

Джон Сторі



ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ

МАСОВА

КУЛЬТУРА

PHOTO BOOK

John Storey

CULTURAL THEORY AND POPULAR CULTURE
AN INTRODUCTION

Pearson Education

ДЖОН СТОРІ

Теорія культури та масова культура

ВСТУПНИЙ КУРС



Акта

ISBN 966-7031-90-4

УДК 130.2+572.026

С 82

Переклад з англійської *Сергія Савченка*

У книзі розглянуто зв'язок між теорією культури та масовою культурою, подано чіткий критичний огляд різних культурологічних підходів. Автор зосереджується передовсім на теоретичних і методологічних засадах та наслідках важливих моментів в історії дослідження маскультури, приділяє пильну увагу ідеології її функціонування в модерному суспільстві.

Книга розрахована на студентів культурологічних, філософських факультетів, на науковців, що студіюють популярну культуру, ЗМІ, сучасне мистецтво, гендерні проблеми тощо, та на всіх, хто цікавиться питаннями культури.

Це видання підтримано фондом OSI-Zug спільно з Центром видавничого розвитку Інституту відкритого суспільства (Будапешт) та Міжнародним Фондом «Відродження» (Київ).

Sponsored by the OSI-Zug Foundation with the contribution of the Center for Publishing Development of the Open Society Institute — Budapest and International Renaissance Foundation — Kyiv.

Переклад книжки «Теорія культури та масова культура» видано за угодою з «Pearson Education Limited»

© 2001. «Pearson Education Limited»

© 2005, українське видання, «Акта»

ISBN 966-7021-90-4

Тарас Шевченко в Британському музеї	9
Титул	11
1. ЧТО ТАКЕ МАСОВА КУЛЬТУРА?	
Культура	14
Креатив	15
Масова культура	16
Маскультура як "культура вищих людей"	35
2. ПІСЛЯ "КУЛЬТУРА ТА ЦИВІЛІЗАЦІЯ"	
Меган Арнольд	40
Левіс Калл	44
Американська маскультура: дисциплінарні дискусії	36
Культура інших людей	55
3. КУЛЬТУРАЛІЗМ	
Річард Голарт та його концепція «Користь від прагматичності»	70
Раймонд Уільямс та «Аналіз культури»	80
Е. П. Томпсон «Формування академічного робітничого класу»	88
Стефарт Гелл та Пейл Беніамел «Фігури виміру мистецтва»	91
Тренди сучасного культурологічного аналізу	100
4. СТРУКТУРАЛІЗМ І ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМ	
Фердінанд де Сосюр	105
Клод Леві-Стросс «Міт Радіг та американський вестерн»	108
Роман Барз «Міфологія»	113
Постструктуралізм	122
Жак Дорідю	123
Жак Лакан	126
Діалогізм і влада: Мішель Фуко та Едвард Сед	190

Кейт та Женні присвячую

Книга для Девятина

Издательство «Девятина»

Книга для Девятина — это первая книга, которая посвящена жизни и творчеству писателя. В ней собраны все его произведения, которые были опубликованы в период с 1920 по 1930 год. Книга является важным документом, который помогает нам лучше понять творчество писателя и его место в истории литературы.

Книга предназначена для широкого круга читателей, которые интересуются творчеством писателя. Она будет полезна как специалистам, так и любителям литературы. Книга является обязательным чтением для всех, кто интересуется творчеством писателя.

Книга для Девятина — это книга, которая посвящена жизни и творчеству писателя. В ней собраны все его произведения, которые были опубликованы в период с 1920 по 1930 год. Книга является важным документом, который помогает нам лучше понять творчество писателя и его место в истории литературы.

Книга предназначена для широкого круга читателей, которые интересуются творчеством писателя. Она будет полезна как специалистам, так и любителям литературы. Книга является обязательным чтением для всех, кто интересуется творчеством писателя.

Книга для Девятина — это книга, которая посвящена жизни и творчеству писателя. В ней собраны все его произведения, которые были опубликованы в период с 1920 по 1930 год. Книга является важным документом, который помогает нам лучше понять творчество писателя и его место в истории литературы.

Книга предназначена для широкого круга читателей, которые интересуются творчеством писателя. Она будет полезна как специалистам, так и любителям литературы. Книга является обязательным чтением для всех, кто интересуется творчеством писателя.

Книга для Девятина — это книга, которая посвящена жизни и творчеству писателя. В ней собраны все его произведения, которые были опубликованы в период с 1920 по 1930 год. Книга является важным документом, который помогает нам лучше понять творчество писателя и его место в истории литературы.

ОГЛАВ

Передмови до британських видань	9
Подяка	11
1. ЩО ТАКЕ МАСОВА КУЛЬТУРА?	
Культура	14
Ідеологія	15
Масова культура	20
Маскультура як "культура інших людей"	35
2. ПІДХІД "КУЛЬТУРА ТА ЦИВІЛІЗАЦІЯ"	
Метью Арнольд	40
Левісизм	48
Американська маскультура: післявоєнна дискусія	56
Культура інших людей	65
3. КУЛЬТУРАЛІЗМ	
Ричард Гогарт та його книжка «Користь від письменності»	70
Раймонд Уільямс та «Аналіз культури»	80
Е. П. Томпсон: «Формування англійського робітничого класу»	88
Стюарт Гол та Педі Веннел: «Популярне мистецтво»	91
Центр сучасного культурологічного аналізу	100
4. СТРУКТУРАЛІЗМ І ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМ	
Фердінанд де Соссюр	103
Клод Леві-Стросс, Уїл Райт та американський вестерн	108
Ролан Барт: «Міфології»	113
Постструктуралізм	122
Жак Дерріда	123
Жак Лакан	126
Дискурс і влада: Мішель Фуко та Едвард Сед	130

5. МАРКСИЗМ ТА ЙОГО РІЗНОВИДИ

Класичний марксизм	137
Франкфуртська школа	141
Альтусеріанство	156
Неограмшіанство та культурологічний аналіз	168
Маскультура та карнавальна сміхова культура	176

6. СТАТЬ І СЕКСУАЛЬНІСТЬ

Фемінізм	183
Популярне кіно, психоаналіз та культурологічний аналіз	184
Читання жіночих романів	193
Мильні опери	205
Читання жіночих журналів	215
Фемінізм як соціальна практика	225
"Чоловічий" аналіз та маскулінізм	226
Теорія нетрадиційної сексуальності	228

7. ПОСТМОДЕРНІЗМ

Постмодерні умови	237
Постмодернізм у 60-х роках	239
Жан-Франсуа Ліотар	243
Жан Бодріяр	246
Фредрик Джеймсон	253
Постмодерна поп-музика	262
Постмодерне телебачення	266
Постмодернізм і плюралізм цінності	271

8. МАСОВА КУЛЬТУРА ТА ПОЛІТИКА

Криза парадигми в культурологічному аналізі?	280
Сфера культури	284
Сфера економіки	302
Ще раз про гегемонію	310
Ідеологія маскультури	313

Примітки

Іменний та предметний покажчик

ПЕРЕДМОВА ДО ПЕРШОГО БРИТАНСЬКОГО ВИДАННЯ

Як показує назва цієї книжки, предметом моєї уваги є зв'язок між теорією культури та маскультурою. Але, як ізнов-таки можна зрозуміти з назви, моя розвідка задумана як вступний курс до цієї теми. Саме з цієї причини я взяв на озброєння особливий підхід: я не намагався написати історію взаємин між теорією культури та масовою культурою, а натомість вирішив зосередитися на теоретичних і методологічних наслідках та варіаціях конкретних моментів у історії досліджень маскультури. Якщо стисло, я намагався сприймати зв'язок між теорією культури та маскультурою як дискурсивну формацію та приділяти менше уваги її історичним джерелам і більше — ідеології її нинішнього функціонування. Щоб уникнути непорозумінь і хибних уявлень, я по змозі надавав критикам і теоретикам можливість висловлювати думки своїми власними словами. У цьому плані я згоден з американським істориком літератури Волтером Г'ютоном: "Людські позиції є важкодоступними — спробуй їх визначити, і вони втрачають сутність, особливий тон і відтінок. Їх слід оцінювати у конкретних, реальних формулюваннях"¹. Ба більше: замість просто оглянути царину, я намагався за допомогою цитат і докладних коментарів створити у людини, що досліджує маскультуру, відчуття "смаку" матеріалу. Утім, ця книжка не була задумана як заміник для читання праць згаданих тут теоретиків і критиків із першоджерела². І хоча кожний розділ закінчується списком літератури, котру я вважаю корисною для докладнішого розуміння теми, ця література, на мою думку, відіграє роль додатків до текстів, що їх обговорено в самих розділах. Виноски з посиланнями на джерела та іноді моїми міркуваннями розташовані наприкінці книжки.

Працюючи над цією студією, я понад усе намірявся створити в читача початкове уявлення про академічне вивчення маскультури. Як я вже відзначав, у мене немає ілюзій щодо того, що це є цілком адекватне висвітлення чи єдиний можливий спосіб окреслити сукупність концепцій, котра становить предмет цього дослід-

ження. Я лише сподіваюся, що цей погляд на зв'язок між масовою культурою та теорією культури заохотить інших дослідників маскультури створити свою власну картину цієї галузі.

Нарешті, я сподіваюся, що написав книжку, яка може стати цікавою і для людей, уже знайомих із цією темою, і для тих, для кого вона — принаймні як предмет академічного дослідження — є цілком новою.

Передмова до другого британського видання

Працюючи над другим виданням, я прагнув покращити матеріал, викладений у першій книжці, та поширити сферу її охоплення. Для цього я і переглядав власні думки, і просто змінював формулювання. Зокрема, я додав підрозділи, присвячені маскультурі як сміховій культурі, постмодернізму та плюралізму цінності. Окрім того, я розгорнув п'ять підрозділів: «*Неограміанство та культурологічний аналіз*», «*Популярне кіно, психоаналіз та культурологічний аналіз*», «*Фемінізм як читальна практика*», «*Постмодернізм у 60-ті роки*» та «*Сфера культури*».

Передмова до третього британського видання

Під час роботи над третім виданням книжки я теж переглядав свої гадки та змінював формулювання — і робив це значно активніше, ніж у другому виданні. Я також додав до більшості розділів нові матеріали (кількість слів у книжці збільшилася порівняно до першого видання приблизно на третину). Найдужче зміни торкнулися шостого розділу — в ньому змінилися й назва, і структура, я додав підрозділ «*Теорія нетрадиційної сексуальності*» та розгорнув підрозділ «*Читання жіночих журналів*».

Я хочу подякувати першо- і другокурсникам (1990–2000) з університету в Сандерленді, котрі протягом чотирьох років навчалися за спеціальністю «Теорія культури і масова культура». Саме з тими студентами я випробував чимало ідей, що увійшли до цієї книжки. Прагну також сказати "спасибі" своїм колегам із «Центру дослідження ЗМІ та вивчення культури» при Сандерлендському університеті та друзям з інших навчальних закладів — за ідеї та заохочення. Особливу подяку висловлюю Тоні Первісу за його неоціненну допомогу під час написання нового підрозділу про теорію гомосексуальності в розділі 6. Також я вдячний Джейн Паувел та «Пірсон Едьюкейшн» за надану можливість здійснити третє видання цієї книжки. Насамкінець, але понад усе, дякую Кейт і Дженні за їхню допомогу й підтримку весь той період, поки переписувалася книжка, та за терпляче ставлення до пов'язаних із цим процесом стресів і напруги.

Вопрос о том, как правильно понимать и применять эти положения, является предметом настоящего исследования. В частности, необходимо рассмотреть, как эти нормы соотносятся с общими принципами гражданского права, а также с требованиями, предъявляемыми к юридическим документам. В связи с этим следует отметить, что в настоящее время в юридической литературе существует несколько различных точек зрения на этот счет. Одни авторы считают, что эти нормы являются лишь рекомендательными, а другие — обязательными. Однако, как будет показано ниже, правильное понимание и применение этих норм требует учета ряда факторов, в том числе характера сделки, воли сторон и т.д.

