах их генеральных директоров, не позволяют ни на секунду усомниться в том, насколько востребованы обществом подобные полуфабрикаты.

Заинтересованные лица часто объясняют феномен культурной индустрии с позиции технологии. То, что к ней стали причастны миллионы людей, вынуждает прибегать к массовому воспроизведению, а при нем, соответственно, неумолимо возникает ситуация, в которой множасьщиеся одинаковые потребности будут удовлетворяться при помощи стандартизированного товара. В результате технического дисбаланса между немногочисленностью центров производства и рассредоточенностью реципиентов возникает необходимость в организации и планировании процесса со стороны уполномоченных лиц. По их словам, в основе производственных стандартов изначально лежали потребности потребителей, и именно это способствовало их безоговорочному принятию. На самом же деле это – замкнутый круг, состоящий из манипуляции и потребностей, имеющих свое обратное воздействие, и круг этот еще плотнее смыкает систему. При этом умалчивают, что предпосылки к тому, чтобы технология обрела власть над обществом, создаются, когда властью в обществе обладают его наиболее экономически состоятельные члены. Сегодня технически обусловленная рациональность – это рациональность самой власти. Она – то обязательство, которое накладывает на себя общество, отчужденное от самого себя. До тех пор, пока их нивелирующий потенциал не восстанет против несправедливости, на службе у которой они сами же и находились, все зиждется на сдерживающей силе бомб, автомобилей и кино. Пока же механизация культурной индустрии приводит лишь к стандартизации и массовому производству, жертвуя тем, что составляло разницу между логикой труда и логикой социальной системы. Тем не менее это нужно рассматривать не как следствие какого-либо закона технического прогресса, но как следствие того, какую функцию подобный закон сегодня выполняет в экономике. Потребность, которая могла бы

ускользнуть из-под гнета централизованного контроля, подавляется контролирующим импульсом, исходящим от индивидуального сознания. Переход от телефона к радио способствовал четкому разделению ролей: если либеральность телефона еще позволяла участнику выступать в качестве субъекта, то демократичность радио всех превращает в слушателей, предоставленных во власть радиостанций, передачи которых в принципе не отличаются друг от друга. Способы выражения несогласия так и не получили должного развития, а частные каналы вещания не обладают необходимой свободой. Их поле деятельности ограничивается сомнительной областью «радиолюбительства», к тому же еще и иерархически организованной. Любое спонтанное проявление активности публики в официальном радиовещании подчинено профессиональному отбору и поглощается теми, кто ищет таланты, проводит конкурсы и разного рода спонсируемые мероприятия. Талант включается в производственную схему задолго до того, как будет представлен публике, иначе бы он не мог с такой тщательностью вписаться в систему. Психология публики, не только предположительно, но и реально поощряющей существование культурной индустрии, является частью системы, а вовсе не ее оправданием. Если в одной области искусства руководствуются теми же принципами, что и в области, совершенно не сходной с нею ни по форме, ни по содержанию, если драматургия «мыльной оперы» на радио используется как руководство по преодолению технических сложностей джазового исполнения, как на уровне джем-сейшена, так и в игре музыкантов высочайшего класса, если к так называемой адаптации фрагмента из произведения Бетховена подходят так же, как к экранизации романа Толстого, то отсылки к произвольно высказанным пожеланиям публики кажутся не более чем пустой отговоркой. Гораздо более правдоподобно выглядят аргументы, основывающиеся на весомости самого технического инструментария и квалификации рабочей силы, которые, несомненно, в любом отношении должны пониматься как часть механизма экономического отбора. К этому присовокупляется договоренность – или по крайней мере общее намерение – управляющих органов не производить или не пропускать ничего, что не соответствует их планам, их представлениям о потребителях или, прежде всего, их представлениям о самих себе.

Если объективные тенденции в обществе находят в нынешнюю эпоху свое воплощение в непрозрачных субъективных намерениях генеральных директоров, то прежде всего это наблюдается в наиболее мощных отраслях промышленности, таких как сталелитейная, нефтеперерабатывающая,

энергетическая или химическая. По сравнению с ними монополисты в сфере культуры кажутся слабыми и зависимыми. Им приходится поспевать за предпочтениями истинных властей предрержащих, чтобы та ниша, которую они занимают в массовом обществе, и без того в силу специфики своего производства навевающая тесные ассоциации с либеральным комфортом и еврейской интеллигентностью, не подверглась профилактической чистке. Зависимость крупнейшей бродкастинговой компании от энергетической отрасли или же зависимость лидера кинопроизводства от банковской сферы характеризуют всю среду в целом, отдельные области которой, в свою очередь, также тесно связаны между собой экономически. Все настолько сопряжено, что концентрация мысли доходит до уровня, позволяющего перейти черту, разделяющую фирменные лейблы и отдельные области технологии. Стремление культурной индустрии к единообразию, не останавливающееся ни перед чем, является провозвестником грядущего единообразия в политической сфере. Не имеющие под собой достаточных оснований различия между фильмами категории «А» и фильмами категории «Б» или между типами повествований, представленных в журналах различной ценовой категории, не столько продиктованы объективной разницей, сколько служат задачам упорядочения, классификации и учета самих потребителей. Для того чтобы никто не мог выйти за рамки системы, в ней для каждого предусмотрено что-то свое, различия обтачиваются и становятся инструментом пропаганды. То, что аудитория обеспечивается целым набором средств контроля качества серийного производства, служит лишь устранению лакун в статистическом наблюдении за ее собственным поведением. Каждый в отдельности обязан якобы спонтанно следовать той линии, что соответствует заранее определенному по статистическим показателям «уровню», и потреблять ту категорию продукции массового производства, которая предназначена для данной целевой группы. Исследовательские институты, деятельность которых уже неотличима от пропагандистской, делят статистически обезличенный потребительский ландшафт на красные, зеленые и синие зоны в зависимости от уровня доходов населения.

Схематичность подобного подхода проявляется в том, что на поверку вся механически рассортированная продукция оказывается одинаковой. То, что различия между модельным рядом «Крайслера» и «Дженерал Моторс» в принципе никакой нет, знает каждый ребенок, которого эта разница могла бы заинтересовать. То, что, по мнению знатоков, является преимуществами или недостатками того или иного продукта, в действительности лишь служит тому, чтобы и дальше создавать иллюзию конкуренции и свободы

выбора. Точно так же нет никакой разницы между продукцией, которую представляют «Уорнер Бразерс» и «Метро-Голдвин-Майер». Но и различий между более дорогими и более дешевыми коллекциями одного производителя становится все меньше: в автомобильном производстве они ограничиваются количеством цилиндров в двигателе, его объемом, лицензионной информацией о встроенных гаджетах, в кинопроизводстве – количеством занятых в картине звезд, средств, вложенных в аппаратуру, съемки и декорации, или использованием новейших психологических ходов. Универсальный стандарт ценности продукта заключается в степени видимости вложенных в производство затрат (*conspicuous production*). Количественные показатели ценности, фигурирующие в индустрии культуры, не имеют ничего общего с сущностными критериями, со смысловой значимостью продукта. В области технологии наблюдается такое же ненасытное стремление к унификации средств производства. Телевидение стремится представлять собой синтез радио и кинематографа, наступление которого откладывается лишь до тех пор, пока все заинтересованные стороны не достигнут согласия. Однако неограниченные возможности такого синтеза грозят столь радикальным истощением запаса эстетических средств, что если сегодня единообразие культурных продуктов еще хоть как-то нивелируется, то уже завтра может настать эпоха неприкрытого триумфа тождественности всей продукции индустрии культуры – гротескного воплощения вагнеровской мечты о тотальном произведении искусства. Единство слова, музыки и зрительного образа достигается здесь гораздо легче, чем в «Тристане», поскольку доступные восприятию элементы (все без исключения лишь поверхностно отражающие социальную действительность) производятся в общем по одному и тому же технологическому принципу, универсальность которого и является их истинным содержанием. Этот подход объединяет в себе все этапы производства, от повествовательной структуры романа, изначально ориентированного на кинокартину, до последнего звукового эффекта. В нем и находят свое торжествующее выражение вложенные средства. Смысл каждой киноленты заключается в том, чтобы вложить в головы соискателей мысль о всемогуществе инвестиционного капитала, поданного как всемогущество их хозяев, – неважно, какой сюжет для этого выберут продюсеры в конкретном случае.

Отдыхающий вынужден ориентироваться на единообразие предлагаемой продукции. Способность, которой, если следовать кантианскому схематизму, должен располагать субъект, а именно

способность сводить чувственное многообразие к основополагающим понятиям, перенимает у него индустрия. Схематизм – первое, что она предлагает клиенту. Согласно ему, в душе человека должен работать некий скрытый механизм, сортирующий непосредственно полученную информацию таким образом, чтобы она встраивалась в систему чистых рассудочных понятий. Тайна этого механизма нынче разгадана. Если даже его устройство, предложенное теми, кто поставляет информацию, то есть культурной индустрией, и навязано самой этой индустрии обществом, остающимся иррациональным, несмотря на все попытки его рационализации, то при прохождении через его отдельные инстанции пагубное стечение обстоятельств превращается в выработанную хитроумными участниками осознанную стратегию. Потребителю не остается никаких иных способов классификации, кроме тех, что были бы уже предвосхищены схематизмом самого производства. Лишенное всякой фантазии искусство для народа воплощает собой идеализм вымысла – что с точки зрения критического идеализма означало бы зайти слишком далеко. Всё суть производное сознания: у Мальбранша и Беркли – сознания божественного, в случае же с массовым искусством – совершенно земного сознания производителей. Типажи звезд, музыкальных хитов, «мыльных опер» не просто сохраняются как константы от одного цикла производства к другому – они служат основой специфического характера этой игры, ее кажущихся перемен. Меняются лишь детали: быстрота ритма, благодаря которой так хорошо запоминается та или иная мелодия, тяжесть бремени преходящего позора, которую герой несет с непоколебимым достоинством, количество поучительных пощечин, которые обрушивает мужчина на свою возлюбленную, его суровая сдержанность по отношению к избалованной дочери богача. Все это, как и любые детали, не более чем готовые клише, которые можно вставлять то здесь, то там, полностью определяемые той функцией, которую им назначено исполнять в общей схеме. Смысл их существования – в том, чтобы гарантировать прочность системы, которую они сами же и составляют. В большинстве случаев по первым кадрам фильма сразу же ясен его финал: кто победит, кто окажется побежденным, а кто – забытым, и, безусловно, в случае с легкой музыкой привычный слушатель по первым же тактам способен предугадать, как будет выстроен тот или иной шлягер, – и радуется, когда его ожидания оправдываются. Диапазон слов, используемых обычно в рассказе, – и вовсе величина непоколебимая. Даже спецэффекты, шутки и уморительные выпады просчитаны заранее, как и ситуации, в которых они выглядят уместными. На то есть специально обученные люди, а уозсть их специализации, как

правило, не превышает количества посадочных мест в офисе компании-производителя. Развитие культурной индустрии обуславливается превосходством производимого эффекта, видимого результата, технических деталей над собственно производением, которое когда-то было носителем идеи и посредством этой же идеи оказалось уничтожено. Стоило деталям обрести независимое существование, как они – начиная с эпохи романтизма и заканчивая экспрессионизмом – взбунтовались и восстали против общего строя, воплощая собой и неукротимый потенциал выразительности, и способ изъяснения протеста. В музыке мелодика одноголосия нивелировала осознание целостности формы, в живописи яркость деталей заглушала композиционный строй всей картины, а в литературе психологичность заменяла собой сюжетное построение. С образованием культурной индустрии и наступлением эры тотального производства этому был положен конец. Поскольку в ней не существует ничего, кроме деталей, нет больше того, чему они могли бы служить противовесом, – таким образом, детали оказываются подчинены общей формуле, заменившей собой оригинальное произведение. Формула эта в равной степени нивелирует как целое, так и его части. Общий замысел столь же неумолимо, сколь и бессмысленно пытается противостоять деталям, навеявая ассоциации с карьерой успешного человека, где любое событие может считаться образцово-показательным, тогда как в действительности она сплошь состоит из лишенных всякого смысла стечений обстоятельств. Так называемая всеобщая идея – словно книга учета, способствующая возникновению порядка, но не установлению взаимосвязей. Общее и частное сходны меж собой и лишены как связи, так и противоречия. Их гармоничное сосуществование, запрограммированное изначально, – насмешка над теми усилиями, которые потребовались для достижения этой же гармонии в выдающихся произведениях буржуазного искусства. В Германии даже над самыми жизнерадостными кинолентами, порожденными демократией, нависала кладбищенская тишина диктатуры.

Через фильтры культурной индустрии проходит весь мир. Известный чувственный опыт кинозрителя, воспринимающего уличное движение как продолжение только что просмотренной ленты в силу того, что ее создатели стремились как можно более достоверно передать реальность, стал ориентиром для производства. Чем плотнее и полноценнее с помощью технических средств воспроизводится известный из чувственного опыта окружающий мир, тем легче создать иллюзию, будто жизнь вокруг является непрерывным следствием той жизни, что знакома нам по виденному на экране. После того потрясения, которое пережил мир при вступлении в эру

звукового кино, инструменты механического воспроизведения служат исключительно этой цели. Следовательно, между реальной жизнью и звуковым фильмом не должно быть более никаких различий. Последний в силу своего огромного превосходства перед театром, работающим на создание у зрителя определенных иллюзий восприятия, не оставляет никакого пространства для полета мысли и фантазии, никакой возможности отстраниться и погрузиться в раздумья, не теряя нити, оставаться одновременно в рамках демонстрируемого сюжета и при этом независимым от точно переданных в нем деталей. Вместо этого он вынуждает предоставленного ему в распоряжение зрителя целиком и полностью отождествлять происходящее на экране с действительностью. Не стоит даже сводить то, с какой скоростью угасает нынче сила воображения и непосредственность потребителя культурных продуктов, к устройству психики. Эти свойства угнетаются самими продуктами культуры согласно их устройству и прежде всего наиболее типичным из них – звуковым кино. Оно устроено так, что хоть для его адекватного восприятия от зрителя и требуется быстрота реакции, наблюдательность и определенная привычка, но при этом оно практически не позволяет зрителю мыслить самостоятельно, если он не хочет упустить что-либо из быстро мелькающей перед ним информации. Разумеется, напряжение, в которое он при этом повергается, создается настолько искусно, что даже не обязательно должно им самим осознаваться – и при этом оно все равно будет подавлять любые попытки додумать что-то самостоятельно. Если зритель настолько погружен в атмосферу фильма, захвачен изображением, словом, жестом, что не в состоянии домыслить того, что, собственно, и обеспечивает существование этого микромира, это совершенно не значит, что заслуга производителей – в том, как искусно срабатывают технические манипуляции во время демонстрации киноленты. Внимание его уже настолько выдрессировано всеми прочими известными ему кинолентами и кинопродюсерами, что сознание чисто автоматически переключается на тот режим, которого от него ожидают. Мощь индустриального производства заточивает под себя человека раз и навсегда. Можно смело рассчитывать на то, что продукты, производимые индустрией культуры, будут с успехом потребляться даже в развлекательных целях. При этом каждый из них представляет собой образчик того гигантского экономического механизма, что завладевает всеми нами как в рабочее время, так и во время отдыха, от работы мало чем отличающегося. В каждом звуковом фильме, в каждой радиопередаче заложено нечто, что не может определяться обществом как свойство одного конкретного продукта, но лишь как свойство всей их



совокупности в целом. Всякое отдельно взятое производное индустрии культуры воспроизводит тот образ человека, который сложился под влиянием всей индустрии, и за тем, чтобы это количественное воспроизведение мысли не переходило в качественное, следят все участники процесса, начиная с продюсеров и заканчивая феминистками.