1. Понятие и виды обязательств

Обязательство — это юридическая связь между субъектами, в силу которой один из них должен совершить определенное действие или воздержаться от совершения определенного действия. Обязательства делятся на различные виды в зависимости от характера обязательства, характера должника и кредитора, а также от других факторов. В частности, можно выделить обязательства из договора, обязательства из причинения вреда, обязательства из неосуществленного обязательства и т.д. Каждому из этих видов обязательств присущи свои особенности, которые необходимо учитывать при их применении.

1. ШО ТАКЕ МАСОВА КУЛЬТУРА?

Перш аніж докладно розглянути різноманітні визначення та способи аналізу масової, або ж популярної культури, я хотів би окреслити деякі головні напрямки дискусії, що її викликало дослідження маскультури. Я не наміряюся описати тут конкретні відкриття й аргументи, які будуть подані в наступних розділах, я просто бажаю створити в читача загальне концептуальне уявлення про масову культуру. Це завдання в багатьох аспектах є вельми складним. Тоні Беннет завважив: "Як таке, поняття маскультури є буквально безплідним — це суміш заплутаних, суперечливих значень, здатна завести дослідження в численні глухі кути"¹. Почасти ця складність пов'язана з домислюваною "іншістю", що завжди присутня\відсутня, коли ми користуємося терміном "масова культура". Як побачимо в наступних розділах, маскультуру завжди визначають за допомогою чи то явного, чи то неявного протиставлення іншим концептуальним категоріям: народній культурі, панівній культурі, культурі робітничого класу тощо. Подаючи повну дефініцію, слід завжди мати це на оці. Ба більше: ми побачимо, що хай там яка концептуальна категорія використана як відсутня чи присутня противага маскультури, вона завжди чинитиме потужний вплив на конотації, що їх породжує застосування терміна "масова культура".

Відтак, аби досліджувати маскультуру, маємо спершу розглянути проблему, що її зумовлює сам термін. Вона полягає в тому, що “залежно від способу його використання можна запропонувати різні сфери дослідження й форми теоретичної дефініції та об'єкта аналізу”². Головний висновок, що його, як я підозрюю, читачі можуть зробити, прочитавши цю книгу, буде таким: “масова культура” — це **порожня** концептуальна категорія, яку залежно від використовovanого контексту можна наділити значущістю за допомогою різноманіття часто суперечливих підходів.

Культура

Аби визначити словосполучення “масова культура”, маємо спочатку визначити термін “культура”. Раймонд Уільямс називає культуру “одним із двох чи трьох найскладніших слів у англійській мові”³. Уільямс пропонує три широкі дефініції. По-перше, культурою можна назвати “загальний процес інтелектуального, духовного та естетичного розвитку”⁴. Можемо, приміром, говорити про культурний розвиток Західної Європи й посилатися при цьому лише на інтелектуальні, духовні та естетичні чинники — на великих філософів, митців і поетів. Це формулювання буде цілком зрозумілим. Другий сенс слова “культура” може вказувати на “конкретний спосіб життя людей, епохи чи групи”⁵. Якщо говорити про культурний розвиток Західної Європи, використовуючи цю дефініцію, то матимемо на увазі не лише інтелектуальні та естетичні чинники, а й розвиток письменності, свята, спорт, релігійні святкування. Нарешті, Уільямс стверджує, що слово “культура” можна використовувати як посилання на “практики й наслідки інтелектуальної, особливо творчої діяльності”⁶. Інакше кажучи, — на тексти і практики, що їх чільною функцією є створювати значення чи сприяти його створенню. Культура у третьому сенсі цього слова є синонімом того, що структуралісти та постструктуралісти називають “означальними практиками” (див. розділ 4). Якщо користуватися цією

дефініцією, на думку, либонь, спадуть такі приклади, як поезія, роман, балет, опера, образотворче мистецтво. Зазвичай, обговорюючи масову культуру, ми застосовуємо друге та третє значення слова "культура". Другий сенс — культура як конкретний спосіб життя — надає нам змогу розглядати як взірці культури такі практики, як проведення вихідних на березі моря, святкування Різдва та молодіжні субкультури. Як правило, їх називають живими культурними практиками. Третє значення — культура як означальні практики — дозволить нам наводити як приклади культури мильні опери, поп-музику та комікси. Звичайно їх називають культурними текстами. Нарешті, навряд чи комусь спаде на думку користуватися під час обговорення маскультури першою із запропонованих Уільямсом дефініцій.

Ідеологія

Перед тим, як звернутися до різних визначень популярної культури, варто розглянути ще один термін — "ідеологія", адже для студіювання поп-культури він має неабияку важливість. Грем Тернер називає ідеологію "найважливішою концептуальною категорією теорії культури"⁷, а Джеймс Кері навіть висловив припущення, за яким "британський культурологічний аналіз можна легко описати як теорію ідеології, і такий опис, либонь, буде навіть достеменнішим"⁸ Як і "культура", слово "ідеологія" має багато паралельних значень. Розуміння цього поняття нерідко ускладнює те, що в аналізі культури такий термін часто-густо використовують як заміник до слова "культура" — надто ж якщо йдеться про маскультуру. Утім, хоча в минулому слово "ідеологія", як правило, посилялося на ту саму царину, що й "культура" та "маскультура", синонімами ці терміни не є. Як стверджує Стюарт Гол: "Коли ми кажемо "ідеологія", то дечим легковажимо, і те саме можна сказати про слово "культура"⁹. Концептуальний простір, що на нього покликається Гол, — це, звичайно, політика. Те, що термін "ідеологія" вживали на позначення тієї самої сфери, що і слова

“культура” та “маскультура”, свідчить про його важливість для розуміння природи масової культури. Далі ми стисло розглянемо тільки п'ять із численних сенсів поняття “ідеологія” — тобто лише ті, що стосуються дослідження маскультури.

По-перше, ідеологією можна назвати систематизовану сукупність ідей, висловлюваних конкретною групою людей. Наприклад, можна говорити про “професійну ідеологію” як про ідеї, що надихають еством діяльність конкретних професійних груп. Можемо також говорити про “ідеологію лейбористської партії”. У такому разі ми послалася б на сукупність політичних, економічних та соціальних ідей, котрі надають сенс прагненням і діяльності цієї партії. Друга дефініція пов'язана з певним приховуванням, перекрученням, удаванням. Тут слово “ідеологія” вжите на позначення того, як деякі культурні тексти та практики подають перекручений образ дійсності, створюючи те, що часто називають “хибною свідомістю”¹⁰. Стверджують, що такі перекручення відповідають інтересам сильних, котрі експлуатують слабких. Користуючися цим визначенням, можна сформулювати поняття капіталістичної ідеології. Такий сенс слова “ідеологія” кине світло на те, як воно приховує від можновладців реальність домінування: представники панівного класу не вважають себе експлуататорами та гнобителями. Крім того — і, либонь, це ще важливіше, — можемо побачити, як ідеологія приховує реальність покори від підпорядкованих класів: вони не бачать себе гнобленими чи експлуатованими. Ця дефініція впливає з певного припущення щодо обставин, у яких створюють культурні тексти та практики; дехто стверджує, що вони являють собою надбудовні “відображення” чи “вираження” взаємозв'язку між владою та економічною базою суспільства. Наведімо знане формулювання Карла Маркса:

“У суспільному виробництві свого життя люди вступають у певні, необхідні, від їхньої волі незалежні відносини — виробничі відносини, які відповідають певному ступеневі розвитку їх матеріальних

продуктивних сил. Сукупність цих виробничих відносин становить економічну структуру суспільства, реальну базу, на якій виситься юридична й політична надбудова і якій відповідають певні форми суспільної свідомості. Спосіб виробництва матеріального життя зумовлює соціальні, політичні і духовні процеси життя взагалі. Не свідомість людей визначає їхнє буття, а навпаки, їхнє суспільне буття визначає їхню свідомість”¹¹.

Маркс бажає сказати, що спосіб, у який суспільство організує свої засоби економічного виробництва, чинитиме визначальний вплив на той ґатунок культури, що його вможливорює і створює суспільство. Культурні наслідки цього так званого “зв’язку між базою і надбудовою” вважаються ідеологічними, адже через такий зв’язок вони явно чи неявно підтримують інтереси панівних груп, які мають соціальний, економічний, політичний та культурний зиск від конкретної економічної організації суспільства. У п’ятому розділі ми розглянемо зміни, що їх внесли до цього формулювання самі автори — Карл Маркс та Фрідріх Енгельс, — а також те, як це, мовити б, доволі примітивне уявлення про соціальні відносини між культурою та маскультурою модифікували наступні марксистки. Утім, попри все це, слід завважити таке:

“прийняття суперечливого твердження, за яким механізм причинно-наслідкових зв’язків усередині суспільства структурований нерівномірно (внаслідок чого, наприклад, економіка має привілейований статус, тобто її вплив на політичні й ідеологічні відносини не відповідає їх впливу на неї), звичайно вважали “граничною точкою” марксизму. Відмовтесь від цього твердження — і марксизм припиняє бути марксизмом”¹².

Загальний сенс слова “ідеологія” можна також вживати на позначення відносин усередині влади, що виходять за рамці класу. Приміром, феміністки говорять про силу ідеології патріархату та про те, як вона приховує, маскує та перекидає статеві відносини в нашому суспільстві. Вона являє собою ідеологію не то-

му, що створює хибне враження про статеві відносини, а тому, що подає часткову правду як цілковиту, і сама потужність цієї ідеології залежить від її здатності затьмарювати різницю між першою і другою.

Третє визначення слова "ідеологія" (щільно пов'язане з другим і в деяких аспектах залежне від нього) включає в себе словосполучення "ідеологічні форми"¹³. Його використання має на меті привернути увагу до того, що культурні тексти (телепрограми, популярні пісні, романи, художні фільми) завжди подають певний образ світу. Це визначення залежить від уявлення про суспільство як конфліктну, а не узгоджену спільноту. Вважають, що у таких протистояннях тексти свідомо чи несвідомо стають на бік одного з опонентів. Німецький драматург Бертольд Брехт резюмує це міркування: "Гарна чи погана, але п'єса завжди містить у собі певний образ світу... Не існує п'єси чи театральної постановки, яка б жодним чином не впливала на смаки та уявлення глядачів. Мистецтво завжди має якісь наслідки"¹⁴. Зауваження Брехта можна узагальнити та достосувати до всіх без винятку культурних текстів. Можна сказати те саме й інакше: усі тексти зрештою є політичними, тобто пропонують паралельні ідеологічні уявлення про те, яким є чи має бути світ. Відтак, масова культура — це, за словами Гола, "арена створення колективного суспільного розуміння", сфера, де з метою напрямити читача на певне бачення світу відтворюють "політику означення"¹⁵.

Четверта дефініція терміна "ідеологія" набула неабиякої популярності в 70-ті та на початку 80-х рр. ХХ ст. Запропонував її французький марксист філософ Луї Альтусер. Ми докладніше розглянемо його погляди в розділі 5, а тут я хотів би лишень окреслити деякі чільні аспекти поданого ним визначення слова "ідеологія". Головне його нововведення — сприйняття ідеології не лише як сукупності ідей, а і як матеріальної практики. Мисленник хоче сказати, що її можна побачити не тільки в деяких уявленнях про буденне життя, а й у його практиках. Якщо узагальнити, мож-

на стверджувати, що Альтусер має на увазі спосіб, у який певні ритуали та звичаї змушують нас дотримуватися суспільного ладу, що його характеризує величезна нерівномірність у розподілі багатства, статусу та влади. Користуючися цим визначенням, можна подати як приклади ідеологічних практик і святкування Різдва, і уїк-енд на узбережжі моря: воно покаже, як ці практики дають задоволення та звільняють нас від традиційних вимог суспільного ладу, але зрештою повертають усіх на свої місця в ньому — відпочилих і готових терпіти експлуатацію та гноблення до наступної офіційної перерви. У цьому сенсі ідеологія поновлює суспільні умови та соціальні відносини, потрібні для подальшого існування економічних умов й економічних відносин капіталізму.

П'яте визначення асоціюється з однією з перших студій французького теоретика культури Ролана Барта (щодо детального розгляду див. розділ 4). Барт стверджує, що ідеологія діє головним чином на рівні підтексту, вторинних, часто несвідомих значень, які несуть (або можуть нести) у собі тексти та практики. Ідеологія (або "міф", як її називає сам Барт) є сферою, в якій відбувається концептуальна боротьба за те, щоб обмежити конотації, зафіксувати конкретні чи створити нові підтексти. Наведімо приклад, що допоможе нам з'ясувати думку Барта. Один політичний рекламний ролик, який з'явився в 1990 р., закінчувався словом "соціалізм", поставленим за червоні тюремні ґрати. Автори натякали на те, що соціалізм лейбористської партії є синонімом соціального, економічного та політичного ув'язнення. Цей ролик мав на меті зафіксувати конотації слова "соціалізм". Ба більше: автори сподівалися, що у глядачів виникне бінарний зв'язок між відповідно соціалізмом і несвободою та консерватизмом і свободою. Для Барта це був би класичний приклад дії ідеології, спроби зробити універсальним і законним те, що насправді є лише частковим і випадковим. Аналогічно можна стверджувати, що у британському суспільстві білі чоловіки-гетеросексуали з середнього

класу являють собою суспільну групу, яку було б доцільно позначити епітетами “нормальна”, “природна” й “універсальна”, натомість усі інші групи нібито лише становлять нижчий різновид першої. Це стає очевидним, якщо обміркувати такі формулювання, як “чорношкірий журналіст”, “жінка-адвокат”, “комік-гомосексуаліст”. У кожному випадку одне зі слів використано на позначення відхилення від таких “універсальних” категорій, як “журналіст”, “адвокат”, “комік”.

Отже, ми стисло розглянули різноманітні способи визначення культури й ідеології. Наразі має бути очевидним, що ці два поняття на значну міру перетинаються. Головна різниця між ними полягає в тому, що ідеологія привносить у спільну сферу вимір політики. Крім того, із запровадження поняття “ідеологія” впливає, що картину культури/ідеології неминуче характеризують зв'язки із владою та політикою. З цього також можна зробити висновок, за яким дослідження маскультури являє собою дещо більше, ніж просте обговорення розваг та дозвілля¹⁶.

Масова культура

Існує чимало способів визначити поняття масової культури. Звісна річ, ця книга почасти присвячена самому процесу визначення, різноманітним підходам до встановлення сенсу терміна “маскультура”. Отже, решту цього розділу я присвячую окресленню тих шести дефініцій словосполучення “масова культура”, котрі, хай там як, сприяють дослідженню цього явища. Уільямс пропонує чотири поточні значення: “те, що подобається великій кількості людей”, “низький різновид культури”, “культурні твори, свідома мета створення яких — здобути схвалення народу” та “культура, що її люди створюють для самих себе”¹⁷. Без сумніву, будь-яка дефініція маскультури потребує складного сполучення різноманітних сенсів слова “культура” з різними значеннями слова “масовий”. Відтак, історія впливу культурної теорії на маскультуру є історією спроб на теоретич-

ному рівні сполучити ці два терміни в конкретних історичних і соціальних контекстах.

Відправною точкою для кожного визначення масової культури є те очевидне зауваження, що масова культура — це просто культура, яка подобається значній кількості людей. І, без сумніву, такий кількісний показник дістане широке схвалення. Можна аналізувати продаж книжок, компакт-дисків і відеокасет, можна досліджувати цифри відвідуваності концертів, спортивних заходів, святкувань, можна аналізувати результати маркетингових досліджень щодо преференцій аудиторії тих чи тих телепрограм. Такий світ цифр, безперечно, багато що здатен нам повідомити — але, як це не парадоксально, проблема може полягати в тому, що він може сповістити нас забагато. Якщо не досягти згоди стосовно чисельного значення, починаючи з якого щось стає масовою культурою (а доти це буде, відповідно, просто культура), то може виявитися, що до категорії речей, які подобаються значній кількості людей, належить так багато всього, що як концептуальна дефініція масової культури ця категорія стає марною. Попри таку проблему, зрозуміло, що будь-яке визначення терміна “масова культура” мусить включати в себе кількісний вимір: цього, здається, вимагає саме слово “масова”. З іншого боку, так само очевидно, що самого лише кількісного показника недостатньо для адекватної дефініції масової культури. Такі підрахунки майже напевно включатимуть у себе офіційно санкціоновану “високу культуру”, котру, якщо подати її через кількість проданих касет чи примірників книжок або через телевізійні рейтинги програм — екранізацій класики, у цьому сенсі можна цілком виправдано назвати “масовою”¹⁸.

Другий спосіб визначити поняття “масова культура” — це припустити, що така культура є тим, що залишається, коли усунути геть усе, що ми називаємо високою культурою. За такого визначення маскультура стає залишковою категорією, до якої належать ті культурні тексти й практики, що не відпові-

дають стандартам високої культури. Інакше кажучи, це визначення маскультури як культури нижчої, низькоякісної. Критерій для масової культури має включати в себе діапазон суб'єктивних оцінок конкретного культурного тексту чи практики. Приміром, можна вимагати від високої культури формальної складності або вважати, що слухним параметром оцінки є моральна цінність. Інші аналітики можуть стверджувати, що зрештою все зводиться до критичного розуміння, породженого текстом або практикою. Аби бути культурно вартісними, текст або практика мають бути складними — складність забезпечує їхній ексклюзивний статус речей, що належать до царини високої культури. Притому сама складність гарантує винятковість аудиторії, бо не дозволяє користуватися плодами культури широким масам. Французький соціолог П'єр Бордьє стверджує, що культурні розмежування такого ґатунку часто застосовують, аби підтримувати розмежування класові. Смак є глибоко ідеологічною категорією: він слугує ознакою, міткою "класу" (ми вживаємо цей термін у подвійному сенсі — він означає суспільно-економічну категорію і водночас указує на той чи той рівень якості). Для Бордьє споживання культури "схильне виконувати (свідомо, навмисно чи ні) соціальну функцію узаконення соціальних відмінностей" (див. розділ 8)¹⁹. Такі розмежування нерідко бувають підтримані твердженнями, згідно з якими масова культура являє собою комерційну культуру для мас, натомість висока культура є наслідком індивідуального акту творчості. Відтак, остання заслуговує на моральну та естетичну реакцію, а перша потребує лише побіжного соціологічного розгляду, що виявить увесь її неглибокий зміст. Хоч яку методу слід застосовувати, ті, хто бажає уможливити поділ культуру на високу й масову, зазвичай стверджують, буцімто межа між ними є абсолютно чіткою.

Ба більше: вона нібито є не лише чіткою, а і трансисторичною, тобто встановленою назавжди. На останньому звичайно наполягають, надто коли поділ залежить від удаваних

а це те ж саме
масової культури
ідеологія

м.

істотних якостей тексту. Утім, через таку чіткість виникає чимало труднощів. Наприклад, наразі Уільяма Шекспіра вважають за уособлення високої культури, але ще в XIX ст. його твори були невід'ємною частиною репертуару народного театру²⁰. Те саме можна сказати про студії Чарльза Діккенса. Аналогічно, нині гадають, що так зване "чорне кіно" перетнуло межу, яка нібито розділяє високу й масову культуру: інакше кажучи, те, що почалося як популярне кіно, тепер є парафією теоретиків кіно та закритих клубів. Наведімо сучасний приклад того, як локомотив культури рухався у протилежному напрямку: зроблений Лючано Паваротті запис «Nessun dorma!» («Зась нам спати!») Пуччіні. Навіть найбільш безкомпромісні адепти високої культури не схотіли б виключати творчість Пуччіні чи Паваротті з категорії "культура для обраних". Але в 1990 р. Паваротті вдалося посісти з «Nessun dorma!» перше місце у британському гіт-параді. Такий комерційний успіх, якщо оцінювати його кількісно, зараховував би композитора, виконавця та музичний твір до маскультури²¹. Один студент, якого я знав особисто, навіть скаржився на те, що комерційний успіх знецінив аріозо Пуччіні. Він стверджував, що відтепер не бажає виконувати це аріозо, побоюючися, що хтось може вирішити, ніби його вибір є лише наслідком того, що воно стало "Офіційною темою чемпіонату світу з футболу за версією Бі-Бі-Сі". Інші студенти розсміялися та почали глузувати з нього, але юнакова скарга кидає світло на вельми важливий аспект межі між популярною та масовою культурою: дехто вкладає певні кошти в подальше існування такої межі²².

30 липня 1991 р. Паваротті дав у лондонському Гайд-парку безкоштовний концерт. Очікувалося, що прийдуть 250 тисяч осіб, але через сильний дощ дійсна кількість слухачів становила лише 100 тисяч. Людину, що досліджує маскультуру, зацікавлять два аспекти цього концерту. Перший — надзвичайна популярність виконавця. Варто пов'язати це з тим, що два останні альбоми найкращих записів Паваротті («Essential Pavarotti I»

та «Essential Pavarotti II») деякий час перебували на вершині британського гіт-параду платівок. Його очевидна популярність піддає сумніву існування хоч якої чіткої межі між високою та популярною культурою. По-друге, обсяг його популярності, здається, загрожував класовій виключності поділу на масову та високу культуру. Відтак, цікаво віднотувати, як цю подію висвітлювали в ЗМІ. Усі британські газети, що їх традиційно зараховують до бульварної преси, винесли повідомлення про концерт на перші шпальти. Скажімо, «Дейлі Мірор» присвятила цій події п'ять сторінок — тобто газета однозначно пов'язала її з масовою культурою. «Сан» процитувала жінку, яка сказала: «Я не можу дозволити собі відвідувати розкішні оперні театри та платити по сто фунтів за квиток». У передовиці в «Дейлі Мірор» висловлювалася думка, що Паваротті виступав «не для багатих», а «для тисяч тих людей, які звичайно не можуть дозволити собі провести вечір у компанії зірки оперної сцени». Коли наступного дня репортаж про концерт з'явився у випусках новин, чимало уваги ведучих телеканалів було приділено й тому, як цю подію висвітлювала бульварна преса. Здається, непорушні уявлення про культуру раптом захиталися. Утім, відразу почалися спроби поновити статус-кво: «Деякі критики стверджують, що парк — це погане місце для опери» (Програма Бі-Бі-Сі «Новини опівдні»); «декотрі любителі опери сказали б, що все це виглядає дещо вульгарно» (Ай-Ті-Ві, «Новини»). Хоча такі висловлювання були просякнуті духом ексклюзивності високої культури, їх автори чомусь так і не спромоглися дати події якусь чітку оцінку. Очевидний доти культурний поділ між масовою й високою культурою вже не видавався аж таким явним. Раптом стало зрозуміло, що культурні критерії було замінено критеріями економічними, поділом між «багатими» та «масами». Сама популярність концерту змусила програми новин піддати сумніву і зрештою назвати неповноцінними старі культурні догми. Почасти це можна продемонструвати за допомогою повернення до суперечливого значення

Таблиця 1.1.
Маскультура як "нижча" культура.

Популярна преса	Якісна преса
Популярне кіно	Високохудожнє кіно
Популярні розваги	Високе мистецтво

слова "масовий чи "популярний"²³. З одного боку, кажуть, що щось є гарним, бо набуло популярності. Приміром: ця вистава мала популярність. Із другого боку, іноді з тієї самої причини щось називають поганим. Розгляньте парні протиставлення, наведені в *табл. 1.1*. Вона пояснює, чому термін "масова культура" несе в собі конотації низької якості: це культура для тих, хто нездатен зрозуміти (а оцінити — й поготів), культуру справжню — те, на що Метью Арнольд посилається як на "найкраще зі сказаного та придуманого у світі" (див. розділ 2). Арнольд стверджує, що важить не те, що популярні форми підіймаються та опускаються на "культурному ліфті": набагато важливіше, що "сили та зв'язки, які підтримують відмінність, усілякі інститути й інституційні процеси потрібні лише для того, щоб підтримувати одне одного та безперервно вказувати на різницю між ними"²⁴. Це можна вважати за принцип роботи освітньої системи та того, як вона підтримує вибірну традицію (див. розділ 3)²⁵.