В сфере культуры все, от защитников авторских прав до историков искусства, сетуют на то, что мощное стилеобразующее влияние европейского духа осталось в прошлом. Поразительно, в какой степени они ошибаются. Стереотипный подгон всего существующего и даже еще не существующего под рамки схем технической воспроизводимости по силе своей превосходит влияние любого реального стиля, который в глазах интеллектуала служит залогом органической целостности культуры докапиталистического прошлого. Даже Палестрина не способен был бы устранить все неожиданно возникающие неразрешимые диссонансы столь тщательно, как это удастся джазовому аранжировщику, способному элиминировать любой элемент, не укладывающийся с идеальной точностью в общую струю. Возьмись он за Моцарта, он переписал бы его не только там, где музыка композитора чересчур сложна или серьезна, но и там, где она просто отличается от привычной современному слушателю – и даже там, где она проще, чем нынче принято. Ни один средневековый зодчий, корпя над витражами и статуями святых, не обладал той уверенностью, с которой киностудии коверкают произведения Бальзака или Гюго до тех пор, пока на готовом сценарии нельзя будет поставить росчерк «В работу». Ни на одной резной капители ухмыляющиеся физиономии бесов и гримасы горящих в аду грешников, оказавшихся там по велению высшей справедливости, не распределены с той строгостью, с которой в священнодействии бесконечных повторов большого кино отведено место терзаниям главного героя или моменту, когда юбку героини задирает внезапный порыв ветра. Очевидный и в то же время закамуфлированный, тайный и одновременно явный перечень того, что можно, а что нельзя, настолько подробен, что не только определяет границы дозволенного, но и полностью подчиняет его себе вплоть до малейших деталей. Культурная индустрия, как и ее противоположность – художественный авангард, посредством запретов утверждает свой собственный язык, формирует его словарный запас и синтаксис. Постоянная потребность в новых эффектах, которые по-прежнему оставались бы привязанными к старой схеме, становится лишь дополнительным законом системы, преумножающим довлеющую мощь заведенного порядка, из-под гнета которого каждый из них в отдельности стремится вырваться. Каждое новое явление уже до

такой степени является штампом, что в конце концов уже не может появиться ничего, что заранее не несло бы на себе отпечаток общего тренда, что не определялось бы автоматически как пригодное к потреблению. Однако высшим пилотажем как для производителей, так и для воспроизводителей является умение говорить на этом искусственном сленге с такой легкостью, свободой и изяществом, словно бы это был тот самый язык, который им давно и с успехом вытеснен. Именно так для представителей этой среды выглядит идеал естественности. И чем больше при помощи совершенствующихся технических средств сокращается расстояние между вымыслом и обыденной реальностью, тем прочнее позиции этого идеала. Как ни парадоксально, но то, что естественность представляет собой пародию на обыденность, можно усмотреть во всех проявлениях индустрии культуры, а во многих случаях это прямо-таки реально ощутимо. Джазист, играющий серьезную музыку, пусть даже простейший менуэт Бетховена, невольно синкопирует и, лишь изобразив непринужденную улыбку профессионала, может снизойти до того, чтобы соизволить попадать в такт. Именно подобная естественность, осложненная постоянно присущими и все более и более усложняющимися требованиями, диктуемыми конкретным материалом или инструментом, и образует новый стиль – «некая система анти-культуры, за которой даже можно было бы признать известное “единство стиля”, если вообще имеет смысл говорить о стильности варварства»<sup>[1]</sup>.

Общеобязательный характер подобной стилизации уже, пожалуй, превосходит силу официальных запретов и предписаний; создателям нового шлягера гораздо легче прощают то, что они отклонились от 32-тактной песенной структуры или что интервал между звуками не укладывается в пределы ноты, чем то, что они осмелились привнести в мелодику или гармонию хоть малейшую деталь, отклоняющуюся от стереотипа. Орсону Уэллсу прощают любые нарушения законов жанра ввиду того, что эти заранее просчитанные исключения лишь подтверждают общее правило. Стремление к воспроизведению технически обусловленных клише, которые в исполнении актеров и режиссеров должны казаться естественными – такими, чтобы нация усвоила их и начала считать своими, – доходит до таких тонкостей, что по своей изощренности почти совпадает с произведением авангардного искусства, изобразительные средства которого, заметим, служат выражению истины, а не чего-то ей противоположного. Мерилом же мастерства выступает редкое умение досконально соответствовать критериям стереотипной естественности во всех отраслях индустрии. Словно по законам

логического эмпиризма, то, что говорится, и то, как это говорится, должно легко проверяться сравнением с обыденным языком. Производители считаются экспертами. Воспроизведение стереотипов требует необычайной производительности, которую оно же само потребляет и расходует впустую. Оно несравнимо опережает различие между стилем естественным и стилем искусственным, свойственное культурному консерватизму. Искусственным можно в лучшем случае называть такой стиль, который навязан извне, вопреки сопротивлению самой формы. Но в культурной индустрии все содержание до последней составляющей происходит из того же самого источника, что и язык, в котором оно находит свое выражение. Стычки, случающиеся на почве совсем уж неправдоподобной лжи между специалистами сферы культуры, с одной стороны, и спонсорами и цензорами, с другой, свидетельствуют не столько о внутренних эстетических разногласиях, сколько о разнице интересов. Репутация специалиста, иногда еще свидетельствующая об остатках профессиональной независимости, оказывается противопоставлена деловой политике Церкви или концерна, производящего культурный продукт. Однако сама по себе эта ситуация разрешается прежде, чем дело доходит до реального столкновения сторон. В глазах своего создателя образ святой Бернадетты представлял собой приманку для потенциально заинтересованных корпораций до того, как права на него оказались в руках Дэррила Занука. Вот к чему свелось сопротивление формы. Поэтому стиль, диктуемый культурной индустрией и не встречающий более никакого сопротивления со стороны формируемой им материи, является одновременно и отрицанием стиля как такового. Компромисс, достигаемый между общим и частным, общим правилом и спецификой конкретного предмета, в котором – и только в нем одном – и заключается сущность стиля, теряет всякий смысл, поскольку напряжения между полюсами даже не возникает: сталкивающиеся противоположности сливаются в безликую тождественность, общее способно подменить собой частное – и наоборот.

Однако даже это искаженное подобие стиля способно создать представление о том, чем же некогда являлся стиль настоящий. Понятие истинного стиля в культурной индустрии обнаруживает себя в качестве эстетического эквивалента понятия власти. Представление о стиле как о всего лишь эстетической закономерности – это ностальгическая фантазия, свойственная романтикам. В единстве стиля, свойственном не только христианскому Средневековью, но и эпохе Возрождения, находит свое выражение та или иная общая структура социального диктата, а вовсе не печальный опыт тех, кто оказался ему подвержен. Великими мастерами в

искусстве являлись вовсе не те, кому удавалось воплотить стиль наиболее безукоризненно и совершенно, но те, кто в своих работах прибегал к стилю как к инструменту, позволявшему противостоять хаосу страдания, к своего рода отрицательной истине. В стилистике отдельных произведений выразительность обретала ту мощь, без которой само их существование казалось бы весьма расплывчатым. Даже в тех из них, которые принято считать классическими, как, например, произведения Моцарта, обнаруживаются объективные тенденции, вступающие в противоречие со стилем, чей образец данные работы призваны собой воплощать. Вплоть до Пикассо и Шёнберга у великих творцов сохранялось недоверие к стилю, и в решающие моменты они гораздо больше придерживались внутренней логики вещей, нежели стиля. То, с чем пытались спорить экспрессионисты и дадаисты – ложность понятия стиля как такового, – сегодня достигает своего кульминационного выражения в манере пения крунеров, в непревзойденной грации кинозвезды, даже в той мастерской точности, с которой фотограф нацеливает свой объектив на нищенскую лачугу крестьянина. В каждом произведении искусства стиль таит в себе некое обещание. При помощи стилевых приемов то, что стремится выразить автор, включается в общий контекст господствующих форм вербального, музыкального, живописного языка, сливается с представлением об универсальной истине. Когда произведение искусства внушает нам, что способно являться источником истины за счет того, что образность в нем облекается в установившиеся в общественном сознании формы, без подобных обещаний не обойтись, но это не отменяет того, что они заведомо ложны. Притворяясь, будто способно предупредить воплощение образа посредством различных эстетических отклонений, оно лишь утверждает господство реально существующей формы. В этом смысле искусство неизменно претендует на то, чтобы представлять собой идеологию. Однако оно не располагает никакими иными средствами к выражению страдания, кроме противостояния традиции, что и находит свое отражение в стиле. Тот самый аспект произведения искусства, за счет которого оно выходит за пределы критериев истинности, в действительности нельзя отделить от понятия стиля. Тем не менее аспект этот заключается не в достигнутой создателем гармонии, не в сомнительном единстве формы и содержания, внешнего и внутреннего, индивидуальности и социальности, но в тех чертах, где проявляется дисгармония, в неизбежной тщетности страстного стремления к соответствию. Вместо того чтобы встретиться лицом к лицу с тщетой этих попыток, в которых стиль высокого искусства издавна восставал против

самого себя, слабое произведение все время ищет сходства с другими, стремится к суррогату тождественности. В культурной индустрии подражание оказалось наконец возведенным в абсолют. Всё – лишь стиль, и вместе с тем культурная индустрия не скрывает, что тайна стильности заключается в покорности социальной иерархии. То, что угрожало достижениям человеческого духа еще с тех пор, когда их собрали вместе и уравнили, подведя под общее понятие «культуры», нашло свое завершение в сегодняшнем эстетическом варварстве. Говорить о культуре всегда противоречило самой сути культуры. Понятие культуры, используемое как общий знаменатель, уже как бы подразумевает учет, каталогизацию, классификацию, что автоматически переводит ее в административную область. Такому представлению о культуре в полной мере соответствует лишь последовательное, механизированное упорядочение. Только оно, в равной степени подчиняя все формы духовной деятельности одной цели: наложить на частную жизнь человека – с момента ухода со смены вечером до очередной отметки у табельных часов на следующее утро – печать того же самого производственного процесса, которым он занят днем, – способно гротескным образом воплотить в себе представление о культурном единообразии, которое философия личности стремилась противопоставить массовому тиражированию.

Оказывается, что культурная индустрия как самый долговечный из всех стилей представляет собой кульминацию всего того, к чему стремится либерализм, который упрекают как раз в отсутствии должного стиля. Понятия, которыми оперирует культурная индустрия, по сути являются не просто производными либеральных настроений и одомашненного натурализма, равно как и оперетты и ревю: сегодня концерны, производящие культурный продукт, являют собой то самое пространство, где с экономической точки зрения на соответствующих предприятиях до поры до времени еще частично сохраняется вырождающаяся сфера капиталистической циркуляции. Здесь еще может добиться успеха тот, кто не слишком серьезно относится к своему делу и готов идти на компромисс. Все, что находится в противоречии с самой системой, может продолжать существование, только став ее частью. Лишь только станет очевидно, что некое явление конфликтует с культурной индустрией, как оно тут же превратится в ее неотъемлемую составляющую, подобно тому, как земельная реформа – неотъемлемая часть капитализма. Обоснованное возмущение становится товарным знаком тех, кто хочет вдохнуть в производство новую жизнь. Нынешняя общественность дает дорогу лишь

такому недовольству, по которому было бы ясно, что за знаменитость стоит за тем, кто ведет борьбу за мир. Чем шире пропасть, разделяющая массы и лидеров, тем увереннее может претендовать на лидерство тот, кто способен подтвердить свое превосходство целенаправленным привлечением к себе внимания. Таким образом, и в культурной индустрии сохраняется либеральная установка на то, что успеха добиваются наиболее старательные. Тем, что семафор для них открыт, они обязаны рынку, во всех остальных отношениях уже давно подчиненному различным регуляторным механизмам – рыночная свобода еще во времена своего расцвета что в художественной, что в какой-либо иной среде для недостаточно одаренных подразумевала лишь свободу умереть с голоду. Неслучайно система индустрии культуры сложилась именно в индустриально развитых либеральных странах – ведь именно там процветают столь характерные для нее направления, как кинематограф, радио, джаз и журнальная пресса. Процветание этой индустрии, разумеется, было достигнуто сообразно законам капитализма. Что Гомон и Пате, что Ульштейн или Гугенберг не прогадали, примкнув к международному тренду; финансовая зависимость континентальной Европы от США в межвоенные годы и во время последовавшей за Первой мировой войной инфляции сделала при этом свое дело. Предположение, будто варварство, царящее в культурной индустрии, – всего лишь следствие «культурного запаздывания», отставания духовного уровня американцев от уровня технического прогресса, не более чем иллюзия. Отставала от тенденции к монополизации культуры как раз дофашистская Европа. Но именно этому отставанию духовная жизнь европейцев была обязана последними остатками независимости, а последние провозвестники этой независимости – своим жалким существованием. На Германии парадоксальным образом сказалось то, что не вся жизнь в ней оказалась подвластна демократическому контролю. Многие оставались за пределами того рыночного механизма, что в западных странах уже вращался с неукротимой мощью. Немецкая образовательная система, включая высшую школу, немецкий театр, задающий тон в художественной сфере, выдающиеся оркестры, музеи – все они имели своих покровителей. Политическая власть – государство и муниципалитеты, которым данные учреждения достались в наследство как пережиток абсолютизма, – частично сохранила за ними независимость от господствующих на рынке отношений власти, как вплоть до XIX века делали дворяне и помещики. Это надолго вперед создало прочный тыл для искусства, выступавшего против диктата спроса и предложения, и укрепило его способность