Третє визначення слова "маскультура" — то є просто комерційна культура, тобто певна продукція, що її виробляють для масового споживання. Її споживачі — це однорідна маса. Така культура є шаблонною, придатною для маніпуляцій (зсувів праворуч чи ліворуч, залежно від того, хто виконує аналіз). Це культура, що її споживають пасивно, з вимкненим мозком. Але, як стверджує Джон Фіске, "попри інтенсивну рекламу, 80–90 % нових продуктів провалюються на ринку... чимало фільмів нездатні відшкодувати навіть витрати на своє виробництво"²⁶. Саймон Фріт також зазначає, що приблизно 80 % синглів й альбомів обертаються для компаній, що їх випускають, збитками²⁷. Така

статистика, безперечно, ставить під сумнів уявлення про споживання культури як про автоматичний, пасивний гатунок діяльності (див. розділи 6 і 8).

Ті, хто працює з уявленням про маскультуру як культуру комерційну, звичайно мають на оці попередній "золотий вік", коли проблеми культури були зовсім іншими. Як правило, вони вказують на дві речі: втрата єдності суспільства та втрата народної культури. Проте, як відnotував Фіске, "в капіталістичних суспільствах немає так званої автентичної народної культури, що могла б бути мірилом "несправжності" масової культури, отже, оплакування втрати чогось справжнього є лише марним звертанням до романтичної ностальгії"²⁸. Те саме можна сказати і про втрату єдності суспільства. Як ми побачимо в розділі 5, франкфуртська школа поміщає золотий вік не в минулому, а в майбутньому.

Для деяких культурологів, що працюють з парадигмою маскультури, така культура є не просто нав'язаною та звироднілою: вони кваліфікують її як імпортовану американську культуру. "Якщо масова культура й була "винайдена" в якомусь місці, це були великі американські міста, і понад усе, Нью-Йорк"²⁹. Твердження, за яким масова культура — це культура Америки, має давні корені в теорії маскультури: для нього є навіть особливий термін — "американізація". Зокрема, британські теоретики культури стверджують, що культура Великобританії занепала під уніфікаторським впливом культури американської. Щодо США та масової культури можна з упевненістю сказати дві речі. По-перше, як зазначив Ендрю Росс, "масова культура була соціально й інституційно головною в Америці впродовж тривалішого терміну і в більшій мірі, ніж у Європі"³⁰. По-друге, у впливі американської культури на весь світ не може бути сумнівів. Але природа цього впливу є принаймні вельми суперечливою. Безумовно, в 50-х р. ХХ ст. (а це один із ключових періодів американізації) для багатьох молодих британців американська

культура стала звільненням від сірих догм британського культурного життя. Зрозуміло також, що страх перед американізацією щільно пов'язаний з недовірою до форм масової культури, що виникають, незалежно від їхнього національного походження. Як і стосовно погляду на маскультуру взагалі, існують політично праві й політично ліві різновиди цього аргументу. Під загрозою опиняються або традиційні цінності високої культури, або традиційний спосіб життя "звабленого" робітничого класу³¹. Існує також позиція, що її можемо назвати м'яким різновидом погляду на масову культуру: тексти та практики маскультури мають за форми народної фантазії. Як стверджує Ричард Молтбі, масова культура "дозволяє нам утекти, але не звідкись і не кудись, а від власного утопічного 'я'"³². З огляду на це такі культурні практики, як Різдво та відпочинок біля моря, можна вважати ґатунком мрій: вони у прихованій формі висловлюють колективні (але подавлені та стримувані) бажання і прагнення. Це є м'яка версія критики маскультури, адже, як каже Молтбі, "якщо злочин масової культури полягає в тому, що вона взяла наші мрії, упаковала їх, а потім знову продала нам, то існує також її позитивний аспект: вона забезпечує нас мріями, настільки різноманітними, що самі ми нізащо б їх не вигадали"³³.

Структуралізм, хоча його звичайно й не залічують до інструментів теорії масової культури, і він, у будь-якому разі, не має традиційного для поглядів на неї моралізаторського забарвлення, усе одно сприймає маскультуру як різновид ідеологічної машини, що без великих зусиль відтворює панівну ідеологію³⁴. Читачі за такого підходу ніби обмежені певними "читальними позиціями", і простору для читання як активної критичної діяльності не залишається. Критичні аргументи постструктуралістів на адресу структуралізму почасти полягають у тому, що він відкриває критичний простір, в якому можуть постати такі питання. У розділі 4 ми розглянемо ці проблеми докладніше.

Четверте визначення ґрунтовано на тому, що масова культура — це культура, яка походить від “народу”. Це визначення суперечить будь-якому підходу, чільним положенням котрого є те, що маскультура нав’язана “народу” згори. Згідно з цією дефініцією, термін “масова культура” слід уживати на позначення автентичної чи “справжньої” культури “народу”. Маскультура в такому світлі — це народна культура, культура, створена людьми для людей. Це визначення масової культури “часто порівнюють з романтичним поняттям культури робітничого класу, що її вважають головним джерелом символічного протесту в сучасному капіталізмі”³⁵. Одна із проблем цього підходу полягає в тому, що важко визначити, кого саме слід називати “народом”. Друга — це те, що таке визначення нехтує “комерційним” характером значної частини ресурсів, які йдуть на створення такої культури. Хай там скільки ми наполягаємо на чинності поданої дефініції, не можна ігнорувати те, що люди не створюють культуру стихійно, з сировини власного виробництва. Хоч чим є масова культура, сировина для неї, безперечно, має комерційні джерела, проте розглядуваний підхід уникає визнання всіх наслідків. Цей ґатунок аналізу маскультури особливо характерний для критичного розгляду поп- і рок-музики. На конференції, що в її роботі я брав участь у 1991 р., пролунало твердження, за яким компанія «Леві Строс» нізащо не використала б пісню групи «Джем» для реклами своїх джинсів. Те, що фірма задля тієї самої мети користувалася піснею групи «Клеш», не похитнуло переконаності автора цього висловлювання. Ця переконаність ґрунтувалася на чіткому розумінні культурної відмінності: телевізійна реклама джинсів «Леві Строс» є масовою культурою, а музика групи «Джем» — це популярна, в сенсі “народна”, культура. Вони нібито могли зустрітися лише в разі, якби «Джем» вирішила “продатися”, а позаяк імовірність цього була доволі низькою (група відома своїми радикальними політичними поглядами), то компанія «Леві Строс» навряд чи застосувала б пісню групи у рекламі своєї про-

дукції. Проте так само сталося із «Клеш», не менш політизованою рок-групою! Тоді, на конференції, ми не спромоглися зрозуміти один одного. Отже, використання культурною теорією поняття “гегемонія” є принаймні суперечливим.

П'яте визначення терміна “маскультура” ґрунтоване на політичному аналізі, виконаному італійським марксистом Антоніо Грамші, зокрема на його доповненні поняття “гегемонія”. Грамші користується цим поняттям, аби послатися на те, як панівні групи суспільства через процес “інтелектуального та морального керівництва” прагнуть здобути згоду підпорядкованих суспільних груп³⁶. Ми докладніше зупинимося на цьому питанні в розділі 5, а тут я хотів би загалом описати, як теоретики культури перейняли політичну концепцію Грамші та використовують її, щоб пояснити природу й політику масової культури. Ті, хто послуговується цим підходом (часто його називають неограмшіанською теорією гегемонії³⁷), сприймають культуру як поле битви між “опором” залежних суспільних груп та “єднальними” силами поглинання, що діють в інтересах панівних груп суспільства. У такому світлі масова культура — це не нав'язана комерційна культура і не стихійно опозиційна річ, створена “народом”. Натомість це сфера обміну та переговорів між ними — сфера, що її, як сказано вище, характеризують опір і поглинання. Тексти і практики маскультури перебувають у стані, що його Грамші називає “компромісною рівновагою”³⁸. Процес дотримання такої рівноваги є історичним (іноді його називають масовою культурою, іноді — якимось інакше), але також синхронним (тобто в будь-який історичний момент він перебуває десь посередині між опором та приєднанням). Приміром, уїк-енд біля моря спочатку був суто аристократичним провадженням часу, проте за сто років став типовим прикладом масової культури. “Чорне кіно” колись було популярним кінематографічним жанром, зневажуваним “висококультурними людьми”, однак упродовж тридцяти років перетворилося на кіно для “високочоліх”. Якщо

узагальнити, ті, хто дивиться на маскультуру з неограмшіанських позицій, звичайно сприймають її як сферу ідеологічної боротьби між панівними та підлеглими класами, панівними та підпорядкованими культурами. За словами Беннета,

“царина масової культури визначена спробою панівного класу досягти гегемонії та опором цьому бажанню знизу. Як така, вона не складається ні лише з нав’язаної маскультури, що збігається з панівною ідеологією, ні тільки зі стихійних опозиційних культур — це радше зона переговорів між ними, в межах якої, заляжно від гатунку масової культури, в різних пропорціях змішано панівну, підпорядковану й опозиційну культури”³⁹.

Поняття “компромісна рівновага гегемонії” може також бути застосоване для аналізу різноманітних гатунків конфліктів усередині маскультури. Беннет звертає нашу увагу на протистояння класів, але теорію гегемонії можна також використовувати для дослідження та пояснення конфліктів на етнічному, расовому, статевому ґрунті, між поколіннями тощо — усе це в окремі моменти стає причиною культурної боротьби проти панівної чи офіційної культури, сил поглинання, що прагнуть уніфікувати суспільство. Ключове поняття в цьому застосуванні неограмшіанського підходу — це концепція “артикуляції”. Кажуть, ніби маскультуру характеризує те, що Шанталь Муффе називає “процесом артикуляції-деартикуляції”⁴⁰. Політичний рекламний ролик консервативної партії Великобританії, що його ми аналізували вище, кидає світло на цей процес. Відбулася спроба деартикулювати соціалізм як політичний рух, спрямований на економічне, соціальне й політичне звільнення, з метою подальшої його артикуляції як політичного руху, що прагне обмежити індивідуальну свободу. Крім того, як ми побачимо в розділі 6, фемінізм завжди визнавав важливість культурної боротьби на “бойовищі” масової культури. Коли феміністичні видання оприлюднюють наукову фантастику, детективи та жіночі романи, такі культурні втручання являють собою спроби артикулювати популярні жан-

ри заради цілей феміністичної політики. Застосовуючи теорію гегемонії, можна також дійти висновку, що боротьба між опором і поєднанням відбувається всередині популярних текстів і практик та між ними. Уільямс⁴¹ вважає, що ми ладні розпізнати окремі "моменти сил" у популярних текстах і практиках (ті, що їх він називає "домінантними", "виниклими" та "залишковими"), котрі ніби тягнуть текст урізнобіч. Відтак, текст складається з суперечливої суміші окремих культурних сил. Те, як ці елементи буде зчленовано, залежить почасти від соціальних обставин та історичних умов виробництва і споживання. Гол використовує постулати Уільямса, щоб розробити теорію "читальних позицій", котрі він поділяє на "підпорядковані", "панівні" та "договірні". Девід Морлі вніс до цієї моделі певні зміни з метою врахувати дискурс і суб'єктивність: на його думку, процес читання слід сприймати як взаємодію між дискурсами тексту та дискурсами читача⁴².

Існує ще один висвітлений неограмшіанським підходом аспект маскультури: твердження, що згідно з ним теорії масової культури насправді є теоріями структури "народу". Наприклад, Гол стверджує, що масова культура є сферою, в якій можна роздивитися альтернативні політичні структури "народу" та їхній зв'язок із "блоком влади"⁴³. У термінах неограмшіанства,

"поняття "народ" стосується не всіх людей, не окремої групи в суспільстві, а розмаїття соціальних груп, котрі, хоча й різняться одна від одної в інших аспектах (у їхній класовій позиції в конкретній боротьбі, у якій вони беруть безпосередню участь), усі разом відрізняються від економічно, соціально й культурно потужних суспільних груп, а відтак, якщо їхні окремі гатунки боротьби пов'язані між собою, існує потенційна можливість їх об'єднання — або організації у спілку "народ проти блоку влади"⁴⁴.

Звичайно, це робить поняття масової культури глибоко політичним.

“Маскультура являє собою сферу, в якій можна проаналізувати структуру повсякденного життя. Мета цього є не лише теоретичною (спроба зрозуміти процес або практику), а й політичною — проаналізувати відносини всередині влади, що створюють форму буденного життя, а відтак, показують систему інтересів, що стоять за структурою суспільства”⁴⁵.

У розділі 8 ми проаналізуємо запропоноване Джоном Фіске “семіотичне” використання грамшіванського поняття гегемонії, котре сам Фіске під впливом прочитаних ним студій Мішеля де Керто (маскультура) та Мішеля Фуко (влада) дещо переглянув. (Ми опишемо корисність роботи Фуко для аналізу маскультури в розділі 4). Фіске (як і Пол Уліс, котрий, одначе, стоїть на трохи іншій позиції) стверджує, що масова культура — це те, що люди вишталтовують із продукції підприємств культури. Комерційна культура є асортиментом, репертуаром, а масова культура — це те, що з нього активно створюють люди, те, що вони дійсно роблять із товарів і практик, ними споживаних.

Шосту дефініцію масової культури надихнула сучасна дискусія щодо постмодернізму. Ми докладніше торкнемося цієї теми в розділі 7, а наразі хочу привернути увагу читача до зв'язку між постмодернізмом і масовою культурою. Головне, на що слід звернути увагу, — це твердження, за яким постмодернізм являє собою культурну течію, що вже не визнає різниці між високою та масовою культурою. Як ми переконуємося, для деякого це стало підставою святкувати кінець зарозумілості, ґрунтованої на довільних відмінностях культури, а для інших — причиною сумувати із приводу остаточної перемоги комерції над культурою. За приклад буцімто взаємопроникнення комерції та культури (постмодерністичного стирання меж між “справжньою” та “комерційною” культурою) можна вважати стосунки між телевізійною рекламою та поп-музикою. Приміром, пісні дедалі більшої кількості музикантів («Клеш», «Голліз» тощо) ставали гітами внаслідок того, що вони з'являлися в рекламних роликах.

Одне з питань, що їх викликає існування цих взаємин, звучить так: що продається, пісня чи продукція? Гадаю, відповідь є очевидною — і те, й те. Тим, кого мало цікавлять постмодернізм та пусте теоретизування деяких постмодерністів, важливішим видається інше питання: що роблять такі взаємини з культурою? Праві політичні сили можуть перейматися також тим, що вони роблять зі статусом справжньої культури, — і довкола цього питання в теорії культури досить довго тривала дискусія. Головною її темою було значення й місце масової культури, а також роль (привілейоване становище) дослідника чи інтелектуала від маскультури. Ці та інші питання ми розглянемо в розділі 7. У тому розділі ми також проаналізуємо деякі спроби пов'язати споживачів постмодерністської культури з конкретними суспільними й віковими групами, а також твердження, висунуті стосовно того, що Лоуренс Гросберг назвав "сприйнятливістю, яка поширює можливості постмодернізму"⁴⁶. Але, перш за все, у цьому розділі ми з позиції людини, котра вивчає теорію маскультури, розглянемо питання "Що таке постмодернізм?".

Нарешті, всі ці дефініції об'єднує те, що хай там чим була масова культура, вона, без сумніву, є культурою, яка виникла після індустріалізації та урбанізації. Як стверджує Уільямс у передмові до своєї розвідки «Культура та суспільство», "організаційним принципом цієї книжки є те відкриття, що ідея культури та саме це слово в загальному модерному сенсі увійшло до британської думки в період, який ми звичайно називаємо промисловою революцією"⁴⁷. Це визначення культури та маскультури залежить від наявності для них місця в капіталістичній ринковій економіці. Звичайно, це робить Велику Британію першою країною, що породила масову культуру, визначену в такий історично обмежений спосіб. Існують також інші способи визначити поняття маскультури — не залежні від конкретної історії чи конкретних обставин, — але вони не потрапляють до сфери інтересу теоретиків культури та культурної теорії у формі, що описана в цій книжці.

Аргумент, на якому ґрунтована ця конкретна хронологія масової культури, полягає в тому, що досвід індустріалізації та урбанізації кардинально змінив культурні відносини в рамках маскультури. До індустріалізації та урбанізації у Великій Британії було дві культури: загальна культура, у тій чи тій мірі спільна для всіх класів, та окрема елітна культура, що її створювали та споживали панівні суспільні класи⁴⁸. Унаслідок промислової революції та урбанізації сталися три події, які разом посутньо змінили мапу культури. По-перше, індустріалізація змінила стосунки між наймачами та найманими працівниками, зосібна відбулося зрушення від відносин, базованих на взаємних зобов'язаннях, до взаємин, ґрунтованих лише на потребах у тому, що Томас Карлайл називав грошовими відносинами⁴⁹. По-друге, урбанізація спричинила поділ класів за місцем мешкання. Уперше в британській історії з'явилися цілі райони міст, населені лише робітниками. По-третє, паніка, викликана французькою революцією — страх того, що дещо схоже може початися й у Британії, — заохотила наступні уряди вжити низку репресивних заходів, спрямованих проти радикалізму. Політичний радикалізм і профспілковий рух не були знищені — вони лише пересунулися в підпілля, вийшли з-під контролю середнього класу. Ці три чинники разом створили культурний простір, що його вже не характеризував патерналізм попередньої загальної культури. Як наслідок, було створено культурний простір, підхожий для виникнення масової культури майже поза контролювальним впливом панівних класів. Міра заповненості цього простору стала темою суперечок між отцями-засновниками культуралізму (див. розділ 3). Хай там яким є зміст нового культурного простору, неспокій, породжений ним, несе безпосередню відповідальність за виникнення підходу до маскультури під назвою "культура та цивілізація" (див. розділ 2).

я буду
говорити
про
матеріальне
час

Наразі має бути зрозуміло, що термін "маскультура" є не таким очевидним у плані дефініції, як ми могли гадати раніше. На значну міру ці труднощі виникають через брак/наявність іншої культури — це ускладнюватиме будь-яке з визначень, що на ньому ми вирішимо зупинитися. Замало лише проаналізувати масову культуру — нам завжди доведеться зіставляти її з її протилежною. І хоч що ми оберемо як антипод: високу культуру, культуру робітничого класу, комерційну, народну культуру тощо — це неминуче й посутньо вплине на визначення масової культури. Як завважив Беннет, "не існує одним одного "слухного" способу розв'язати ці проблеми: можна запропонувати лише низку окремих вирішень, що матимуть неоднакові наслідки"⁵⁰. Чільна мета цієї розвідки полягає в тому, щоб окреслити численні проблеми, які постають під час допасування культурної теорії до маскультури, та різноманітні запропоновані рішення. Як ми пересвідчимось, існує багато спільного між поглядом Арнольда на маскультуру як на "анархію" та твердженням Діка Гебдіджа, за яким "на Заході масова культура вже не є маргінальною, а підпільною — і поготові. Для більшості людей вона є просто культурою"⁵¹. Або, як зазначає Джефрі Новел-Сміт, "популярні культурні форми настільки далеко просунулися в напрямку осердя британського культурного життя, що існування окремої масової культури як протиставлення культурі високої нині викликає чимало сумнівів"⁵². Звісно, це робить ще важливішим розуміння всіх аспектів теорії масової культури.

Відтак, ця книжка присвячена теоретичним течіям, що викшталтували чинне уявлення про маскультуру. Вона про те, як змінну сферу масової культури досліджували та описували неоднакові теоретики культури, що використовували різні теоретичні підходи. Критично аналізуючи маскультуру, ми стоїмо на раменах саме цих людей. Мета цієї розвідки — познайомити читача з різноманітними підходами до аналізу масової культури

та різноманітними маскультурами, що артикулювалися внаслідок акту культурного аналізу. Мусимо пам'ятати, що масова культура — це не незмінна впродовж історії множина популярних текстів і практик та не історично визначена концептуальна категорія. Об'єкт нашого теоретичного аналізу водночас історично змінний й почасти створений самим актом теоретичного аналізу. Усе це ще більш ускладнено тим, що ті чи ті теоретичні підходи часто зосереджуються на конкретних площинах аналізу масової культури. Найзагальніший поділ — це розмежування аналізу текстів (літератури, телебачення, поп-музики тощо) та живих культур або культурних практик (відпочинку на морському узбережжі, молодіжних субкультур, святкування Різдва тощо). Отже, мета цієї книжки — забезпечити читача мапою згаданої царини та надати йому змогу виконувати власні дослідження і скласти своє уявлення про чільні теоретичні та політичні дискусії, що характеризують аналіз масової культури.

ЛІТЕРАТУРА З ТЕМИ

1. AGER BEN. *Cultural Studies as Cultural Theory*. — London: Falmer Press, 1992. У цій книжці описана теорія культури з позиції франкфуртської школи, а також подані деякі корисні міркування щодо масової культури — особливо в розділі 2.
2. *Channels of Discourse, Reassembled*/Ed. Robert C. Allen — London: Routledge, 1992. Хоча цей збірник присвячено головним чином телебаченню, він містить деякі нариси, що будуть дуже цікаві для людини, яка вивчає теорію маскультури.
3. *Popular Culture and Social Relations*/Ed. Tony Bennet, Colin Mercer & Janet Woolacott. — Milton Keynes: Open University Press, 1986. Цікавий збірник нарисів, що охоплює і теорію, і практичний аналіз.
4. BROOKER PETER. *A Concise Glossary of Cultural Theory*. — London: Edward Arnold, 1999. Чудовий словник ключових термінів теорії культури.

5. *Reading of Popular Culture*/Ed. Gary Day. — London: Macmillan, 1990. Неоднозначна збірка нарисів: деякі з них цікаві й корисні, але деякі ставляться до маскультури надто несерйозно.

6. DU GAY, PAUL, STUART HALL, LINDA JANES, HUGH MACKAY & KEITH NEGUS. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. — London: Sage, 1997. Чудовий вступ до деяких ключових питань теорії культури. Варто прочитати бодай тому, що тут окреслено сферу дії культури.

7. FISKE JOHN. *Understanding Popular Culture*. — London: Urwin Hyman, 1989. Чітка презентація поглядів автора на теорію маскультури.

8. FISKE JOHN. *Reading the Popular*. — London: Urwin Hyman, 1989. Збірник нарисів, що в них проаналізовано різноманітні приклади масової культури.

9. GOODALL PETER. *High Culture, Popular Culture: The Long Debate*. — St Leonards: Allen & Unwin, 1995. Ця книжка висвітлює дискусію між високою та масовою культурою, охоплюючи період з XVIII ст. до наших днів і найбільше уваги приділяючи австралійським реаліям.

10. MILNER ANDREW. *Contemporary Cultural Studies*. — 2nd ed. — London: UCL Press, 1994. Пожиточний вступ до сучасної теорії культури.

11. *Rethinking Popular Culture*/Ed. Mukerji, Chandra & Michael Schudson. — Berkeley: University of California Press, 1991. Збірник нарисів із цікавим та корисним вступом. Книжка поділена на глави, що висвітлюють різні підходи до маскультури: історичний, антропологічний, соціологічний, культурний.

12. NAREMORE KAMES & PATRIK BRANTLINGER. *Modernity and Mass Culture*. — Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991. Корисна та цікава добірка нарисів, присвячених культурній теорії та масовій культурі.

13. STRINATI DOMINIC. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. — London: Routledge, 1995. Чіткий та всебічний вступ до теорії маскультури.

14. TOLSON ANDREW. *Mediation: Text an discourse in media studies*. — London: Edward Arnold, 1996. Гарний вступ до теорії популярних засобів масової інформації.

15. TURNER GRAEME. *British Cultural Studies*. — 2nd ed. — London: Routledge, 1996. Ідосі найкращий вступ до британської культурологічної традиції.

2. ПІДХІД “КУЛЬТУРА ТА ЦИВІЛІЗАЦІЯ”

До культури більшості завжди були небайдужі меншини, що в їхніх руках зосереджувалася влада. Можновладці завше вважали за потрібне контролювати культуру тих, у кого влади немає, шукаючи в ній ознаки, чи то “симптоми” (див. розділ 4), політичної нестабільності та надаючи їй іншої форми за допомогою опіки та прямого втручання. Втім, у XIX ст. у таких взаєминах відбулися радикальні зміни. Влада на тривалий термін утратила засоби контролю над культурою нижчих класів. Коли зверхники почали надолужувати контроль, дійсним осередком їхніх інтересів уперше стала сама культура, а не культура як симптом або ознака чогось іншого. Як ми відзначили наприкінці першого розділу, для розуміння цих зрушень важливо збагнути вплив двох чинників: індустріалізації та урбанізації. Разом вони спричинюють інші зміни, що сприяють виникненню масової культури, котру характеризує рішучий розрив з культурними відносинами минулого.