противостоять внешним воздействиям много больше, чем это в силах сделать протекторат. На рынке же в это время дань уважения, которую принято было отдавать не имеющему цены художественному качеству, постепенно перешла в покупательную способность: поэтому уважаемые литературные и музыкальные издательства могли позволить себе содержать авторов, чей труд был рассчитан лишь на внимание ценителей. Лишь когда у художника возникла вынужденная необходимость включиться в деловую жизнь в качестве профессионала эстетической сферы, его удалось взять в ежовые рукавицы. Когда-то, по примеру Канта или Юма, он подписывал письма как «верноподданный слуга Вашего Величества», однако был способен подорвать устои что трона, что алтаря. Сегодня же художник может звать главу государства по имени, но при этом любой его творческий порыв подчинен мнению безграмотного руководства. Прогноз, сделанный де Токвилем еще в XIX столетии, сегодня можно считать полностью сбывшимся. При переходе культуры в руки частных монополистов «тирания... действует совершенно иначе. Ее не интересует тело, она обращается прямо к душе. Повелитель не говорит больше: “Ты будешь думать, как я, или умрешь”. Он говорит: “Ты можешь не разделять моих мыслей, ты сохранишь свою жизнь и имущество, но отныне ты – чужак среди нас”»<sup>[2]</sup>. То, что не подчиняется общему правилу, устраняется при помощи экономических инструментов, а для того, кто кажется окружающим себе на уме, из экономического бессилия вытекает и бессилие духовное. Исключенный из производственной цепи выглядит ущербным. В то время как в материальном производстве механизм спроса и предложения уже сбавляет обороты, уровнем выше он по-прежнему служит инструментом контроля в руках властей предрержащих. Потребители – это и рабочие, и служащие, и фермеры, и мелкие буржуа. Капиталистическое производство уже до такой степени завладело их душой и телом, что они безо всякого сопротивления ведутся на то, что им предлагают. Подобно тому, как угнетенные всегда относились к правилам, навязанным им угнетателями, серьезнее, чем сами последние, так и сегодня введенные в заблуждение массы еще легче, чем отдельные успешные личности, верят в миф об успехе. У этих масс есть свои желания. Они упорно привержены идеологии, которая их же поработает. Искреннее принятие народом того, что делает с ним власть ему же во вред, намного опережает хитроумие бюрократии. Оно превосходит даже бескомпромиссность кодекса Хейса – точно так же как в славном прошлом оно распяляло и более мощные преследующие его органы власти, вызывая на себя огонь трибунала. Ему нужен Микки Руни, а не трагичная Грета Гарбо, Дональд Дак, а не Бетти

Буп. Индустрия подчиняется вердикту, вынесению которого сама же и способствовала. То, что для фирмы, которая порой не в состоянии извлечь достойную прибыль из контракта, заключенного со звездой, стремительно скатывающейся с небосклона, оборачивается финансовой накладкой, с точки зрения системы считается вполне оправданными расходами. Всеобщая гармония достигается за счет изощренного поощрения тяги к низкопробности. Знаточество и разборчивость клеймятся как проявления заносчивости со стороны тех, кто мнит себя лучше других, в то время как демократическая культура обеспечивает равный доступ для всех к своим благам. В свете заключенного идеологического соглашения о взаимном ненападении как отличающиеся конформизмом потребители, так и отличающиеся особым бесстыдством производители могут жить за счет этого со спокойной совестью. Можно вполне довольствоваться воспроизводством одного и того же.

Именно это вечное «одно и то же» и определяет отношение к прошлому. На стадии массовой культуры, в отличие от стадии позднего либерализма, новым является исключение нового как такового. Машина работает вхолостую. Определяя механизмы потребления, она исключает все неопробованное как неоправданный риск. В кино с недоверием относятся к любому сценарию, не основанному на книге, уже успевшей стать бестселлером. Именно поэтому все время твердят об идее, о новизне и об удивлении, которое ждет зрителя, – то есть о том, что вроде бы знакомо каждому, но чего в то же время никто никогда доселе не видел. Им подчинены динамика и темп. Непозволительно стоять на месте: все должно пребывать в непрерывном движении, постоянно куда-то стремиться. Ибо только повсеместное торжество ритма механического производства и воспроизводства может обеспечить стабильность, гарантировать, что не появится ничего выходящего за рамки ожидаемого. Добавлять что-либо к существующему запасу опробованных культурных приемов было бы слишком неоправданно. Такие устоявшиеся формы выражения, как скетч, рассказ, шлягер, проблемное кино представляют собой подборку, основанную на позднелиберальных потребительских вкусах, выдаваемых за норму и носящих угрожающе навязчивый характер. Наиболее влиятельные деятели культурной индустрии, умеющие находить общий язык друг с другом настолько ловко, насколько это умеют делать только менеджеры – неважно, обученные специально или являющиеся продуктом серийного производства, – давным-давно подогнали свободный дух под свои ожидания и сообщили ему установку на рациональность. Кажется, будто некая высшая инстанция отсмотрела весь имеющийся культурный



материал и составила каталог образцов, в котором четко и ясно прописаны существующие в производстве модели. Идеи заранее помещены в Гиперуранию культуры, где были иерархизированы еще Платоном, превращены просто в число, неизменное и неумножимое.

Развлечение, равно как и прочие составляющие культурной индустрии, возникло задолго до появления самой индустрии. Теперь за них взялись и привели в соответствие с современными требованиями. Культурная индустрия может похвастаться тем, что ей удалось без проволочек осуществить никогда прежде толком не издававшийся перевод искусства в сферу потребления, более того, возвести это потребление в ранг закономерности, освободить развлечение от сопровождавшего его навязчивого флера наивности и улучшить рецептуру производимой продукции. Чем более всеохватывающей становилась эта индустрия, чем жестче она принуждала любого отдельно стоящего или вступить в экономическую игру, или признать свою окончательную несостоятельность, тем более утонченными и возвышенными становились ее приемы, пока у нее не вышло скрестить между собой Бетховена с Казино де Пари. Культурная индустрия убивает двух зайцев одним ударом: то истинное искусство, что она уничтожает вокруг себя, она с легкостью воспроизводит в рамках собственной системы как искусство ложное. Само по себе искусство легкого жанра, развлечение, еще не является деградацией. Попрекающий его в том, что оно якобы предает идеалы стремления к чистой художественной выразительности, явно страдает иллюзиями в отношении общества. Залогом чистой выразительности буржуазного искусства, призванного в противовес материальному и бытовому воплощать собой царство свободы, с самого начала было исключение из поля зрения низшего класса, сути которого – истинной общности – искусство и оставалось верным за счет свободы от общности ложной. Серьезное искусство оградило себя от тех, для кого серьезность на фоне нищеты и суровости бытия выглядит насмешкой и кто рад был бы в то время, когда не приходится стоять у станка, просто плыть по течению. Искусство легкого жанра всегда тенью следовало за искусством независимым. В глазах общественности оно воплощает собой муки совести искусства серьезного. То, что в серьезном искусстве, обремененном общественными ожиданиями, кажется не соответствующим истине, применительно к искусству развлекательному выглядит как справедливое требование. Само это различие заключает в себе истину: в нем хотя бы проявляется негативный потенциал культуры, складывающийся из суммы обеих сфер. Менее всего следует ожидать, что данное различие может быть

нивелировано за счет включения искусства развлекательного в понятие искусства серьезного – или наоборот. Однако именно этого пытается достичь культурная индустрия. То, насколько эксцентрично в глазах общества выглядят цирк, кунсткамера или кабаре, коробит ее ничуть не меньше, чем то, насколько эксцентрично же на этом фоне смотрится творчество Шёнберга или Карла Крауса. Именно поэтому выступать с Будапештским квинтетом приглашают Бенни Гудмена, по части строгости соблюдения ритма способного превзойти даже кларнетиста из филармонического оркестра, а музыканты под его руководством играют столь прилизанно и слащаво, словно ими дирижирует Гай Ломбардо. Характерными являются вовсе не грубая необразованность, глупость или неотесанность. Индустрия культуры избавилась от бремени хлама, доставшегося ей из прошлого, культивируя собственную безупречность, подавляя и одомашнивая дилетантизм. При этом в ней не обходится без грубых ошибок, без которых нельзя было бы иметь представления о том, что такое высокий уровень. Однако новизна подхода заключается в том, что, будучи подчинены общей цели, несочетаемые между собой элементы культуры, искусства и развлечения оказываются сведены к совершенно ложному общему знаменателю – тотальности, заключающейся в повторяемости. Этой системе вовсе не чуждо, что характерная для нее инновация заключается лишь в улучшении технологии массового воспроизводства. Интерес множества потребителей вовсе не случайно прикован именно к используемым техническим приемам, а отнюдь не к шаблонно воспроизводимому, пустому и, в общем-то, уже не слишком важному содержанию. Общественная власть, столь чтимая публикой, гораздо успешнее проявляет себя в технически обусловленной вездесущести стереотипов, нежели в устаревшей форме идеологии, складывающейся из эфемерных смысловых структур.

И все равно индустрия культуры остается индустрией развлечения. Ее власть над потребителем осуществляется посредством развлечения – что проявляется не в откровенном навязывании своей воли, а при помощи свойственной развлечению враждебности по отношению ко всему, что мощнее его. Поскольку пресуществление всех чаяний культурной индустрии в плоть и кровь публики осуществляется в рамках стабильного глобального общества, тот факт, что в нем продолжают действовать законы рынка, является здесь лишь дополнительным катализатором. Спрос пока что не удастся заменить простым покорством. Крупномасштабная реорганизация кинопроизводства незадолго до начала Первой мировой войны, заложившая основу для его стремительного развития, была не чем

иным, как сознательным подлаживанием под потребности публики, нашедшие свое очевидное отражение в кассовых сборах: в ранние годы кинематографа никто не мог и подумать о том, чтобы всерьез принимать этот фактор во внимание. Флагманы индустрии кино, разумеется, всегда больше верящие в свой собственный в той или иной степени выдающийся кассовый успех, а вовсе не в прямо противоречащую ему истину, до сих пор мыслят сходным образом. Они верят исключительно в законы бизнеса – что справедливо ровно в той мере, в которой мощь культурной индустрии поддерживается вызываемым ею же спросом, а не противоречит ему, пусть даже это противоречие складывалось бы из всемогущества и бессилия.

В эпоху позднего капитализма развлечение – это продолжение трудовой деятельности. В развлечении нуждается тот, кто хочет вырваться из круговорота механизированного производства, чтобы затем вновь встретиться с ним лицом к лицу. Однако механизация уже настолько завладела отдыхающим и его представлениями о счастье, она настолько основательно определяет производство развлекательного продукта, что в конечном счете потребителю в его свободное время предлагается лишь очередное подобие трудового процесса. Якобы присутствующее в развлекательном продукте смысловое содержание – всего лишь слабое прикрытие. Что в действительности остается в памяти – так это доведенная до автоматизма последовательность стандартизированных действий. Спаситься от заведенного трудового распорядка фабрики или учреждения можно, лишь подражая ему же в свободное время. Этой неизлечимой болезнью страдают все формы развлечения. Удовольствие обращается в скуку, поскольку, чтобы приносить удовольствие, развлечение не должно стоить потребителю никаких усилий, а потому обязано строго следовать по наезженной колее устоявшихся ассоциаций. У зрителя не должно возникать потребности мыслить самостоятельно: в предлагаемом продукте уже заранее прописаны все предполагаемые реакции, но не при помощи смысловых связей – стоит задуматься, как они распадаются на глазах, – а при помощи сигнального кода. Производители стремятся тщательно избегать любой содержательной структуры, которая требовала бы внутренней работы. Развитие событий должно быть как можно строже подчинено причинно-следственному принципу, а вовсе не некоей связующей мысли. Нет такого сценария, который не поддавался бы усилиям съемочной группы, стремящейся выжать максимум из каждой отдельной сцены. В конце концов в царстве бессмыслицы начинает представлять опасность даже сама схема производства, поскольку она позволяет устанавливать какую-никакую, но все же логическую связь между смысловыми

элементами. Нередко действию намеренно придают иной поворот, нежели тот, которого, согласно устоявшейся схеме, следовало бы ожидать при данном стечении обстоятельств с учетом имеющихся персонажей. Вместо этого аудитории предлагается, по всей видимости, наиболее эффектная мысль, посетившая авторов при работе над сюжетной линией. По ходу действия в кинокартину вклинивается со всем тщанием припасенный производителями сюрприз. При этом их склонность прибегать к наиболее бессмысленным действиям, вплоть до появления на экранах Чарли Чаплина и братьев Маркс, совершенно оправданно эксплуатируемая в таких жанрах популярного искусства, как клоунада и буффонада, тем более очевидна, чем легкомысленнее жанр. В то время как среди всего социально-психологического кино фильмы с Грир Гарсон и Бетт Дейвис еще как-то могут претендовать на то, чтобы обладать связной структурой, в детективах, мультипликационных фильмах или текстах песен жанра *novelty song*<sup>[3]</sup> использование начисто лишенных смысла приемов уже прочно вошло в оборот. Сама мысль, подобно тому, над чем мы насмехаемся и чего боимся, добивается и расчленяется. Жанр *novelty song* изначально был насмешкой над смысловым содержанием, которое в нем как в прародителе и продолжателе психоанализа непременно сводилось к не отличающейся разнообразием сексуальной символике. В приключенческом и детективном кино зрителя сегодня лишают возможности следовать за героем на пути к развязке – даже в случае с наиболее серьезными образцами этого жанра ему приходится довольствоваться тем, чтобы испуганно следить за сценами, лишь с большой натяжкой способными образовать связную последовательность.

В свое время мультипликация являла собой триумф воображения над рационализмом. Она давала второй шанс немым предметам и животным, вдохнув в них жизнь силой экранной технологии. Сегодня же она лишь представляет собой победу рациональной технологии над истиной. Еще несколько лет назад мультфильмы обладали последовательно развивающимся сюжетом, терявшимся разве что в последние минуты в раже гонки преследования. Это роднило их с эксцентрической комедией. Однако теперь временные рамки, отведенные этим двум этапам развития сюжета, сместились: смысловой строй задается разве что в первые минуты мультфильма, а во все последующие – последовательно разрушается. Под восторженные возгласы публики героя мотаает то туда, то сюда, аки тряпку. Таким образом качество организованного досуга перерастает в качество организованной жестокости. Самопровозглашенные цензоры из мира кино, весьма схожие по духу своим коллегам из мира мультипликации, бдительно

следят за хронометражем беспредела, растянутого в погоню. Комичность ситуации легко перебьет то удовольствие, которое способна доставить сцена объятий, и оттягивает его наступление до момента, пока хаос не восторжествует. Если же мультфильмы и способны донести до нас еще хоть что-то, помимо того, что они приучают восприятие к новому ритму, то это – старая как мир истина, которая крепко вдалбливается с их помощью в наши мозги: залогом выживания общества является палка – подавление любого личного сопротивления. Дональд Дак на экране, равно как и его реальные прототипы, то и дело получает подзатыльники, чтобы зритель мог привыкнуть к тому, что и его в жизни ждет то же самое.