Якщо взяти за приклад нової, промислово-урбаністичної цивілізації місто Манчестер на початку XIX ст., стануть зрозумілими кілька міркувань. Перш за все, у місті очевидні прикмети класової сегрегації. По-друге, поділ за місцем мешкання доповнювали нові трудові відносини промислового капіталізму. По-третє,

на засаді змін у житлових і трудових взаєминах відбулися культурні зміни. Якщо спростити це, робітничому класу Манчестера надали змогу розвивати свою незалежну культуру, зменшивши ймовірність прямого втручання панівних класів. Індустріалізація та урбанізація перерисували культурну карту: вже не існувало спільної для всіх класів культури, на якій височіла надбудова у вигляді культури можновладців. Уперше в історії виникла окрема культура підпорядкованих класів міст-промислових центрів. У цієї культури було два чільні джерела: (1) те, що заради вигоди постачали нові підприємці від культури, і (2) культура, створена для політичної пропаганди новими кустарями-радикалами, новими міськими реформаторами, що працювали в середовищі робітничого та середнього класів. Усе це непогано описано Е. П. Томпсоном у його студії: «Формування англійського робітничого класу» (див. розділ 3). Кожне з цих зрушень по-різному загрожувало традиційним уявленням про культурну єдність та суспільну стабільність: одне через комерційне розвінчання культурної єдності послаблювало авторитет високої культури, інше кидало прямий виклик усім формам політичної та культурної влади. Такі зміни ледь чи надихали тих, хто боявся за суспільний лад, ґрунтований на силі та привілеях. Дехто стверджував, що вони могли означати лише послаблення суспільної влади, дестабілізацію соціального порядку. Вони ознаменували початок того, що Бенджамін Дізраелі назвав би “роздвоєнням нації”, та зрештою породили перший політичний і культурний рух нового міського робітничого класу — чартизм. Саме з цього контексту пізніше виріс *політичний* аналіз масової культури.

Метью Арнольд

Можна сказати, що в сучасну епоху дослідження масової культури почалися із праць Метью Арнольда. У певному сенсі це може здивувати, адже він майже не звертався безпосередньо до цієї теми. Значущість Арнольда полягає в тому, що він випле-

кав традицію, особливий погляд на масову культуру, уявлення про її особливе місце в загальній царині культури. Його підхід став відомим під назвою “культура та цивілізація”. Обговорюючи внесок Арнольда до вивчення масової культури, я зосереджуся головним чином (але не виключно) на розвідці «Культура та анархія», котра, власне, і принесла йому славу теоретика культури. Арнольд розробив культурну програму, яка залишалася панівною в дискусіях щодо цієї теми з 60-х рр. XIX ст. до 50-х рр. XX ст. Відтак, значущість мисленника пов'язана не так з його практичною роботою, як з величезним впливом на послідовників Арнольда його поглядів на масову культуру.

Для Арнольда культура починається з усвідомлення двох речей. Перша й найголовніша полягає в тому, що культура — це сукупність знань. Це те, що, вживаючи його відомий вислів, “найкраще зі сказаного та придуманого у світі”¹. По-друге, культура переймається тим, щоб “забезпечити панування розуму та Божої волі”². “Моральний, соціальний і добродійний характер культури” стає очевидним у “насолоді та світлі” другого твердження³. Культура — “це вивчення досконалості... досконалості, що складається не з володіння чимось, а зі ставання кимсь, із унутрішнього стану розуму та духу, а не із зовнішнього набору обставин”⁴. Інакше кажучи, культура — це стремління дізнатися найкраще та зробити так, аби це знання працювало на благо всьому людству. Але як можна досягти культури? На думку Арнольда, її можна досягти, “читаючи, спостерегаючи та мислячи”⁵, за допомогою “безкорисливого та діяльного вжитку читання, спостереження та мислення, прагнення дізнатися найкраще з того, що колись знали люди”⁶. Отож, культура складається вже не з двох, а із трьох речей. Відтепер вона — це не лише сукупність знань та застосування цих знань до “внутрішнього стану розуму та духу”⁷, а й засіб дізнатися найкраще зі сказаного та придуманого. Утім, варто розглянути й четвертий аспект культури: на думку Арнольда, культура прагне “вилікувати хворий дух нашого часу”⁸. Здавалося б, це ли-

42

ше окремих випадок третього аспекту культури, але нам одразу ж повідомляють, що культура відіграватиме роль "не так у прямій допомозі людям, що на практиці позбавляються деяких пороків, як у заохоченні їх шукати культуру"⁹. Таким є четверте й остаточне Арнольдове визначення: культура — це прагнення культури, те, що Арнольд називає "культивованою бездіяльністю"¹⁰. Отже, для нього культура — то є (1) здатність знати найкраще, (2) саме найкраще, (3) розумове й духовне застосування найкращого та (4) стремління до найкращого.

Арнольд справді не наводив дефініцій маскультури. Утім, коли уважно читаєш його розвідку, стає зрозумілим, що термін "анархія" почасти виступає в ролі синоніма до поняття "масова культура". Зокрема, Арнольд вживає слово "анархія" ("масова культура"), посиляючись на руйнівний характер живої культури робітничого класу — політичну небезпеку, яка, на його думку, нерозривно пов'язана з виходом міського робітничого класу (він мав на увазі чоловіків) на політичну арену в 1867 р. Як наслідок, Арнольд вважає анархію та культуру за глибоко політичні поняття. Соціальна функція культури полягає в тому, щоб контролювати цю руйнівну силу: "грубі, нерозвинені маси"¹¹; "наші народні маси"¹² є не менш неотесаними та некультурними, ніж французькі"¹³; "ці величезні, гідні жалю, некеровані маси мешканців суспільного дна"¹⁴. Проблема пов'язана з живою культурою робітничого класу: "Грубий політичний протест робітничого класу... що невпевнено декларує свою особисту свободу, робить те, що йому заманеться, збирається там, де бажає, вигукує казна-що та юрбється як хоче"¹⁵. І ще раз:

"робітничий клас, неприборканий і майже нерозвинений, раніше ледь чи помітний за своєю бідністю й мізерністю, нині залишає власні схованки, щоб висунути свої претензії на природні права англійця робити те, що йому подобається, і починає бентежити нас, улаштовуючи мітинги та демонстрації там, де хоче, горляючи, що хоче, та ламаючи все, що йому не подобається". [Письмівка моя. — Дж. С.]¹⁶.

Контекстом цих слів є суфражистська смута 1866–1867 рр. Ужитий Арнольдом зворот: “Починає бентежити нас”, — чітко вказує на класову природу його дискурсу. Поділ суспільства на чужинців (аристократів), міщан (середній клас) та чернь (робітничий клас) на позір пом’якшує класову природу його позиції. Здавалося б, це підтверджує і його думка, за якою “під усіма нашими класовими відмінностями розташовано спільний базис людської природи”¹⁷. А втім, якщо ми проаналізуємо те, що Арнольд називає спільним базисом, то змушені будемо дійти іншого висновку. Коли уявити, що людство існує в еволюційному континуумі з самим собою на одному краї та спільним предком усіх приматів на іншому, то Арнольд, здається, вважає, що аристократія та середній клас просунулися вздовж осі еволюції набагато далі, ніж робітничий клас. На це однозначно вказує наведений ним приклад спільного базису людської природи. Він стверджує:

“Щоразу, коли ми ловимо себе на невігластві та необ’єктивності, коли нам кортить приголомшити опонента відвертим насильством, коли ми заздriamo, виявляємо жорстокість, схилиємося перед силою чи успіхом, кожного разу, коли ми приєднуємося до закликів одноставно виступити проти якоїсь непопулярної особи, щоразу, коли ми нещадно топчемо того, хто впав, ми відчуваємо у крові голос вічного духу черні”. [Письмівка моя. — Дж. С.]¹⁸.

Згідно з Арнольдом, аби “вічний дух” заволодів і чужинцями, і міщанами, потрібна лише невеличка допомога зовнішніх обставин. У цьому сценарії культура відіграє дві ролі. По-перше, вона мусить обережно уводити аристократію та середній клас від таких обставин. По-друге, вона повинна нести робітничому класу, в якому буцімто й живе ця, так звана, людська природа, “принцип влади, дуже потрібний йому, щоби протистояти схильності до анархії, яка, здається, загрожує всім нам”¹⁹. Принцип влади слід шукати в міцній централізованій Державі.

Чому ж Арнольд так думає? Відповідь щільно пов’язана з історичними змінами, свідком яких стало XIX ст. Коли він реко-

мендує культуру "як чудовий засіб подолати наші нинішні труднощі", то має на оці саме ці зміни. Словосполучення "нинішні труднощі" наділено двома сенсами. З одного боку, це безпосередні "проблеми", які виникли внаслідок надання права голосу міським робітникам-чоловікам. З другого, це визнання історичного процесу, що тривав принаймні з XVIII ст. (розвиток промислового капіталізму). Арнольд гадає, що право голосу здобули люди, ще до цього не готові. Робітничий клас, який "втратив колишню феодальну звичку підкорятися та поважати"²⁰, є дуже небезпечним. Функція освіти полягає в тому, щоб поновити у нього відчуття покори та поваги. Якщо коротко, освіта наділить робітників "культурою", яка їй собі усуне спокуси профспілкового руху, політичної агітації та дешевих розваг: культура заступить масову культуру. Як засіб проти такої "анархії" культура рекомендує Державу: "Нам потрібна влада... Культура пропонує ідею Держави"²¹. Державу унеобходнюють два чинники. По-перше, занепад аристократії як осердя влади; по-друге, розвиток демократії. Разом вони створюють середовище, сприятливе для анархії. Рішення полягає в тому, щоб заповнити цей простір сумішню культури та примусу. Окультурена Арнольдова Держава має контролювати та урізати соціальні, економічні й культурні прагнення робітничого класу доти, доки середній клас не стане достатньо культурним, аби взяти ці функції на себе. Держава діятиме двома шляхами: (1) за допомогою насильства, яке гарантує відсутність у майбутньому заколотів на кшталт того, що відбувся у Гайд-парку, та (2) через нав'язування "насолоти та світла" культури.

«Культура та анархія» повідомляє своєму читачеві, що "освіта є шляхом до культури"²². Відтак, варто стисло розглянути уявлення Арнольда про освіту. Він не домислює, що студенти з вищого, середнього та нижчого класів прийдуть до культури разом, одним шляхом. Для аристократії освіта потрібна, щоби призвичаїти її до власного занепаду, щоб вигнати її з історії як клас. Для робітничого класу освіта — це окультурення зара-

ди того, щоби привчити його до покори, поваги та експлуатації. Арнольд уважав початкові та середні школи для робітників майже аванпостами цивілізації на темному континенті робітничого варварства: "там, де їх будують, район стає цивілізованішим"²³. У відісланому 1862 р. листі до своєї матері він пише: "Держава зацікавлена в початкових школах як провідниках цивілізації, і ця їхня роль є навіть пріоритетнішою від функції підготовки робітничих кадрів"²⁴. На думку Арнольда, дітей робітників варто спочатку цивілізувати, а вже потім прищепляти їм професійні навички, і виконувати це завдання має культура. Для середнього класу освіта — це дещо геть зовсім інше. Вона потрібна, щоб "окультурити, звільнити від забобонів, облагородити, трансформувати обмежений, непривабливий, байдужий середній клас, зробити його предметом для наслідування робочого класу"²⁵.

Арнольд, цитуючи герцога Веллінгтонського, називає свої пропозиції "революцією в законі"²⁶. Він має на увазі революцію, що мусить початися згори й у такий спосіб запобігти революції народній. Його позиція ґрунтована на принципі, за яким реформа подарована — це завжди ліпше, ніж реформа вирвана, вимушена чи завойована. Вимоги народу задовольняються, але в такій манері, щоб унеможливити подальші вимоги. Справа не в тому, що Арнольд не бажає поліпшити суспільство, зменшити в ньому бідність, убогство та неучтво: для мисленника кращим може бути лише суспільство, ґрунтоване на середньому класі.

Більша частина сказаного є тільки опосередкованим способом повідомити, що перший великий теоретик маскультури насправді сказав про неї дуже мало — хіба те, що вона для нього асоціювалася із глибоким політичним безладдям. Культура не є тим, що найбільше цікавить Арнольда — його цікавлять радше суспільний лад та суспільна влада, що їх можна досягти через культурну покору й повагу. Культура робітничого класу важить лише в тому сенсі, що вона вказує на суспільне та культурне безладдя й занепад — негарзди у роботі суспільної та культурної

влади. Вже те, що культура робітничого класу існує, є симптомом занепаду й безладдя. "Анархію" робітничого класу слід придушувати за допомогою гармонізувального впливу культури — тобто "найкращого зі сказаного та придуманого у світі".

Чимало ідей Арнольда походять від критики індустріалізму, запропонованої романтиками²⁷. Здається, особливо істотним є вплив на його погляди письменника Семюела Тейлора Коулріджа. Коулрідж розмежує "цивілізацію" ("змішаний, гарний і водночас розкладницький вплив") та "вдосконалення" (такий, що гармонізує розвиток тих якостей і чеснот, які характеризують нас як людей)²⁸. Якщо спростити, Коулрідж стверджує, що цивілізація стосується нації в цілому, а вдосконалення — це властивість вузької меншості, інтелігенції. Функція вдосконаленої інтелігенції полягає у спрямуванні цивілізації як процесу:

"Кінцева мета суспільного ладу — зберегти запаси та цінності попередньої цивілізації, а отже, пов'язати теперішній час із минулим; удосконалити та помножити все це, а відтак, створити зв'язок між "сьогодні" та "завтра"; але насамперед усе забезпечити кожного члена суспільства, котрий має відповідні права, тією кількістю та якістю знань, що потрібні для розуміння цих прав та виконання відповідних обов'язків"²⁹.

Арнольд модифікує ідеї Коулріджа: замість інтелігенції він пише про "чужинців" та "решту". Проте його мета за своїм єством залишається тією самою: мобілізувати культуру на контролювання непокірливих сил суспільства. За Арнольдом, історія вчить нас, що суспільства завжди руйнувалися "внаслідок морального фіаско нездорової більшості"³⁰. Таке тлумачення історії ледь чи сприяє довірі до демократії, а до маскультури — і поготів. Позиція Арнольда ґрунтована на цікавому парадоксі: культурні люди знають найкраще зі сказаного та придуманого, але для кого вони зберігають ці скарби, якщо більшість була, є й завше лишатиметься "нездоровою"? Відповідь неминуче буде такою: для себе, для культурної еліти, котра сама себе увічне. Усе,

що має робити решта суспільства, — це визнати таку культурну різницю та продемонструвати культурну повагу до еліти. Щодо цього Арнольд висловлюється дуже чітко:

“Людським масам завжди бракуватиме старанності для того, щоб бачити речі такими, якими вони є; їх завше задовольнятимуть дуже неадекватні ідеї. На таких ідеях стоїть і мусить стояти світ. Можна сказати, що той, хто вирішує побачити речі такими, якими вони є, прирікає себе на приналежність до дуже вузького кола: але лише завдяки тому, що це вузьке коло рішуче виконує свою роботу, адекватні ідеї можуть набути поширення”³¹.

Ще раз:

“Тільки ретельно підготовлена меншість, а не так-сяк підготовлена більшість, може бути для людства органом, що пізнає істину. Знання та істина в повному сенсі цих слів аж ніяк не приступні для широких мас”³².

Ці твердження є доволі відвертими. Якщо людська маса завжди буде задоволена неадекватними ідеями і ніколи не зможе досягти істини та знання, то для кого працює вузьке коло? Для інших вузьких кіл еліти? Арнольдове вузьке коло важко назвати чимось більшим за інтелектуальну еліту, що сама себе увічне. Якщо вона ніколи не братиме участі у практичній політиці та ніколи не чинитиме дійсного впливу на широкі маси людства, якою є мета всіх тих піднесених гуманістичних тверджень, що ними рясніє розвідка Арнольда? Здається, він потрапив у пастку власної аристократичної зарозумілості, а робітничий клас приречений борсатися у “своєму пиві, своєму джині, своїх розвагах”³³. Утім, Арнольд не відкидає практичну політику настільки, щоб залишити її встановленій владі. Відтак, єдиний різновид політики, що його він відкидає, — це політика протесту, політика опозиції. Це є надто вже затертий аргумент на захист панівного ладу, але, попри це (або, може, завдяки цьому), вплив поглядів Арнольда був величезним — вони панували в теорії маскультури та культурній політиці аж до 50 рр. ХХ ст.

“Для Метью Арнольда все це в певному сенсі було не таким важким — я маю на увазі набагато гірший порівняно з його часами стан нинішньої культури”³⁴.

Вплив Арнольда на Ф. Р. Левіса навряд чи хтось заперечить. Левіс бере Арнольдову культурну політику та достосовує її до “кризи культури”, що нібито спалахнула в 30-х рр. XX ст. Згідно з Левісом та левісистами, двадцятье століття характеризується посиленням культурного занепаду. Вони стверджують, ніби те, що Арнольд визначав як прикмету XIX ст., у XX лише тривало та посилювалося — ідеться про “культуру стандартизації та пониження рівня”³⁵. Кажуть, що “громадянина слід учить розпізнавати цей процес та його наслідки й опиратися їм”³⁶.

Період левісизму в теорії культури тривав приблизно сорок років, утім, характерне для левісистів ставлення до маскультури сформувалося на початку 30-х років, після оприлюднення трьох студій: «Масова цивілізація і культура меншин» («Mass Civilization and Minority Culture») Ф. Р. Левіса, «Художня література й читацький загаль» К. Д. Левіса та «Культура і довілля» Ф. Р. Левіса й Денніса Томпсона. Разом ці розвідки становлять засаду позиції левісистів щодо масової культури.

Левісизм ґрунтований на припущенні, за яким “вогонь культури завжди підтримувала меншість”³⁷:

“Наша здатність зискувати з вершків минулого людського досвіду залежить від суспільної меншості: це вона підтримує існування найвитонченіших та найменш стійких частин культурної традиції. Від неї залежить існування неявних норм, що визначають витончене життя епохи, а також відчуття напрямку, в якому слід рухатися, та осереддя культурного життя”³⁸.

Проте змінився статус цієї меншості: вона вже не може вимагати культурної пошани, а її влада в царині культури більше не є вищою від будь-яких сумнівів. К. Д. Левіс описує ситуацію, за якої “меншість, у праві якої встановлювати стандарти смаку доти ніхто

всерйоз не сумнівався", зазнала "краху влади"³⁹. Арнольд шкодував про зникнення "колишньої феодальної звички підкорятися та поважати", і так само К. Д. Левіс відчуває ностальгію за часами, коли маси "одностайно схвалювали дії влади"⁴⁰. Аби підтвердити серйозність ситуації, вона цитує слова Едмунда Госе:

"Одна з передбачених мною небезпек, спричинених поширенням демократичних настроїв, полягає в тому, що традиції літературного смаку та канони літератури швидко скасовуються "гласом народу". Донині в усіх частинах світу маси неосвічених чи напівосвічених людей, котрі, хай навіть вони нездатні оцінити класичні твори своєї культури, становлять переважну більшість читачів, задовольнялися простим визнанням вищості цих творів. Тепер же, як мені здається, з'являються певні ознаки заколоту натовпу проти літературних майстрів (особливо це стосується Америки) ... Якщо судження щодо літератури ухвалюватимуться на плебісциті та якщо плебс визнає їхню чинність, він, безперечно, на певну міру перестане підтримувати те, чого він не може збагнути й що не дає йому задоволення. Повстання проти смаку, якщо таке почнеться, заведе нас у непоправний хаос"⁴¹.

На думку Ф. Р. Левіса, те, чого лише побоювався Госе, уже трапилось:

"Раніше я казав, що культуру підтримує меншість. Але ця меншість нині усвідомлює, що доквілля стало не просто несприятливим, а й ворожим... "Цивілізація" та "культура" стають термінами, прямо протилежними за сенсом. Річ не лише в тому, що від культури відокремилися сила та відчуття влади, а й у тому що найбільш безстороння турбота про цивілізацію, свідомо чи несвідомо почасти обертається на шкоду культурі"⁴².

Цивілізація мас та її масова культура створюють фронт, що наражає на небезпеку культуру справжню, погрожуючи "завести нас у невірний хаос". Саме проти цієї загрози левісисти пишуть свої маніфести, пропонуючи "прищепляти у школах уміння опиратися масовій культурі"⁴³, а за шкільними мурами — сприяти "свідомим та цілеспрямованим спробам надихнути на опір оз-

броєну й активну меншість”⁴⁴. Ба більше: за словами К. Д. Левіс, “люди, що стоять біля важелів влади, вже не представляють інтелектуальну владу та культуру”⁴⁵. Подібно до Арнольда, вона вбачає причини фіаско традиційної влади у всебічному поширенні демократії. Все це витискає з суспільства культурну меншість та створює умови, сприятливі для “анархії”.

Левісизм залишає деякі ключові аспекти маскультури для окремого обговорення. Приміром, белетристику засуджено за те, що вона пропонує форми “реабілітації” та “збудження”, котрі викликають у читачів призвичаювання.

“Ця форма реабілітації являє собою пряму протилежність відпочинку, адже вона, як правило, не поновлює сили свого споживача та не надихає його бадьорістю, а натомість посилює його непристосованість до життя, заохочуючи споживача втікати від дійсності та виробляючи в нього щось на кшталт нездорової залежності”⁴⁶.

К. Д. Левіс прямо називає таке читання “наркотичною залежністю від вимислу”⁴⁷; за її словами, ті, хто споживає романтичне читиво, “виробляють у себе звичку фантазувати — звичку, котра породжує непристосованість до дійсності”⁴⁸. Завдання собі шкоди — це одна справа, але існує ще гірша річ: така залежність “допомагає зробити суспільну атмосферу несприятливою для прагнень меншості. В дійсності вона перешкоджає справжнім почуттям та відповідальному мисленню”⁴⁹. А для тих, хто не відчувається залежним від низькопробної художньої літератури, завжди існує небезпека кіно. Популярність робить його дуже небезпечним джерелом задоволення: “перегляд фільмів супроводжується станом гіпнотичної сприйнятливості, в якому людина реагує на найдешевші емоційні звертання, ще підступніші через те, що вони асоціюються з переконливо жвавими ілюзіями дійсного життя”⁵⁰. Для К. Д. Левіс “голлівудські фільми є здебільшого самовдоволенням”⁵¹. Хоча левісисти називають популярну пресу “найпотужнішим і найпоширенішим засобом знекультурювання народу”⁵², а радіо, на їхню гадку, кладе кінець критичній

думці⁵³, однак найбільш негативно вони ставляться до реклами, називаючи її “неослабними, всеохопними, мастурбаційними маніпуляціями”.

Реклама є для левісистів головним симптомом хвороби культури. Аби збагнути, чому це так, мусимо зрозуміти ставлення левісизму до мови. В розвідці «Культура і довілля» Левіс і Томпсон зазначають таке: “учні мають знати, що приниження мови — це не просто словесні ігри, це погіршення якості емоційного життя”⁵⁴. Відтак, рекламу слід звинуватити не лише в занепаді мови, а й у погіршенні емоційного життя всіх її носіїв та зниженні “рівня життя”. Автори пропонують для аналізу текст (здебільшого складений самим Ф. Р. Левісом). Запитання, котрі вони ставлять, кидають світло на загальну позицію левісистів. За типовий приклад можна взяти рекламу тютюну «Ту квокерз» («Два квакери»):

ТЮТЮН ЗВИЧАЙНОГО КРУТІННЯ

— Так, це найкращий тютюн з того, що я коли-небудь курив. Але він скажено коштовний.

— Та що таке зайві два пенси? Крім того, ти отримуєш натомість іще більше. Цей гатунок тютюну жевріє повільно та згорає доценту. Вони застосовують якийсь хитрий науковий виверт — вони, бачте, експериментували...