Удовольствие от насилия, жертвой которого становится экранный персонаж, перерастает в насилие над зрителем, а развлечение перерастает в напряжение. От усталого взгляда не должно ускользнуть ничто из того, что профессионалы приготовили в качестве заправки, нельзя показаться глупцом перед лицом хитроумно скомбинированного предложения – напротив, необходимо всюду поспевать и самому демонстрировать ту быстроту реакции, которую пропагандируют с экрана. Встает вопрос: способна ли еще культурная индустрия выполнять ту развлекательную функцию, которой она так славится? Если бы исчезла большая часть кино- и радиопродукции, публика, возможно, потеряла бы не очень много. Шаг, который зритель делает с улицы через порог кинотеатра, более не является шагом из мира реальности в мир мечты – а если существующие инстанции не побуждают нас прибегать к их услугам уже просто потому, что они существуют, то в них не будет и столь острой необходимости. Однако случись подобная остановка производства, она вовсе не была бы реакцией протеста. Пострадали бы не столько энтузиасты, сколько те, кому и так достается больше всех, – отстающие. Домохозяйке темный кинозал, несмотря на то, что он пичкает ее фильмами все более и более затягивающими, предоставляет убежище, пространство, в котором она может позволить себе провести пару часов, не подчиняясь ничьему контролю, точно так же, как в те времена, когда еще реально существовали домашний очаг и часы досуга, и она могла проводить время сидя у окна. В центре города, в общественных местах, оборудованных климат-контролем, празднующиеся летом могут обрести прохладу, а зимой – тепло. В остальном же, даже согласно нынешнему положению вещей, непомерно раздавшаяся индустрия развлечения ничуть не делает жизнь лучше. Сама идея того, что существующие технические возможности могут быть истощены, а имеющиеся в запасе средства полностью пущены на удовлетворение эстетических запросов потребительских масс – это часть

экономической системы, не позволяющей в борьбе с голодом эксплуатировать те средства, которыми она обладает. Культурная индустрия по-прежнему продолжает кормить потребителей обещаниями, которые ею по-прежнему не выполняются. Удовольствие, которое зритель должен получать от содержания и исполнения, бесконечно откладывается: по злему умыслу, интрига, которую таит в себе все действие, заключается в том, что за ним ничего более не последует, что гостям вместо обещанного ужина предлагается насытиться чтением меню. Тот интерес, который вызывают у него громкие имена и красочные картинки, в итоге должен удовлетворяться воспеванием именно той серости будней, которой публика так стремилась избежать. Разумеется, и смысл произведений искусства не состоял в сексуальном эксгибиционизме. Но, идя от противного, посредством демонстративного отказа от сексуального они как раз могли уравновесить подавляемое желание самим упоминанием о том, что они недоговаривали. Вот он – секрет эстетической сублимации: представить удовлетворение как нечто несбыточное. В индустрии культуры нет места сублимации, есть лишь подавление желания. Она лишь раззадоривает, показывая то обнаженный торс мускулистого героя, то обтянутый шерстяной кофтой бюст героини, и в силу постоянного подавления это желание давно опустилось до уровня мазохизма. Нет ни одной эротической сцены, в которой бы заигрывания со зрителем не несли в себе четкого посыла: о том, чтобы все зашло так далеко, не стоит даже и думать. Институт цензуры лишь вторит тому, что мы и так можем наблюдать в индустрии культуры: зритель обрекается на танталовы муки. Произведения искусства одновременно аскетичны и откровенны, сама индустрия – чопорна и бесстыдна. Проявления любви низведены до уровня куртуазности, а все, что ограничено должными рамками, – разрешено, по вкусу придутся даже вольности, если подать их как заимствование и снабдить клеймом «неслыханная дерзость». Серийное производство сексуального автоматически обеспечивает его подавление. Ввиду своей вездесущности киногерой, под очарование которого должна подпасть публика, с самого начала является подделкой под самого себя. Любого тенора не отличить от записей Карузо, а лица девушек в Техасе уже сами по себе начинают походить на голливудские шаблоны. Конвейерное производство прекрасного, которому только способствует восхваление индивидуальности, свойственное реакционному складу ревнителей культуры, более не оставляет шансов безотчетному боготворению, с которым всегда было сопряжено восприятие красоты. Торжество над прекрасным сопровождает смех, радость от каждой неудачи. Смешно то,

что смеяться не над чем. Смех, вызванный облегчением ли, злорадством ли, неизменно звучит, когда бояться больше нечего. Он знаменует собой свободу – будь то устранение физической опасности или освобождение от уз логического мышления. Добрая усмешка – отголосок того, что удалось успешно вырваться из оков власти; злорадная ухмылка, адресованная тем, кого стоит бояться, позволяет победить страх, в ней звучит всеисилие власти. Веселье закаляет. Оно – контрастный душ, прописываемый индустрией развлечения. В ее руках смех – это средство создания иллюзии счастья. Истинное счастье не знает насмешки: только в оперетте, а вслед за ней и в кино любой намек на сексуальность сопровождается хохотом. Однако Бодлеру юмор так же чужд, как и Гёльдерлину. В неправильном обществе смех – это болезнь, которой страдает счастье, болезнь, втягивающая его в болото ничего не стоящей социальной целостности. Смех над чем бы то ни было – это в первую очередь высмеивание, а то, что, согласно Бергсону, он позволяет жизни пробиваться сквозь броню закоснелости, в реальности подразумевает под собой варварское вторжение, самоутверждение, при должной поддержке наслаждающееся долгожданной вседозволенностью. Смехачи пародируют само человечество. Они – монады, и каждый из них, при поддержке большинства и за счет остальных, отдается во власть удовольствия не останавливаясь ни перед чем. Подобное единодушие предлагает нам искаженный образ солидарности. Самое ужасное в неестественном смехе – то, что он неизбежно является пародией на смех добрый и демонстрирующий расположение. Желание же сурово: *res severa est verum gaudium*<sup>[4]</sup>. Монастырский догмат, гласящий, что отказ от сулимого блаженства символизирует половой акт, а вовсе не аскеза, находит свое подтверждение от противного в серьезности намерений влюбленного,веряющего свою жизнь именно этому злосчастному мигу. В индустрии культуры место боли, присущей что аскезе, что экстазу, занимает снисходительный отказ. Ее верховная заповедь – ни в коем случае не дать публике получить желаемое, чтобы именно эта неудача заставила бы ее, смеясь, получать удовольствие. Постоянное воздержание, которого требует цивилизованность, совершенно недвусмысленно демонстрируется и навязывается тем, кто оказался в ее власти, в каждом воплощении индустрии культуры. Предлагать что-то зрителю и лишать его чего-то – теперь одно и то же. Причина этому – танцы вокруг эротики. Поскольку коитус находится под вечным запретом, все вращается именно вокруг него. В кино допустить, чтобы была показана недостойная связь, без того чтобы вовлеченные в нее оказались подвергнуты немедленной каре, еще более

немыслимо, чем допустить чтобы будущий зять миллионера был активистом рабочего движения. В отличие от культуры эпохи либерализма, культуре индустриальной эпохи, равно как и народной, позволительно выражать недовольство капиталистическим строем, однако совершенно непозволительно бороться с нависающей угрозой оскотления. В ней – вся ее суть. Она способна пережить даже сознательно вызванное падение нравов людей в форме – сначала в кино, производимом специально для них, а затем и в действительности. Сегодня задает тон не пуританство, хотя оно по-прежнему напоминает о себе в облике различных женских обществ, а заложенная в системе потребность ни на миг не ослаблять хватку, в которой зажат потребитель, не давать ему даже допустить возможность какого-то сопротивления. Согласно этому подходу, любые потребности клиента должны представляться ему потенциально удовлетворимыми в рамках культурной индустрии – но при этом сами эти потребности изначально должны быть сформированы таким образом, чтобы клиент представал в их свете исключительно как потребитель, как объект, тогда как субъектом являлась бы сама индустрия. Она не только внушает ему, что удовлетворение – это обман, но и требует довольствоваться предложенным, что бы при этом ни предлагалось. Бегство от реальности, которое обещает нам любая отрасль культурной индустрии, обставлено так же, как похищение невесты в американской карикатуре, где в темноте отец сам подставляет похитителю лестницу. Ту же самую будничную рутину индустрия культуры преподносит как рай. Любой побег заранее обречен на то, чтобы привести беглеца к отправной точке. Удовольствие провоцирует самозабвенно стремящуюся к нему же покорность.

Свободное от всех ограничений развлечение было бы не просто противоположностью искусства, но такой противоположностью, к которой бы его притягивало. В Америке культурная индустрия то и дело заигрывает с абсурдом в духе Марка Твена – тем не менее абсурд этот мог бы внести в понятие искусства свои коррективы. Чем отчетливее абсурдная картина мира противоречит реальной действительности, тем больше она на нее же и похожа, со всей своей серьезностью, хотя серьезность прямо противоречит абсурду. Чем больше усилий прикладывается к тому, чтобы абсурд выстраивался исключительно согласно законам своего жанра, тем больше усилий требуется, чтобы в него вникнуть, – таким образом, эффект от борьбы с бременем непрерывного труда достигается прямо противоположный. Во многих фильмах-ревю, но прежде всего – в комиксах и в жанре гротеска – это борьба с прилагаемыми усилиями на мгновение проскальзывает, но до ее претворения в жизнь никогда не доходит. Чистое



развлечение со свойственной ему последовательностью, возможность расслабиться и предоставить себя во власть пестроты мелькающих ассоциаций и счастливой бессмыслицы ограничивается более расхожей формой: к нему примешивается суррогатный заместитель связного действия, который культурная индустрия, с одной стороны, упорно подмешивает в каждый свой продукт, а с другой – хитро подмигивая, эксплуатирует исключительно с целью оправдать участие звезд в проекте. Биографическая или какая-либо другая канва позволяет наскоро соединить лишённые содержания фрагменты в полубессмысленную фабулу. Мы слышим звон и знаем, где он: звенят отнюдь не бубенцы шутовского колпака – то побрякивает связка ключей на поясе капиталистической расчетливости, которая способна еще в прожекте подчинить желание развитию сюжета. В фильме-ревю всякий поцелуй обязан способствовать карьерному успеху боксера или какого-нибудь еще специалиста по зрелищным выпадам, которого в данной картине воспевают. Так что обман заключается не в том, что культурная индустрия подает потребителю развлекательный продукт, а в том, что она еще и портит ему удовольствие, в погоне за деньгами погрязнув в идеологических клише саморазрушающейся культуры. Этика и хороший вкус клеймят ничем не сдерживаемое развлечение как «примитивизм» (а считается, что примитивизм – это так же плохо, как и чрезмерное умничанье) и тем самым ограничивают даже его технический потенциал. Культурная индустрия испорчена, однако же она являет собой вовсе не Содом, а святилище высшего удовольствия. Ступень за ступенью при восхождении на вершину этого храма, от Хемингуэя к Эмилю Людвигу<sup>[5]</sup>, от «Миссис Минивер»<sup>[6]</sup> к «Одинокому рейнджеру»<sup>[7]</sup>, от Тосканини<sup>[8]</sup> к Гаю Ломбардо<sup>[9]</sup>, ложность все глубже въедается в интеллектуальный продукт, заимствованный у искусства и науки в готовом виде. Следы былого великолепия в индустрии культуры сохраняются в тех ее аспектах, которые более всего делают ее похожей на цирк – в самоуверенно-бездумном мастерстве наездников, клоунов и акробатов, в «оправдании и защите плотского искусства в сравнении с искусством духовным»<sup>[10]</sup>. Однако даже в самых темных углах, где только может прятаться бездушное лицедейство, которое воплощает собой человеческий автоматизм, составляющий достойную пару автоматизму общества, его неумолимо настигает менеджерский подход, от всего требующий доказательства значимости и эффективности. Благодаря ему на низшем уровне искусства бессмыслица искореняется столь же рьяно, сколь и его осмысленность – на высшем.

Слияние культуры и развлечения выражается сегодня не только в форме вырождения культуры, но в той же степени и в форме насильственного придания развлечению возвышенного характера. Это видно уже по тому, что пережить удовольствие стало возможным только опосредованно, через его воспроизведение на киноленте или в радиотрансляции. Во времена расцвета либерализма развлечение подпитывалось нерушимой верой в будущее: в то, что все будет так же, только лучше. Сегодня и вера становится еще более возвышенной и эфемерной – и оказывается настолько тонкой материей, что теряет из виду любую цель, к которой могла стремиться, и начинает представлять из себя лишь золотой фон, которым подсвечивается окружающая действительность. Он состоит из смысловых акцентов, расставленных, в точности как в жизни, на экране, чтобы выделить среди персонажей красавчика, умельца, умницу-разумницу, воплощение эгоизма, в сюжете – спортивный интерес, а в обстановке – предпочитаемые марки сигарет и машин, даже если развлекательный продукт является рекламой не конкретного производителя, а всей системы в целом. Развлечение само по себе возводится в ранг идеала, заменяет собой высшие блага, вызывая к ним отвращение среди масс путем еще более стереотипного, чем в проплаченных рекламных роликах, повторения. Внутренняя духовная сущность, субъективно ограниченная форма истины, всегда была гораздо сильнее подчинена внешнему воздействию, чем сама она могла себе представить. Культурная индустрия превращает ее в форму откровенной лжи. Духовность воспринимается как пустой треп, допустимый в популярнейших образцах религиозной литературы, в психологическом кино или в женских сериалах в качестве сюжетного элемента, заставляющего то ли устыдиться, то ли расслабиться, чтобы затем в реальной жизни еще безукоризненнее владеть собой. В этом смысле развлечение, как у Аристотеля – трагедия, а сегодня у Мортимера Адлера – кино, очищает страсти. Развенчав миф о стиле, индустрия культуры принялась за катарсис.

Чем прочнее позиция индустрии культуры, тем шире поле ее действия в отношении потребностей потребителя: она может управлять ими, вызывать их, усмирять; она в силах даже лишить потребителя возможности развлекаться – культурному прогрессу ничто не способно воспрепятствовать. Но эта тенденция свойственна самому принципу развлечения как принципу буржуазно-просвещенного свойства. Поскольку потребность в развлечении в значительной мере была стимулирована самой

индустрией, соблазняющей потребительские массы обратить внимание на произведение за счет его сюжета, на репродукцию – за счет изображенного на ней аппетитного блюда, а на пакетик с желатином, в свою очередь, – за счет размещенного на упаковке желе, в самом характере развлечения чувствуется та самая коммерческая раскрутка, отголоски увещаний менеджера, расхваливающего свой товар, криков ярмарочного зазывалы. Однако изначальное сродство бизнеса и удовольствия просматривается уже в самой сути удовольствия как апологии общества. Быть всем довольным означает быть со всем согласным. Удовольствие может существовать, только изолировавшись от всех общественных процессов в совокупности, поставив крест на интеллектуальном содержании и с самого начала выставив на посмешище свойственную любому, даже самому ничтожному произведению претензию на то, чтобы в своей ограниченности являться отражением целого. Развлекаться всегда означает не думать, забыть о страдании, даже находясь перед его лицом. В его основе лежит бессилие. На самом деле удовольствие – это бегство, но не бегство, как принято думать, от ужасной реальности, а бегство от малейшей мысли о противостоянии ей. Свобода, которую обещает нам развлечение, – это свобода от раздумий, которые могли бы вылиться в возражения. «Чего же они хотят, эти люди?» – вся беспардонность этого риторического вопроса заключается в том, что в качестве мыслящих субъектов здесь подразумеваются именно те люди, отучить которых вести себя как субъекты, а не объекты, и является в данном случае целью. Даже там, где публика позволяет себе восстать против индустрии развлечения, все в итоге выливается в привычное непротивление, внушенное самой же индустрией. Тем не менее удерживать внимание публики становится все сложнее. Прогрессирующее оглушение не должно по своим темпам отставать от интеллектуального развития. В эпоху статистики люди уже научены горьким опытом и не станут идентифицировать себя с миллионером с экрана, но они по-прежнему еще слишком глупы, чтобы хотя бы немного освободиться от диктата больших чисел. Идеология прячется под маской теории вероятности. Счастье в жизни ждет отнюдь не каждого, а лишь того, кто вытянул счастливый билет, или даже, что еще вероятнее, того, кто избран некоей высшей силой – обычно это сама же индустрия развлечения, которая, кажется, вечно ищет таланты. Эти самые таланты, обнаруженные и с большой помпой представленные широкой публике, являют собой идеал нового, зависимого среднего класса. И все же на старлетке, изображающей секретаршу, в отличие от настоящей секретарши, вечерний наряд сидит как влитой. Поэтому ее появление внушает зрительнице не

только гипотетическую возможность когда-нибудь самой оказаться на экране, но и много отчетливее – разницу между реальной женщиной и экранным образом. Счастливый билет достанется только одной, лишь одному человеку суждено стать знаменитым, и хотя чисто математически шансы у всех равны, они настолько мизерны, что лучше сразу оставить надежды и порадоваться за другого, на месте которого, безусловно, мог бы оказаться ты сам – мог бы, но никогда не окажешься. Везде, где культурная индустрия дает возможность наивно идентифицировать себя с предлагаемым образом, она незамедлительно сама же разрушает эту иллюзию. Забыться невозможно. Когда-то зритель видел в свадьбе на экране свою собственную. Нынче же счастливая пара из киноленты – это в общем такие же точно люди, что и публика, сидящая в зале, однако подобное сходство таит в себе и непреодолимое различие между отдельными элементами ее человеческой составляющей. Совершенное сходство – это абсолютное различие. Тождественность массы делает невозможной тождественность отдельно взятых примеров. Культурная индустрия создала карикатурный образ человека как вида. Ценность каждого отдельного человека заключается лишь в том, что он способен подменить собой любого другого: он – не более чем один из представителей себе подобных. Даже как личность человек представляет собой полное ничто: незаменимых не бывает – вот что доходит до него, когда он со временем перестает быть как все. От этого меняется внутренняя сущность религии успеха, при том что важность ее остается прежней. Путь через тернии к звездам, предполагающий страдание и борьбу, все больше вытесняет вероятность сорвать куш. Идеология всячески восхваляет присутствие слепой Фортуны в заведенном ритуале жеребьевки, в результате которой песня становится хитом, а кто-то из девочек на съемочной площадке оказывается подходящей для роли героини. В кино лишь сильнее подчеркивается роль случая. Поначалу то, что единообразие героев, за исключением злодеев, доведено в нем до абсолюта, до того, что даже лица подбираются похожие (и тем, у кого, как у Гарбо, на лице написано, что к ним нельзя обратиться с возгласом «Эй, привет, сестренка!»), увы, не везет), делает жизнь зрителей проще. Их уверяют в том, что можно просто быть самими собой – и все получится, от них не ожидают ничего, на что они, по их разумению, не способны. Но одновременно незаметно указывают на то, что все усилия ничего не стоят, поскольку даже достижение буржуазного благосостояния никак не связано с суммарным эффектом от производительного труда. И публика понимает намек. В сущности, все признают, что в стремлении к счастью организация

и подготовка – лишь одна сторона медали, в то время как обратная – случай. Поскольку в обществе уже настолько развито рациональное мышление, что в принципе инженером или менеджером способен стать каждый, стало совершенно неважно, в кого социум вкладывает необходимые образовательные ресурсы или кому доверяет право возложить на себя подобную миссию. Случай и целенаправленное планирование становятся тождественны, поскольку, ввиду равенства всех людей, счастье или несчастье каждого в отдельности, от мала до велика, теряет всякое экономическое значение. Даже счастливые стечения обстоятельств могут быть спланированы заранее: не в том смысле, что счастливый жребий достанется тому или иному, а в том, что в этот счастливый жребий и в шансы его вытянуть будут верить. Самим же планировщикам он служит своего рода алиби, создавая впечатление, будто в той бесконечной череде предпринятых мер и осуществленных транзакций, в которую превратилась жизнь, есть еще место непосредственным и спонтанным взаимоотношениям между людьми. Культурная индустрия тиражирует подобную спонтанность на различных носителях посредством произвольного выбора из среднестатистических случаев. Общее бессилие находит свое отражение в статье, описывающей скромные, но не лишённые блеска похождения счастливчика, выигравшего в журнальном конкурсе путевку, – лучше всего, если им окажется какая-нибудь стенографистка, хотя велика вероятность, что она победила в конкурсе не просто так, а ввиду неких связей с местными авторитетами. Человечество до такой степени превратилось в подручный материал, что власть имущие могут позволить себе не просто вознести кого-нибудь из общей массы на свой Олимп, но и совершенно спокойно сбросить его обратно – пускай и дальше сидит там, со своими правами и своим трудом. Культурная индустрия заинтересована в человеке лишь как в потребителе и рабочей силе – и в реальности ей удалось свести к этому нехитрому знаменателю как все человечество в целом, так и каждого его представителя в отдельности. В зависимости от того, что нынче является определяющим, в идеологии на первый план выходит то случай, то организационные способности, то технологии, то обычная жизнь, то природа, то цивилизация. Как кадровому ресурсу человеку напоминают о важности рационального планирования и необходимости включаться в него, руководствуясь здравым смыслом. Как потребителю ему что на экране, что на бумаге демонстрируют свободу выбора и все прелести существования вне рамок системы на примере случаев из частной жизни. Но в любом случае с позиции индустрии он остается всего лишь объектом.

Чем меньше культурная индустрия способна предложить, чем меньше разумных объяснений существованию она находит, тем бессодержательнее становится распространяемая ею идеология. Даже отвлеченные понятия гармонии и добра в эпоху вездесущей рекламы кажутся чересчур конкретными. Именно общие идеи стало принято ассоциировать с рекламой. Разговоры об абстрактной истине вызывают лишь желание побыстрее перейти к сути дела. Слово, за которым не стоит конкретного смысла, кажется пустым, иные слова – выдумкой, ложью. Суждения о ценностях воспринимаются либо как реклама, либо как пустая болтовня. Однако идеология, которая тем самым теряет свой обязательный характер и обретает весьма смутные черты, в то же время ничуть не становится прозрачнее и не ослабляет своих позиций. Именно эта ее неопределенность, почти что научная скрупулезность, не позволяющая утверждать что-либо, что нельзя проверить, становится инструментом власти. Идеология становится провозвестником реально существующего – и делает это подчеркнуто и планомерно. Культурная индустрия имеет склонность к протоколизму, к провозглашению уже заведенного порядка вещей – в этом с ней не поспоришь. Она уверенно лавирует между Сциллой облеченной в слова дезинформации, с одной стороны, и Харибдой очевидной истины – с другой, создавая копии копий, так что те застилают обзор, и вездесущность одного и того же явления делает из него образец для подражания. Идеология распадается на фотофиксацию грубости бытия и неприкрытую ложь о его осмысленности, не придавая ей словесного выражения, но намекая на нее, отчего эта ложь только прочнее въедается в память. Реальность, дабы показаться божественной, лишь беззастенчиво множится. Подобного рода визуальные доказательства пусть и не носят обязывающего характера, но все же оказывают достаточно сильное воздействие. Кто при всей убедительности монотонного повторения еще в чем-то сомневается – тот попросту дурак. Культурная индустрия способна отмести все упреки в свой адрес с той же легкостью, с какой может опровергнуть любые возражения по поводу устройства мира, который она беспристрастно дублирует. Выбор прост: либо включиться в процесс, либо безнадежно отстать от жизни – наивные провинциалы, в противовес кино и радиовещанию провозглашающие вечные идеалы красоты и прославляющие любительский театр, с политической точки зрения уже достигли того рубежа, к которому массовая культура только стремится подвести своих собственных недалеких приспешников. Она достаточно мощна, чтобы по мере необходимости с помощью идеологии то высмеивать такие идеалы прошлого, как «образцовый отец» или «искренние чувства»,

то снова использовать их в качестве козыря. Новая идеология превращает в объект сам мир как таковой. Она с успехом использует в своих целях культ фактологичности, ограничиваясь тем, что при помощи максимально точного воспроизведения возводит в ранг факта мизерность существования. Посредством такого переноса само бытие становится суррогатной заменой смысла и справедливости. Что бы ни показывала нам камера – все прекрасно. Обманутой надежде на то, чтобы когда-нибудь самому оказаться на месте той стенографистки, что выиграла кругосветное путешествие, вполне соответствует разочарование, кроющееся в точности воспроизведения пейзажей, которые должны встретиться ей на пути. Зрителю предлагается вовсе не Италия, а иллюзия того, что Италия существует. В кино можно позволить себе показать Париж – в которой юная американка прибывает в надежде найти здесь лекарство от скуки – местом до того унылым, что встреча с неотразимым американским юношей, с которым она вполне могла бы познакомиться и дома, становится просто неизбежной. То, что это все продолжается, то, что система еще на самой ранней стадии своего формирования воспроизводит жизнь образующих ее масс вместо того, чтобы разделаться с ними раз и навсегда, даже ставят ей в заслугу и подчеркивают как ее особый смысл. Вообще, само то, что все это продолжается, становится оправданием факта дальнейшего существования системы и ее неизменности. Повторяемость – признак здоровья, что в природе, что в индустриальном производстве. С обложек журналов вечно улыбаются одни и те же младенцы, в джазе вечно крутится одна и та же пластинка. При всем технологическом прогрессе, совершенствовании правил и рецептуры, при всей неугомонной суете тот хлеб насущный, который предлагает человечеству индустрия культуры, по-прежнему представляет собой зачерствелый стереотип. Она подпитывается тем, что, на удивление, колесо все так же продолжает вращаться, а матери по-прежнему рожают своих детей. Это лишь способствует стабильности установившихся связей. То, как колыхаются нивы в конце чаплиновского «Великого диктатора», – злая ирония над звучащей антифашистской речью. Спелые колосья – словно волосы девушки, которую показывает нам на лоне природы, обласканную теплым ветром, съемочная бригада киностудии «УФА». За счет того, что существующий в обществе механизм власти представляет природу как здоровый противовес социуму, последний неминуемо вбирает ее в свое нездоровое нутро, а затем распродает по дешевке. Наглядная демонстрация того, что деревья зеленые, небо голубое, а бегущие по нему кучерявые облачка все так же бегут, дает понять, что это лишь шифр, за которым скрыты газгольдерные станции и фабричные

трубы. И наоборот – колесики и шестеренки машин должны блестеть и сиять изо всех сил, ведь им отведена лишь роль вместилища всего этого зеленеющего и кучерявящегося великолепия. Так и природа, и техника восстают против той нависающей духоты, что является искаженным образом либерального общества прошлого, в котором люди то обжимались в душных обитых бархатом комнатах, вместо того чтобы, как это нынче принято, безо всякой эротической подоплеки наслаждаться солнцем и ветром, то вечно страдали от поломок двигателей допотопных автомобилей, вместо того чтобы с космической скоростью перенестись оттуда, где и так находишься, туда, где, в общем-то, ничуть не лучше. Победа гигантских концернов над предпринимательской инициативой воспевается культурной индустрией как вечная жизнь последней. Борьба же идет с врагом, который в действительности давно повержен, – с мыслящим субъектом. Возвращение на сцену «Сошествия Ганса в ад»<sup>[11]</sup>, злой сатиры на мещанство, случившееся в Германии, и удовольствие от просмотра картины «Жизнь с отцом» – одного поля ягоды.

Однако как бы пуста ни была эта идеология, в одном ее намерения серьезны: она обо всех позаботится. «Никто не должен жить в голоде и холоде, а кто осмелится – того в концлагерь!» – эта шутка времен гитлеровской Германии может с успехом стать лозунгом, начертанным над любым входом, ведущим в культурную индустрию. Она весьма примитивно, но в то же время весьма хитро наводит на мысли о признаке, который служит отличительной чертой наиболее современного состояния общества: умении безошибочно отличать своих. Формально свобода гарантирована всем. Никто не должен нести установленной ответственности за свой образ мыслей. Вместо этого каждый с молодых ногтей является узником системы церквей, клубов, профсоюзов и всевозможных других объединений, которые являются наиболее чутким инструментом социального контроля. Тот, кто не хочет, чтобы его постиг крах, обязан следить за тем, чтобы не оказаться – по его меркам – слишком легковесным. Иначе он начнет отставать от жизни, и в результате ему грозит полный провал. В любой карьерной среде, и прежде всего в творческих профессиях, необходимая квалификация, как правило, подкрепляется определенным складом характера – за счет этого может легко показаться, будто одной только квалификации было бы вполне достаточно. В действительности же наше иррациональное общество организовано так, что в нем более-менее воспроизводится лишь образ жизни его лояльных членов. Градация жизненных стандартов весьма точно



соответствует внутренней связи отдельных личностей и целых классов с самой системой. На менеджера вполне можно положиться, ну и еще можно положиться на мелкого офисного клерка, эдакого Дагвуда Бамстеда<sup>[12]</sup>, какой он есть на бумаге и в жизни. Так что кто осмелится предстать голодным и холодным, в особенности при наличии недурных перспектив в прошлом, – тот меченый. Он – аутсайдер, а быть аутсайдером – самое страшное преступление после особо тяжких. В кино он в лучшем случае будет выставлен большим оригиналом, объектом снисходительных насмешек, но чаще всего – злодеем, причем злодейскую его натуру можно угадать уже при самом первом появлении, задолго до того, как это станет ясно по ходу сюжета, – чтобы ни на секунду не возникало иллюзии, будто общество может обратиться против человека, исполненного благих намерений. На самом деле сегодня реализуется своего рода модель социального государства, только на более высоком уровне. Чтобы не терять позиций, поддерживается экономический строй, при котором, ввиду невероятного развития технологии, существующие массы населения становятся, в принципе, не нужны как рабочая сила. Идеология создает иллюзию, будто жизнь рабочих – истинных кормильцев – должны будут обеспечивать предприниматели, которых они же и кормят. Положение, в которое попадает при этом отдельно стоящий человек, весьма затруднительное. Во времена либерализма бедняк считался лентяем, сегодня же его личность автоматически кажется подозрительной. Тому, о ком по какой-то причине не позаботились, место в концлагере или по крайней мере – в аду трущоб, где его может ожидать лишь черная работа. Однако в зеркале культурной индустрии забота о подчиненных – как положительного, так и отрицательного свойства – отражена как непосредственная солидарность трудящихся в мире, которым правит прилежный труд. Никто не забыт – повсюду есть соседи, соцработники, ходячие воплощения доктора Гиллеспи<sup>[13]</sup> и доморощенные философы, у которых сердце не камень, и поэтому они своей доброй волей создают одиночные прецеденты выздоровления среди постоянно поддерживаемого в обществе жалкого существования, если, разумеется, им не помешает личная испорченность тех, кого они стремятся вылечить. Производственное товарищество, заложить основы которого в коллективе с целью увеличения продуктивности стремится любая фабрика, вплоть до последнего порыва души подчиняет частную жизнь человека общественному контролю – как раз посредством того, что создает иллюзию искренности человеческих отношений на производстве, осуществляя,

казалось бы, их реприватизацию. Такая нематериальная взаимовыручка, своего рода «Зимняя помощь»<sup>[14]</sup>, камуфлирует своей благонамеренностью аудиовизуальные каналы индустрии культуры еще до того, как с фабрики этот тоталитарный принцип будет перенесен на общество. При этом выдающимся деятелям человечества, способствовавшим его благосостоянию и процветанию, приписывают, что они якобы пеклись об интересах людей, чтобы выдать их научные достижения за деяния милосердия: тем самым они предстают в роли тех предводителей нации, которые в итоге провозглашают борьбу с состраданием и, даже после того как не станет последнего паралитика, тщательно следят за тем, чтобы не допустить его новой вспышки.

Создаваемый культ «золотого сердца» – способ признания обществом тех страданий, что им же и порождаются: всем известно, что в рамках системы каждый в отдельности беспомощен, и идеологический строй должен принимать это во внимание. Культурная индустрия отнюдь не стремится скрыть страдание под маской импровизированной дружбы – напротив, она показательно гордится тем, что способна мужественно встретиться со страданием лицом к лицу и скрепя сердце признать его существование. Пафос необходимости сохранять самообладание оправдывает существование мира, который эту необходимость вызывает. Такова жизнь: она тяжела, но тем она и прекрасна, и именно это – ее здоровое состояние. Ложь не чурается трагической ноты. Точно так же, как в тоталитарном обществе не борются со страданием отдельных его членов, а ведут ему учет и включают в план – так же и массовая культура обращается с трагизмом. Именно этим продиктовано постоянное заимствование у искусства. В нем содержится та трагическая суть, которой лишено чистое развлечение, но в которой оно, тем не менее, нуждается, если собирается хотя бы в какой-то мере следовать своему основополагающему правилу – плодить копии, ничем не отличающиеся друг от друга. Трагический пафос как признаваемый и тщательно просчитываемый аспект существования мира обретает спасительную силу. Он защищает от упреков в несерьезном отношении к истинному положению вещей, в то время как истину совершенно беззастенчиво используют в собственных целях с сожалеющим выражением на лице. Трагизм придает привлекательность совершенно безынтересному, пропущенному сквозь фильтр цензуры счастью, а привлекательности – такой облик, чтобы ею можно было с успехом пользоваться. Потребителю, который еще помнит лучшие дни, в лице трагизма предлагается заместитель давным-давно отсутствующей глубины – постоянного же

посетителя трагический пафос призывает засорять себе голову той продукцией, о которой он должен знать, чтобы не выглядеть хуже других. Все находят в нем утешительное доказательство того, что настоящий, закаленный превратностями судьбы человек еще где-то встречается и его нельзя представить никак иначе. Герметичная замкнутость бытия, к преумножению которой и скатывается сегодня идеология, кажется тем совершеннее, великолепнее и могущественнее, чем основательнее она приправлена необходимой долей страдания. Она принимает облик фатума. Вся трагичность ситуации сводится к тому, что всякому, кто не участвует в общем деле, грозит уничтожение, при том что, как ни парадоксально, изначальный смысл трагедии заключался в тщетном противостоянии мифической угрозе. Трагический поворот судьбы трансформируется в справедливое наказание, как того издавна желала буржуазная эстетика. Мораль массовой культуры – это разложение той морали, которую в прошлом можно было найти в детских книжках. В продукции высшей пробы злодей принимает облик истерички, которая в якобы с клинической точностью воспроизведенных обстоятельствах продумывает план того, как обманом лишить свою куда более живую соперницу счастья в жизни, и при этом сама погибает начисто лишенной какого бы то ни было пафоса смертью. Но столь научный подход можно наблюдать лишь на самом высшем уровне. Чем ниже качество, тем меньше затрачиваемых ресурсов. Там трагедия оборачивается выбитыми зубами безо всякой социально-психологической завязки. Как всякая уважающая себя австро-венгерская оперетта обязательно в конце второго акта должна разрешиться трагическим финалом, чтобы весь третий был посвящен разъяснению сложившегося недоразумения, так и культурная индустрия находит трагизму совершенно четкое место среди рутинного распорядка. Само то, что состав будущего продукта очевиден заранее, позволяет не бояться, что трагизм ситуации может внезапно выйти из-под контроля. Формула драматургии сюжета, упрощенно изложенная устами домохозяйки – «О том, как попасть в беду и как из нее потом выбраться», – применяется в массовой культуре повсеместно, от бессмысленных женских сериалов до продукта самого высокого класса. Даже самый печальный исход, при том что могло бы быть и лучше, все еще соответствует заведенному порядку вещей и использует трагический пафос в своих целях – как в более частном случае с опрометчиво влюбленной девушкой, которой за недолгое счастье суждено расплатиться смертью, так и в более общем случае, когда печальный конец экранной истории лишь подчеркивает несокрушимую мощь реальной жизни. Трагическое кино и в самом деле служит поднятию

боевого духа. Массы, полностью деморализованные под непрерывным давлением со стороны системы и чья цивилизованность сохраняется лишь в до боли отточенных шаблонах поведения, за которыми повсюду проглядывают гнев и непокорность, призываются к порядку путем демонстрации свирепствования безжалостной судьбы и образцово-показательного поведения тех, кому такая судьба досталась. Культура издавна служит инструментом подавления как вспышек варварства, так и вспышек мятежного духа среди населения. Индустриальная культура идет еще дальше. Она внушает массам то необходимое условие, при котором вообще можно сносить превратности судьбы: что отдельный человек должен использовать свою общую пресыщенность как повод препоручить себя в руки коллективной власти, которой он же и пресыщен. Те жизненные ситуации, которые, случись они в реальности, непременно повергают зрителя в полное отчаяние, в своем медийном воспроизведении загадочным образом превращаются в многообещающее свидетельство того, что жизнь продолжается. Необходимо лишь смириться с собственным ничтожеством, расписаться в полном поражении – и чувство сопричастности обеспечено. Общество отчаявшихся обречено стать добычей вымогателей. Эта тенденция с той же невероятной ясностью прослеживается как, в самых, пожалуй, выдающихся немецких романах дофашистского периода – «Берлин, Александерплац» и «Что же дальше, маленький человек?», – так и в среднестатистической киноленте или джазовом мотиве. По сути, человек здесь везде смеется над самим собой. Шансы на то, чтобы стать экономическим субъектом, предпринимателем, собственником, уничтожены полностью. Независимое предпринимательство, на наследовании которого и управлении которым держалось благосостояние целого буржуазного семейства и положение в обществе его главы, даже на уровне сырной лавки впало в безысходную зависимость. Все стали представлять собой рабочую силу, а в обществе, где господствует рабочий класс, и без того сомнительный авторитет отца окончательно утрачивает свои позиции. Отношение отдельного человека к вымогательству что в деловой, что в профессиональной, что в политической сфере, то, как ведет себя предводитель перед людской массой, влюбленный – перед той, чье расположение он стремится завоевать, приобретают своеобразный оттенок мазохизма. Позиция, которую вынужден занимать всякий, чтобы доказать свою моральную пригодность к существованию в этом обществе, напоминает ту вынужденную улыбку, с которой мальчики, когда их принимают в племя, кружат в ритуальном танце, подхлестываемые шаманом. В эпоху позднего капитализма вся жизнь представляет собой

прохождение непрерывной инициации. Каждый должен продемонстрировать, что он без остатка отождествляет себя с властью, которая его погоняет. Тот же самый принцип лежит в основе любви джаза к синкопе: в ней одновременно звучит насмешливый намек на игру спотыкающегося музыканта – и в то же время она приравняет сбивчивый ритм к норме.

Кастратоподобный голос крунера по радио, красавчик, крутящийся подле богатой наследницы и прямо в смокинге летящий кувырком в бассейн – вот примеры для тех, кто сам стремится соответствовать требованиям системы, которым она пытается его подчинить. Каждый в состоянии сравниться со всемогущим обществом, каждый может стать счастливым, если только целиком отдастся ему во власть, откажется от своих притязаний на счастье. В индивидуальной слабости общество видит свою силу, а от этой силы немного перепадает и самому человеку. Отсутствие сопротивления является доказательством того, что перед нами – надежный член общества. Это нивелирует трагическую составляющую, когда-то заключавшуюся в том, что личность пыталась противостоять обществу. Трагедия воспевала «мужество и свободу чувства перед мощным врагом, перед бедствием высшего порядка, перед проблемой, возбуждающей ужас»<sup>[15]</sup>. Сегодня она деградировала до состояния ничто, ложной тождественности общества и субъекта, а возбуждаемый этой проблемой ужас едва угадывается в ничтожном ореоле трагичности. Однако магический ритуал интеграции, бесконечная милость облеченного властью, находящая выражение в принятии того, кто ей не сопротивляется и покорно глотает свое недовольство, – это фашизм. Его отблески просматриваются в том, с каким милосердием Дёблин позволяет Биберкопфу обрести убежище, просматриваются они и в кинолентах социального характера. Вообще сама способность пересидеть и переждать собственный крах, во многом опережающая трагизм ситуации, весьма свойственна новому поколению: его представители могут браться за любую работу, поскольку сам процесс труда устроен так, что ни на одной они надолго не задержатся. Это напоминает о печальных попытках солдата, вернувшегося с войны героем, заново встроиться в жизнь, о том, как поденный рабочий в итоге принимается вступать в союзы и прочие организации полувоенного толка. Искоренение трагедии лишь подтверждает, что был искоренен индивидуализм.

Для индустрии культуры индивидуальность – фантом, и не только потому, что продукция ее чересчур стандартна. Существование отдельной

личности допустимо лишь в тех пределах, в которых ее самоотождествление с общей массой не вызывает никаких сомнений. Псевдоиндивидуальность повсюду – и в джазовой импровизации, следующей определенным законам, и в неповторимом образе киногероя, у которого прядь волос специально выбилась на лоб, чтобы можно было догадаться о его уникальности. Понятие индивидуальности ограничивается столь совершенной способностью общей массы к воспроизведению случайного, что оно успешно распознается как таковое. Упрямая замкнутость или изысканная подача себя тем или иным попавшим в поле зрения индивидом тиражируются, словно цилиндровые замки, отличающиеся в своей конструкции долями миллиметра. Особенность человеческого «я» – это обусловленный укладом общества монопольный товар, который пытаются представить как натурпродукт. Она сводится к усам, французскому акценту, глубокому голосу гедонистки, знаменитому «почерку Любича» – все это словно отпечатки пальцев, единственное, что отличает друг от друга шаблонные удостоверения личности, в которые под давлением коллективности превращается жизнь и индивидуальный облик каждого, от кинозвезды до заключенного. Псевдоиндивидуальность – это условие, при котором трагичность можно объять и обезвредить; за счет того, что индивиды – вовсе никакие не индивиды, а просто точки пересечения общих тенденций, можно без потерь вернуть их обратно в лоно общей массы. Таким образом массовая культура обнажает ту фиктивность индивидуальности, которая проявляла себя еще во времена буржуазии, и недочет ее состоит лишь в том, что она похвастается совершенно лишенным всякой привлекательности созвучием общего и частного. Понятие индивидуальности с самого начала было противоречивым. Ни до какой реальной индивидуализации дело так и не дошло. Классовый инстинкт самосохранения не позволил человеку развиваться дальше видового представителя. Несмотря на индивидуальные различия – или как раз благодаря им, – в любом буржуазном типаже находило свое выражение лишь одно: суровость общества, построенного на конкуренции. Индивид, на которого это общество опиралось, нес на себе печать его же пороков: при своей кажущейся свободе он являлся продуктом его социальной и экономической системы. Отдавая себя на суд общественности, власть взывает к уже установившимся отношениям власти. При этом по мере развития буржуазного общества эволюционировало и понятие индивидуальности. Техника, вопреки воле своих создателей, превратила людей из детей в личности. Но каждый новый шаг на пути к обособлению личности был сделан за счет

индивидуальности, во имя которой он и совершался. В результате индивидуальность оказалась сведена всего лишь к принятию решения преследовать исключительно собственные цели. Буржуа, чья жизнь делится на деловую и частную, а частная, в свою очередь, – на публичную и интимную сферы, а интимная сфера жизни – на тяжесть брачных уз и горькую усладу одиночества в разладе с собой и с миром, уже в проекте представляет собой нациста, который одновременно и воодушевлен, и раздосадован, или современного жителя большого города, в представлении которого дружба существует лишь в форме так называемого социального контакта, пересечения в обществе людей, никак не пересекающихся внутренне. Культурная индустрия с такой легкостью манипулирует понятием индивидуальности именно за счет того, что в нем издавна была отражена раздробленность общества. Лица киногероев, скроенных по образцам модных журналов, равно как и лица простых людей, утрачивают ту иллюзорность, в которую уже все равно никто не верил, а любовь толпы к тому или иному образу героя подпитывается тайным удовлетворением от того, что на смену индивидуализации, требовавшей столь больших усилий, пришло подражание, вообще не оставляющее возможности перевести дух. Чересчур самонадеянно было бы уповать на то, что противоречивая, обособившаяся от общества личность не сможет просуществовать ни одно поколение, что подобная психологическая разобщенность разрушит саму систему, что у людей должно само по себе возникнуть отвращение к лживой подмене индивидуальности стереотипностью. То, что личность человека отнюдь не цельна, стало очевидно еще с появлением шекспировского «Гамлета». Сегодня, глядя на синтетические сфабрикованные лица, уже и не вспомнить, что понятие человеческой жизни когда-либо существовало. Общество не одно столетие готовилось к пришествию Виктора Мэтьюра и Микки Руни. Они воплощают то, что сами же и разрушают.

Героизация посредственности – одна из составляющих возведения дешевки в статус культового продукта. Наиболее высокооплачиваемые звезды походят лицом на некий неназванный фирменный товар. Неслучайно свой путь к славе они начинают именно в сонме моделей, работающих в коммерческой рекламе. Преобладающий среди населения вкус при выборе своих эталонов ориентируется на то, что предлагает ему реклама, на прелесть пригодного к потреблению. В этом находит свое ироническое воплощение сократовский тезис о том, что прекрасное суть полезное. Кинематограф является рекламой культуропроизводящего концерна в его тотальной целостности, на радио же прославляются по

отдельности те продукты, ради которых это производство существует. За полсотни медяков можно увидеть фильм, на производство которого были затрачены миллионы, за десятку – купить жевательную резинку, за производством которой кроются все богатства мира и чей оборот способствует их преумножению. При всеобщем молчаливом одобрении нам за глаза расхваливают, какими богатствами обладает армия – при этом, разумеется, борясь с торговлей телом в тылу. Лучшие оркестры мира, которые, в сущности, таковыми не являются, можно бесплатно заказать на дом с доставкой. Подобный мир является такой же пародией на вожделенную страну с молочными реками и кисельными берегами, как расовое единство – на человеческое общество. Каждому найдется что предложить. Слова изумления, сорвавшиеся с губ провинциала при посещении берлинского театра «Метрополь» в его старом здании – «Удивительно, что только люди могут сделать за деньги!» – давным-давно были подхвачены культурной индустрией и превращены в самую суть производства. Последнее не просто постоянно сопровождается триумфальным возвещением того, что оно в принципе осуществимо – оно в немалой степени само воплощает этот триумф. Понятие «шоу» означает демонстрацию другим того, что ты можешь и что у тебя есть. Это и сегодня представляет собой ярмарочный балаган, лишь демонстрируемый неизлечимо больной культурой. Как посетители ярмарок, поддавшись на уговоры зазывалы, вынуждены были прятать свое разочарование под маской вынужденной улыбки, поскольку, в конце концов, они сами знали, на что шли, – так же и кинозритель с пониманием относится к тому, как устроена индустрия кино. Однако сама дешевизна серийного производства продукции класса «люкс» и сопровождающий ее повсеместный обман изменяют суть произведения искусства как товара. Само по себе это уже не ново; привлекает своей новизной то, что искусство отказывается от собственного независимого статуса и с гордостью подает себя как потребительский товар, то, как оно вроде бы неумышленно, но на самом деле совершенно сознательно признает себя таковым. Обособленный статус изначально был под стать лишь буржуазному искусству. Его свобода как отрицание общественной пользы, насаждаемой посредством рынка, во многом обусловлена именно существованием товарной экономики. Произведения искусства в чистом виде, отрицающие товарный характер общественных отношений уже самим тем, что следуют своим собственным законам, всегда в то же время являлись товаром – до тех пор, пока, вплоть до XVIII века, художника от воздействия рынка защищала протекция заказчиков, подчиняя его одновременно себе и своим целям. Новое великое



произведение, отличающееся отсутствием всякой целесообразности, существует за счет анонимности рынка. Он обладает таким количеством способов диктовать свои требования, что к художнику – разумеется, лишь в известной степени – не может быть никаких претензий, поскольку в его независимости – а на самом деле всего лишь терпимости по отношению к нему на протяжении всей истории буржуазного общества – всегда присутствовала доля лжи, что и привело в итоге к тому, что общество ликвидировало искусство. Смертельно больной Бетховен, отшвыривающий роман Вальтера Скотта со словами «Да он же пишет ради денег!» – и в то же время при работе со своими последними квартетами, крайне далекими от признанных в то время тенденций, проявляющий себя как чрезвычайно опытный и напористый делец, – это выдающийся пример того, как в буржуазном искусстве рождаются противоположности: независимость и рынок. Во власти идеологии оказываются как раз те, кто стремится скрыть это противоречие, вместо того чтобы, как Бетховен, вобрать его в сущность своих произведений: в квартетных импровизациях слышатся отголоски «Ярости по поводу утеряннного гроша», а в метафизического характера подписи «Это должно быть!», эстетически противопоставляющей себя вселенскому императиву, звучит голос экономки, требующей жалованье. Принцип «целесообразности без цели», провозглашаемый эстетикой идеализма, – лишь схема, обратная той, которой в рамках общества подчинено буржуазное искусство: бесцельности ради целей, диктуемых рынком. В конце концов, именно благодаря стремлению к тому, чтобы расслабиться и получать удовольствие, цель полностью поглотилась бесцельностью. Однако по мере того, как требование пригодности начинает предъявляться к искусству во всех его аспектах, начинают смещаться акценты во внутреннем экономическом устройстве культурного продукта. Польза, которую члены проникнутого антагонизмом общества предполагают извлечь из произведения искусства, – это в значительной мере то самое бесполезное существование, которое в результате тотального обобщения также попадает под критерий полезного. Полностью подстраиваясь под предъявляемые требования, искусство заранее обманывает человека в том, что в нем якобы заложена свобода от следования принципу целесообразности. То, что можно было бы назвать потребительской ценностью в восприятии культурного продукта, заменяется его меновой стоимостью, место наслаждения занимают причастность и осведомленность, место знаточества – достижение престижного статуса. Идеология индустрии развлечения находит свое воплощение в потребителе, неспособном освободиться из-под власти ее

институтов. На «Миссис Минивер» просто надо сходить, точно так же как на «Лайф» или «Тайм» просто надо быть подписанным. Все воспринимается лишь в свете того, для чего оно могло бы быть полезно, пусть даже чисто гипотетически. Ценность определяется не ценностью самого продукта, а тем, можно ли его на что-то употребить. Потребительская ценность искусства – его непосредственное существование – превращается в фетиш, а этот фетиш – оценка в глазах общества, которую принимают за уровень самого произведения, – становится единственным эквивалентом его потребительской стоимости, единственным качеством, способным принести наслаждение. Таким образом товарный характер искусства, реализуясь в полной мере, сам же и уничтожается. Оно являет собой вид товара, обозначенного, подготовленного, приспособленного под критерии индустриального производства, заменяемого и продажного. Однако такой вид товара, как искусство, существование которого обуславливается, с одной стороны, его продаваемостью, а с другой – его бесценностью, окончательно обретает свой кажущийся статус бесценного лишь тогда, когда продажность становится не просто его целью, но основополагающим принципом. Радиотрансляция игры оркестра под управлением Тосканини в определенном смысле бесценна. Ее можно послушать бесплатно, и в каждой ноте исполняемой симфонии будет звучать подспудная реклама того, что эта трансляция не прерывается рекламой: «Трансляция данного концерта осуществляется в интересах общественного блага». Косвенным образом этот обман осуществляется за счет выгоды всех тех мыловаренных заводов и автомобильных концернов, на чьи деньги существуют радиостанции, и, естественно, за счет повышения прибыли электропромышленности, являющейся производителем радиоприемников. Радиовещание, поздний, но весьма продвинутый отпрыск массовой культуры, пожинает плоды, которым псевдорынок кино до поры до времени не позволяет вызреть. Техническая структура коммерческого радио обеспечивает ему защиту от тех отклонений в сторону либерализма, которые в своей области пока что может позволить себе киноиндустрия. Это – то частное предприятие, в котором, в отличие от отстающих от него иных независимых концернов, уже находит свое отражение господствующее целое. Если популярность «Честерфилд» возросла до статуса «сигарет целой нации», то радиовещание – рупор этой нации. В свете того, что все культурные продукты без исключения оказываются встроены в сферу товаров и услуг, радио может позволить себе вообще не стремиться донести свою продукцию до потребителя. В Соединенных

Штатах радиовещание не существует на деньги налогоплательщиков. Это позволяет ему производить обманчивое впечатление инстанции, стоящей выше партийных интересов, которая словно создана для того, чтобы служить фашистским целям. При фашизме радио воплощает собой вездесущий голос фюрера, превращающийся на выходе из уличных репродукторов в вой сирен, предвещающих возникновение паники, вой, от которого в принципе уже сложно отличить дискурс современной пропаганды. Сами национал-социалисты прекрасно понимали, что радиовещание так же придает их делу осязаемую форму, как в свое время печатный станок – делу Реформации. Метафизическая харизма вождя, изобретенная социологией религии, на деле оказалась всего-навсего повсеместной радиотрансляцией его речей, инфернальной пародией на божественную вездесущность. Тот невероятно весомый факт, что эта речь проникает повсюду, заменяет собой ее смысл как общественное благо, которое представляет собой трансляция симфонии в исполнении оркестра под руководством Тосканини, подменяет собой саму суть исполнения – симфонию. Никто уже не в состоянии постичь истинные взаимосвязи внутри произведения, ну а речь вождя изначально не несет в себе никакой истины. Имманентное свойство радиовещания – это ложная заповедь абсолютизации слова человеческого. Так рекомендация обращается в приказ. Восхваление одних и тех же товаров разных производителей, научные доказательства эффективности слабительного средства, озвучиваемые слащавым голосом диктора в промежутке между увертюрой к «Травиате» и увертюрой к «Риенци», невыносимы уже одним своим идиотизмом. Наконец-то диктат промышленного производства, специфическая разновидность рекламы, скрывавшаяся за кажущейся свободой выбора, может принять облик воли вождя. В фашистском обществе, где власть находится в руках вымогателей, решающих между собой, какое количество общественного продукта можно пустить на удовлетворение нужд населения, приглашать потребителя воспользоваться тем или иным мыльным порошком, уже выглядит анахронизмом. В куда более современных по своей форме распоряжениях вождя заключено прямое, без околичностей, принуждение как к отправлению жертвенного ритуала, так и к покупке ерунды.

Уже сегодня культурная индустрия по сходной цене поставляет совершенно незаинтересованной публике произведения искусства, оформленные эффектно, словно политические лозунги. Наслаждение, которое они даруют, становится доступным, как прогулка в парке. Однако то, что они утратили свою изначальную товарную сущность, вовсе не

означает, что им не было бы места в жизни свободного общества, – напротив, это значит, что пала последняя преграда, препятствовавшая их низведению до статуса культурного продукта. Распродажа искусства по дешевке, отменяющая необходимость в образовательной привилегии, вовсе не открывает массам доступ к тем областям, которые раньше были им недоступны, но при нынешнем состоянии общества только способствует деградации образования и стремительному, варварскому разрушению связей. Для того, кто в XIX или еще в начале XX века платил деньги за то, чтобы послушать концерт или посмотреть пьесу, представление обладало по крайней мере той же важностью, что и потраченные средства. Буржуа, желавший причаститься к искусству, по крайней мере изредка пытался вступить в некое отношение с избранным произведением. Об этом свидетельствуют так называемые путеводители по музыкальным драмам Вагнера и комментарии к «Фаусту». Они представляют собой переходный этап на пути к тому, чему обычно подвергается произведение искусства сегодня – подаче под биографическим соусом и прочему подобному. Даже в период расцвета торговли искусством потребительская ценность была не просто придатком, но необходимым условием, из которого складывалась меновая стоимость товара, и в глазах общества это придавало произведениям искусства дополнительный вес. Ценность искусства накладывала на буржуазное общество определенные ограничения. Это время прошло. Ничем более не сдерживаемая, не опосредованная деньгами близость искусства к предоставленному ему во власть потребителю завершает процесс отчуждения и под знаком триумфа вещественности отождествляет потребителя и искусство. В культурной индустрии не находится места ни уважению, ни критике: критику заменяет механическая экспертиза, а уважение – недолговечный культ той или иной звезды. Потребителю уже ничто не дорого – при том, что он понимает: чем ниже стоимость продукта, тем меньше вероятность, что он достанется ему бесплатно. Двойная доза недоверия по отношению к традиционной культуре как идеологии примешивается к недоверию по отношению к культуре индустриальной как к способу обмана. Обесцененные произведения искусства превратились в рекламный подарок, а те, кому он достался, втайне испытывают к нему такое же презрение, как и к прочей бессмыслице, по форме подачи ничуть от него не отличающейся. Им предлагают довольствоваться тем, что нынче можно посмотреть и послушать в огромном количестве. И в самом деле, все стало доступно. Предваряющие показы водевильные номера и экранная лотерея в кинотеатрах, «Угадай мелодию», призы, подарки и бесплатные книжечки,

которые сулят слушателям в различных программах на радио, – это вовсе не несущественные дополнения к основному контенту, а продолжение того, что происходит с самой культурной продукцией. Симфония становится поощрительным призом за то, что потребитель слушает радио, а была бы на то способна техника, кино по тому же принципу доставлялось бы прямо на дом. Оно все больше и больше скатывается в сторону меркантилизма. Телевидение обладает такими перспективами развития, что без труда заткнет за пояс братьев Уорнер и оттеснит их кинопродукцию на незавидную позицию камерного представления и предложения для консервативной публики. Тем не менее погоня за поощрительным призом уже оставила свой след в поведении потребителей. Покуда культура представляется в виде бесплатного приложения, безусловно полезного как отдельному потребителю в частности, так и обществу в целом, ее восприятие остается на уровне осознания собственных возможностей, возникающих из страха что-то упустить. Впрочем, не совсем ясно, что можно упустить, но в любом случае, шансы есть лишь у тех, кто поспекает вместе со всеми. Однако фашистский режим не теряет надежды в добровольно-принудительном порядке преобразовать выдрессированных культурной индустрией любителей бесплатного сыра в свою преданную свиту.

Культура как товар обладает весьма парадоксальными свойствами. Она настолько подчинена законам рыночного обмена, что ее уже ни на что невозможно обменять, и настолько слепо потребляется, что уже ни на что не употребляема. По этой причине культура сливается с рекламой. Чем бессмысленнее она смотрится на монополизированном рынке, тем мощнее ее воздействие. Она достаточно экономически мотивирована. Совершенно точно можно было бы прожить и без всей культурной индустрии в целом, слишком велики апатия и пресыщенность, которые она вызывает у потребителя. Сама по себе она мало что в состоянии с этим поделать. Реклама – это ее эликсир жизни. Но поскольку в ее продукции наслаждение, которое сулят потребителю в качестве товара, так и остается не более чем сулимым, то в конце концов и сама эта продукция становится тождественна рекламе, которая жизненно необходима ей ввиду собственной непривлекательности. В обществе, построенном на конкуренции, у рекламы была своя социальная функция – она помогала потребителю ориентироваться на рынке, облегчая ему выбор, и помогала неизвестному поставщику, более активному, чем остальные, донести свой товар до целевой группы. Она не просто стоила определенных

производственных затрат, но и снижала их. Сегодня, когда свободного рынка уже практически не существует, в ней находит оплот власть системы. Она делает цепь, приковывающую потребителя к крупным производственным концернам, только крепче. Лишь тот, кто без труда может позволить себе платить невообразимые поборы, взимаемые рекламными агентствами и в первую очередь самим радио, то есть те, кто уже и без того являются частью системы или кого она может принять в свой состав на основании показателей банковского и промышленного капитала, может выступать в качестве игрока на этом псевдоподобии рынка. Средства, затраченные на рекламу, которые в итоге возвращаются обратно в казну крупных предприятий, позволяют не тратиться на то, чтобы обойти неугодных конкурентов из числа аутсайдеров. Они дают гарантию, что те, кто задает тон в данной производственной сфере, будут окружены своими – весьма похоже на практику, применяемую в тоталитарном государстве экономическими советами, регулирующими запуск и работу предприятий. Реклама сегодня носит по сути негативный характер – она представляет собой барьер, за которым все, что не носит на себе ее печати, отмечается как подозрительное с экономической точки зрения. Во всеохватывающей рекламе нет никакой потребности, поскольку нет смысла знакомить потребителя с определенными видами товара, если только этими видами и ограничивается все предложение. Она лишь косвенно способствует сбыту. Отказ от постоянного рекламного присутствия для конкретной фирмы означает утрату престижа, а в реальности подразумевает грубое нарушение правил, установленных лидерами отрасли среди своих. Во время войны продолжают рекламировать товары, которых уже нет на прилавках, лишь ради того, чтобы продемонстрировать индустриальную мощь страны. Субсидирование идеологически значимых информационных средств становится важнее, чем простое повторение названия той или иной фирмы. Поскольку, под давлением системы, реализация всякого продукта подразумевает использование рекламных технологий, реклама обрела устойчивые черты, стала частью «стиля» культурной индустрии. Она переживает полный триумф – настолько полный, что даже не считает нужным казаться достаточно выразительной там, где это требуется: огромные монументальные сооружения, в которых размещаются передовые производства, – это застывшая реклама, подсвеченная прожекторами, лишенная какой бы то ни было дополнительной агитации, за исключением разве что лаконично подсвеченного, совершенно нейтрального фирменного логотипа на крыше. Напротив, здания, сохранившиеся еще с XIX века, в

архитектурном решении которых, к их стыду, по-прежнему просматривается их потребительская ценность – пригодность для обитания, – заклеены плакатами и транспарантами снизу доверху: архитектурный ландшафт становится не более чем кулисой для знаков и символов. Реклама сливается с искусством, к которому ее, предвосхищая грядущие перемены, приравнял в свое время Геббельс: понятие «искусства ради искусства» начинает означать рекламу ради рекламы, в чистом виде демонстрацию общественной власти. В американских журналах «Лайф» и «Форчн», являющихся законодателями жанра, при беглом просмотре уже нельзя отличить изображения и тексты, публикующиеся в рекламных целях, от настоящих статей. Богато иллюстрированная статья может быть посвящена бескорыстному восторженному описанию бытовых привычек и особенностей ухода за собой той или иной звезды и тем самым преумножать число ее поклонников – в то время как рекламная рубрика может основываться на снимках исключительно документального характера и столь достоверной информации, что будет представлять собой пока еще недостижимый для редакторского материала идеал. Каждый кинофильм представляет собой анонс следующего, в котором те же самые герои вновь должны обрести друг друга под тем же самым южным небом, так что опоздавший не знает, начался ли уже сеанс или еще по-прежнему идут коммерческие ролики. Культурная индустрия и ее смонтированные из кусков продукты, изготовленные фабричным способом, синтетически и подконтрольно – причем это касается не только кинопроизводства, но и компиляции дешевых биографий, романов-репортажей и популярных хитов, – даже в чем-то опережают рекламу: когда каждый отдельный момент поддается вычленению и замене, отчуждается от общей смысловой связи даже чисто технически, он начинает служить сторонним целям. Всякий производимый эффект, всякая уловка, обособленная и зацикленная выработка отдельно взятого участника процесса с самого начала подчинены демонстрации товара в рекламных целях, и сегодня снятое крупным планом лицо актрисы – это форма ее продвижения, а популярная песня служит раскруткой собственной мелодии. Реклама и культурная индустрия сливаются друг с другом как в экономическом, так и в техническом плане. И здесь и там повсюду одно и то же, а механическое повторение одного и того же культурного продукта – то же самое, что пропагандистское повторение рекламного слогана. И здесь и там, следуя заповедям эффективности, задействованная техника оборачивается психотехникой, методом обращения с людьми. И здесь и там господствуют идеалы броского и при этом знакомого, легкого и запоминающегося,

хитроумного и одновременно простого, и все это используется в целях победы над клиентом, предстающим то развлекающимся, то сопротивляющимся.

Язык, на котором говорит потребитель, вносит свою лепту в формирование рекламного характера культуры. А именно: чем менее заметны языковые средства, стоящие за сообщением, которое они стремятся передать, чем явственнее отдельные слова, бывшие материальными носителями значения, становятся бесплотными знаками, чем чище и прозрачнее они доносят мысль, тем сложнее в них вникнуть. Демифологизация языка как часть процесса просвещения в целом сказала, в свою очередь, на магии. Сопоставление слова и его содержания одновременно и различало их, и делало их связь нерушимой. Смысл таких понятий, как «подавленность», «произошедшее» или даже «существование» можно было узреть в самой форме слова, в которой он проявлялся и сохранялся, которая формировала и одновременно отражала его. Четкое разделение слова и смысла кладет конец суеверному смешению и заставляет думать, будто состав слова случаен, а его связь с конкретным предметом произвольна. Все, что выходит за рамки простого сочетания букв и через содержательную связь переходит на уровень совершаемого акта, клеймится как метафизические измышления или как предмет темный и исследованию не подлежащий. Но при этом слово, которое может отныне лишь обозначать, но не значить, оказывается настолько сильно привязано к обозначаемому, что окончательно застывает. Это касается в равной степени и языка, и предмета. Вместо того чтобы облегчить познание предмета, слово в своем очищенном виде лишь выделяет его как частный случай некой абстрактной закономерности, а все остальное, не находящее выражения в рамках вынужденного стремления к максимальной конкретике, отпадает за ненужностью, причем и в реальности тоже. Левый крайний нападающий футбольной команды, чернорубашечник, юноша из «Гитлерюгенда» и иже с ними – все эти образы не заключают в себе ничего, что выходило бы за пределы обозначающих их слов. Если до свершившейся рационализации слово в равной степени служило не только возбуждению желания, но и лжи, то теперь слово обратилось в смиренную рубашку, причем в куда большей степени не для лжи, а для желания. Слепые, немые статистические данные, к которым позитивизм сводит мир, делают и язык, ограничивающийся фиксацией этих данных, столь же слепым и немым. Сами обозначения становятся непостижимыми, обретают ударную мощь, силу сцепления и отталкивания, которая роднит их с их прямой противоположностью – магическими формулами. Работа со



словом вновь превращается в ритуал – что в случае подбора сценического имени для новой кинодивы на основе критериев статистической релевантности, что в случае клеймления представителей власти в социальном государстве такой табуированной лексикой, как «бюрократы» или «интеллектуалы», что в случае подлецов, прикрывающихся именем родины. Само по себе именование, на котором, в сущности, и основывается магия, сегодня испытывает на себе воздействие некоего химического преобразования, превращаясь в произвольные и удобные в обращении обозначения, чье воздействие хоть и стало прогнозируемым, но от этого не уступает по силе воздействия старинному заклятию. Пережитки этого архаического прошлого – имена – осовременили, либо стилизовав их под торговую марку (причем в случае с кинозвездами под понятие имени подпадает еще и фамилия), либо подогнав под коллективный стандарт. Фамилия, отголосок буржуазного строя, смотрится на их фоне анахронизмом – она не напоминает собой товарный знак, но вместо этого, напротив, стремится подчеркнуть индивидуальность носителя за счет установления связи с прошлым его семьи. Американцев фамилии приводят в необъяснимое замешательство. Чтобы скрыть возникающую между ними неловкую дистанцию, некоторые люди предпочитают звать друг друга «Боб» и «Гарри», представляясь легко заменяемыми членами команды. Подобная привычка низводит отношения между людьми до уровня фамильярности, царящей в среде спортивных болельщиков, защищая их при этом от установления истинной близости. Сигнификация – единственная функция слова с точки зрения семантики – находит свое идеальное воплощение в сигнале. Сигнальный характер слова подчеркивается той быстротой, с которой вводятся в оборот спускаемые сверху языковые структуры. При том что народные песни имели обыкновение – справедливо ли, несправедливо – называть культурным достижением высших классов, утратившим свои первоначальные позиции, по крайней мере некоторые из них обретали свою популярную форму в ходе долгого, многоступенчатого процесса преобразования накопленного опыта. В отличие от них, популярная музыка получает распространение с молниеносной быстротой. Образовавшееся в американском английском слово «*fad*», обозначающее преходящее увлечение, носящее поистине эпидемический характер – прежде всего за счет высокой концентрации экономических средств, в него вложенных, – дало название явлению задолго до того, как в рамках тоталитарной системы рекламщики стали определять основные линии развития культуры. Если в лексиконе немецких фашистских правителей появляется слово «неприемлемо», то, благодаря

тому, что их речи звучат из каждого репродуктора, на следующий день вся страна повторяет: «Неприемлемо!» По точно такому же принципу народы, против которых Германия вела blitzkrieg, заимствовали это слово и включили в свой словарный запас. Повсеместное повторение слов, принятых для обозначения предпринимаемых мер, настолько роднит с ними потребителя, что это сравнимо с тем, как во времена свободного рынка повсеместное повторение названия той или иной марки, бывшей в данный момент у всех на устах, способствовало увеличению продаж. Стремительно распространяющееся слепое повторение определенных слов делает рекламу похожей на лозунги тоталитарной власти. Тот слой опыта, который делал просто слова принадлежащими тем или иным людям, их произносившим, успешно снят, а стремительная языковая апроприация придает им ту холодность, что прежде звучала разве что с афишных тумб и в газетах в разделе «Объявления». Бесчисленное множество людей употребляет слова и выражения, смысл которых либо вообще не понимает, либо использует как бихевиористскую схему, как отличительные знаки, которые в итоге тем сильнее прирастают к помеченным ими объектам, чем хуже удастся заново сформулировать, что они первоначально значили. Министр народного просвещения, говоря о «динамических силах», сам не знает, что он под этим подразумевает, а в контексте популярной музыки то и дело возникают такие слова, как «фантазия» и «рапсодия», благодаря чему известность хита зиждется на магическом обаянии неизвестного как признака чего-то возвышенного. Суть других стереотипов, как то «память», еще в какой-то степени ясна, однако чтобы постичь ее, не хватает опыта. В разговорной речи их бытование напоминает огороженные анклав. В языке немецкого радио времен Гитлера и Флеша их легко распознать по преувеличенно эмоциональному произношению диктора, прощающегося со слушателями, произносящего «Говорит “Гитлерюгенд”!» или само слово «фюрер» таким тоном, что со слуха он перенимается миллионами слушателей. Использование таких оборотов окончательно разрывает связи между языком и аккумулятивным опытом, в то время как в XIX веке оно еще могло способствовать сближению диалектов. Под пером редактора, который в силу своей гибкости сумел подстроиться и превратиться в вычитчика, слова родного языка застывают и смотрятся заимствованиями из чужого. По каждому слову видно, до какой степени оно замарано фашистскими представлениями о расовом превосходстве. В конце концов, разумеется, такой язык стал всеобъемлющим, обрел тотальный характер. В словах уже не слышно того насильственного воздействия, которому они подверглись. Диктору на радио уже не надо напрягать голос, чтобы достичь

нужного эффекта: более того, если бы его интонации отличались от тех, что присущи целевой аудитории, слушать его было бы невыносимо. Но при этом речь, мимика и жесты зрителей и слушателей – вплоть до мельчайших, не поддающихся никакому изучению нюансов – как никогда ранее пронизаны насаждаемым культурной индустрии схематизмом. На сегодняшний день она наследует освоенческой производственной демократии, которая тоже не отличалась особой восприимчивостью к диссидентству. Все имеют право танцевать, развлекаться точно так же, как со времен исторической нейтрализации религии имеют право вступать в любую из бесчисленного множества сект. Однако свобода выбирать, какой идеологии, в любом случае отражающей диктат экономики, оставаться приверженным, куда ни посмотри, оказывается свободой выбора между абсолютно аналогичными вариантами. Та манера, в которой девушка принимает неперемное приглашение на свидание, как ведет себя во время него, каким голосом говорит по телефону и каким – в интимной обстановке, выбор слов во время беседы, да и вся внутренняя жизнь, протекающая в соответствии с основополагающими понятиями деградировавшей глубинной психологии, свидетельствует о попытке превратить себя самого в успешно функционирующую машину, вплоть до оборотов двигателя соответствующую образцу, поставляемому индустрией культуры. Самые личные реакции человека по отношению к нему самому уже настолько овеществлены, что свойственную им суть можно описать лишь в наиболее отвлеченных выражениях: «личность» – это фактически не более чем ослепительная улыбка, отсутствие запаха пота и каких бы то ни было эмоций. Вот в чем заключается торжество рекламы в культурной индустрии, вынуждающее потребителя мимикрировать под культурный продукт, истинная сущность которого ему совершенно очевидна.

1944

---

---

**notes**

## **Примечания**

*Ницше Ф.* Давид Штраус – исповедник и писатель // Собр. соч.: в 13 т. / под общ. ред. И. А. Эбаноидзе. – М.: Культурная революция, 2014. – Т. 1: в 2 ч.: Ч. 2. – С. 15.

*Токвиль А. де. Демократия в Америке // предисл. Гарольда Дж. Ласки. – М.: Прогресс, 1992. – С. 367.*

Novelty song (от *англ.* – «новая песня») – популярная песня с юмористическими текстом или музыкой. – *Примеч. ред.*

4

Серьезное дело доставляет истинную радость (*лат.*).



Эмиль Людвиг (1881–1948) – немецкий писатель и биограф. –  
*Примеч. ред.*

«Миссис Минивер» (1942) – американская драма Уильяма Уайлера по одноименной книге Джен Стратер. – *Примеч. ред.*

«Одинокий рейнджер» (1949–1957) – американский телесериал. –  
*Примеч. ред.*

Артуро Тосканини (1867–1957) – итальянский дирижер. – *Примеч. ред.*

Гай Ломбардо (1902–1977) – канадский и американский музыкант, скрипач и руководитель ансамбля Royal Canadians. – *Примеч. ред.*

Франк Ведекинд, «Что сам я при этом думал» (комментарий к сочинениям). Цит. по: *Wedekind F. Gesammelte Werke. Bd. IX. München, 1921. – S. 426.*

Сочинение немецкого драматурга Пауля Апеля (1911), опубликованное на русском языке в 1923 году. – *Примеч. пер.*

Дагвуд Бамстед – простофиля-обыватель, персонаж известного комикса «Блонди» Чика Янга. – *Примеч. ред.*



Доктор Гиллеспи – киногерой, персонаж серии фильмов о докторе Килдере, где врачи помогают в расследовании преступлений. – *Примеч. пер.*

«Кампания зимней помощи немецкого народа» (нем. Winterhilfswerk des Deutschen Volkes) – в национал-социалистической Германии ежегодная кампания по сбору средств на вспомоществование нуждающимся. – *Примеч. пер.*

*Ницше Ф.* Сумерки идолов, или Как философствуют молотом // Собр. соч.: в 2 т. / под общ. редакцией К. А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 606.