— Гей, годі базікати, дай нам ще жменю! Ти розмовляєш як рекламний агент.

Дійові особи викурюють люльку миру з тютюном «Ту Квокерз».

Після цього автори пропонують для учнів п'ятих і шостих класів школи такі питання:

1. Опишіть представлену особу.
2. Які, на думку сценаристів, почуття до персонажа мають у вас виникнути?
3. Яким, на вашу думку, було б ставлення персонажа до нас? Як би він поведився за ситуації, коли в натовпі вирують пристрасті⁵⁵?

Слід відзначити два аспекти цих запитань. По-перше, вони встановлюють зв'язок між рекламою та так званими "пристрастями натовпу". Це питання є вельми незвичайним навіть для тих, хто вивчає теорію культури. По-друге, зверніть увагу на ексклюзивне "ми" й на те, як автори намагаються, уживши цей займенник, створити відчуття причетності до вузької елітної групи. Інші питання діють аналогічно. Ось деякі приклади:

" Опишіть тип читача, котрому сподобається цей уривок, та поясніть, чому б він йому сподобався"⁵⁶.

" Як ви вважаєте, які люди відреагували б на таке звертання? На вашу думку, чи знайомі вони із творчістю Шекспіра та чи здатні оцінити її?"

Можна попросити учнів згадати свої враження від спостереження за людьми, що відвідують "святі місця"⁵⁷.

" Якого впливу кіно на загальний смак і ментальність можна очікувати з огляду на "закон Грешема"⁵⁸?"

" Яка система цінностей домислюється в цій рекламі? Якою, на вашу думку, є якість літератури, що її читає персонаж, і як він її витлумачує"⁵⁹?"

" Чому ми з недовірою ставимося до ментальності, що застосовує такі звороти"⁶⁰?"

[Після опису кінематографа як речі, що знецінює, принижує, перекичує культурні уявлення]: "З огляду на зазначене вище, обговоріть освітню цінність кіно"⁶¹.

Важко сказати, як такі питання сприятимуть бодай чомусь відмінному від самовпевненого, зарозумілого снобізму — хіба що "розмежуванню та опору".

У тимчасовій втечі від "непоправного хаосу" сучасності левісизм ностальгійно озирається на золотий вік культури, міфічне сільське минуле, коли культура була спільною та неспотвореною комерційними інтересами. Час правління королеви Єлизавети та шекспірівського театру часто описують як період культурної єдності, що передував культурному розпаду

XIX–XX ст. Ф. Р. Левіс пише, що Шекспір належить “до справжньої національної культури, до суспільства, в якому театр міг водночас звертатися до аристократії й до черні”⁶². У розвідці «Художня література й читацький загал» К. Д. Левіс окреслила удаваний занепад цієї єдності. Її уявлення про органічні відносини між простим народом та вищим суспільством є вельми відвертим: “народні маси отримували розваги згори... Вони змушені були розважатися так само, як освічені класи... На щастя, у них не було вибору”⁶³. Словами К. Д. Левіс:

“Глядач драми елизаветинської епохи, хоча й не завжди міг чітко слідкувати за думкою авторів великих трагедій, мав задоволення від загальної атмосфери та емоцій, що їх породжували ці твори, від мистецтва, а не від свого власного класу. Тоді не існувало такого чіткого поділу між життям вищих класів та життям загальної маси, який існує наразі”⁶⁴.

Цікавим у цьому уявленні левісистів про минуле є те, що воно кидає світло на їхню візію ідеального майбутнього. Золотий вік характеризувала не просто культурна єдність, а й (на щастя для левісистів) культурна єдність, ґрунтована на принципах влади та ієрархії. Спільна культура, з одного боку, стимулювала інтелектуально, а з другого — давала втіху. У цьому міфічному світі кожен знав своє місце в житті, свій припічок. Ф. Р. Левіс наполягає, що “в XVII ст. існувала справжня народна культура... рясна позитивна культура, що потім зникла”⁶⁵. На думку левісистів, цю культуру знищили головним чином зрушення, спричинені промисловою революцією. Утім, останні рештки цього органічного суспільства ще можна було відшукати у сільських общинах Англії XIX ст. Як доказ цьому⁶⁶, Ф. Р. Левіс цитує твори Джорджа Борна «Зміни на селі» («Change in the Village») та «Майстерня Уілрайта» («The Wheelwright's Shop»). На перших сторінках розвідки «Культура і довкілля» Ф. Р. Левіс та Томпсон пропонують згадати втрачене:

“Ми втратили органічне суспільство разом із живою культурою, котру воно втілювало. Народні пісні та танці, вироби народних

умільців є ознаками та вираженням чогось більшого: способу життя як упорядкованого та структурованого мистецтва, суспільних знань, кодексів спілкування, досвіду попередніх генерацій, пристосування до природного середовища та ритму часу⁶⁷.

Левісисти також стверджують, що з втратою органічної єдності суспільства погіршилася і якість праці. Зрослу в очах людей важливість дозвілля вони сприймають як ознаку такої втрати. Тоді як у минулому працівник жив своєю роботою, нині він працює, аби жити поза нею. Проте внаслідок індустріалізації умови роботи погіршилися настільки, що вона "робить працівників непрацездатними"⁶⁸. Відтак, замість відпочинку (поновлення сил, витрачених на роботу) дозвілля лише множить обсяг утраченого на роботі. З огляду на таку ситуацію не слід дивуватися тому, що заради реабілітації та збудження люди звертаються до масової культури. Лиха звичка розвивається, і вони стають наркоманами, що підсіли на "замінники життя"⁶⁹. Світ сільського ритму "розчинився в монотонності та буденності передмість"⁷⁰. У взаємопов'язаному суспільстві повсякденна культура забезпечувала індивідуума постійною підкачкою здоров'я, натомість у масовій цивілізації людина має свідомо та цілеспрямовано докладати зусиль, аби протистояти руйнівному впливу повсякденної культури. Але, як зазначив Уільямс, левісисти чомусь не звертають уваги на "убозтво, дрібну тиранію, величезний рівень захворюваності та смертності, неuczтво та зашкарублість, що є такими характерними ознаками тієї епохи"⁷¹. Нам пропонують не історично об'єктивну картину, а літературний міф, який має привернути меншу увагу до природи удаваної втрати: "згадка про старовинний лад мусить бути чільним стимулом створити новий"⁷². Проте, хоча взємопов'язане суспільство втрачене, ми все одно можемо дістати приступ до його цінностей та норм — для цього досить читати твори великої літератури. Література — це скарбниця, котра містить усе цінне, що було в людському досвіді. На жаль, література як найкращий діамант на короні культури втратила,

подібно до самої культури, свою владу. Як було зазначено, левісисти планували вилікувати цю хворобу, розсилаючи місіонерів від культури — ретельно дібраних, чудово освічених інтелектуалів, які створили б в університетах острови культури та підтримували б літературну/культурну традицію, сприяючи "безперервному загальному відновленню"⁷³, а у школах забезпечили б учнів зброєю для війни проти загального варварства масової культури та цивілізації широких народних мас. Поновлення влади літератури, звичайно, не провістило б повернення органічної єдності, зате дозволяло б контролювати поширення впливу масової культури, а відтак, зберегло й забезпечило б безперервність англійської культурної традиції. Стисло кажучи, це допомогло би зберігати та відтворювати "освічену публіку", котра продовжила б арнольдівську традицію збереження в обігу "найкращого зі сказаного та придуманого" (але тепер усе, можна так сказати, звели до читання творів великої літератури).

Критично ставитися до левісистського підходу до маскультури дуже легко. Проте, як зазначає Беннет:

"До кінця 50-х рр. ХХ ст. левісизм залишався єдиною більш-менш надійною інтелектуальною засадою для вивчення масової культури. Певна річ, в історичному плані праці левісистів були вельми корисними — вони явили собою першу спробу застосувати до масової продукції техніку літературного аналізу, доти зарезервовані для "серйозних" творів. Либонь, ще важливішим є те, що критичні зауваження левісизму щодо масової культури так само боляче били по напівофіційній "високій" та "обивательській" культурі, а отже, він розхитував панівні канони естетичних суджень та оцінок, і на тривалому проміжку часу це призводило до радикальних, нерідко непередбачуваних змін у суспільстві"⁷⁴.

У розділі 3 ми розпочнемо аналіз цих радикальних, часто непередбачуваних змін, описаних у студії Річарда Гогарта та Раймонда Уільямса.

Десь півтора десятиліття по закінченні Другої світової війни в інтелектуальних колах США тривала жвава дискусія щодо масової культури. Ендрю Росс вважає слово “масовий” ключовим терміном, що кидає світло на формальну різницю між Американським і Неамериканським⁷⁵. Він стверджує, що “історія, яка лежить за цією формальною різницею, у багатьох аспектах являє собою історію формування сучасної національної культури”⁷⁶. Після Другої світової війни в Америці запанувала тимчасова політична й культурна згода, за припущенням, ґрунтована на лібералізмі, плюралізмі та безкласовості. До фіаско, зазаного через агітацію за громадянські права чорношкірих, формування контркультури, формування опозиції, що виступала проти військової присутності США у В’єтнамі, за жіночий визвольний рух та кампанію за права гомосексуалістів, ця згода на значну міру залежала від культурного авторитету американських інтелектуалів. Як завважив Росс, “мабуть, уперше в американській історії інтелектуали як суспільне угруповання дістали змогу досягти визнання їх як лідерів нації в культурній, моральній та політичній площинах”⁷⁷. Значущість їхніх позицій почасти була обумовлена “інтенсивною публічною дискусією довкола поняття “масова культура” — дискусією, що захопила інтелектуалів майже на п’ятнадцять років, до кінця 50-х років”⁷⁸. Росс чимало часу присвячує пов’язуванню цієї дискусії з характерним для холодної війни поняттям “ідеологія стримування” — потребою в розважливому політичному курсі, як внутрішньому (спрямованому на захист від культурного знецінювання), так і зовнішньому (захист від загрози радянського комунізму). У дискусії він визнає три позиції:

1. Естетсько-ліберальна позиція: оплакування того, що більшість населення, діставши змогу обирати, зупинилася на так званих друго- і третьорядних культурних текстах, відкинувши тексти й практики високої культури.

2. Загальноліберальна чи прогресивно-еволюційна позиція, прихильники якої стверджували, що масова культура виконує добродійну функцію ознайомлення людей з radoщами нового капіталістичного суспільства споживання.

3. Радикальна чи соціалістична позиція — погляд на маскультуру як на форму чи засіб соціального контролю.

В 50-х рр. перші дві позиції поступово стали панівними. Почасти це було наслідком тиску сил, що їх уособлював сенатор Мак-Карті, — сил, які прагнули скасувати все, що хоч трохи нагадувало соціальний аналіз.

Через брак місця у книжці я зосереджуся лише на дискусії щодо розважливого внутрішньополітичного курсу. Тому, хто бажає краще зрозуміти сенс дискусії, варто прочитати антологію «Масова культура: популярне мистецтво в Америці», оприлюднену 1957р. Познайомившись із думками багатьох авторів, легше отримати уявлення про чільні параметри дискусії — що було поставлено в ній на кін, ким були її головні учасники... Бернард Розенберг (котрий разом із Девідом Менінгом Вайтом був редактором цього збірника) стверджував, що масова культура, розвінчуючи цінності гуманізму, чинить різко негативний вплив на матеріальне багатство та добробут американського суспільства. Найдужче його бентежило те, що "в найгіршому випадку маскультура здатна не лише вихолостити наші смаки, а й огрубити наші чуття, підготувавши при цьому ґрунт для тоталітаризму"⁷⁹. Він стверджує, що масова культура не є явищем, американським за своєю природою, а також не являє собою річ, неминучу в умовах демократії. За Розенбергом, масова культура найбільшого поширення набула саме в Радянському Союзі. Її творцем є не капіталізм, а науково-технічний прогрес, отже, на США не можна покласти відповідальність за її виникнення чи сталість. Вайт наводить аналогічні міркування, але його мета є іншою. Він зазначає: "Критики маскультури мають надто нечітке уявлення про модерне американське суспільство"⁸⁰, — порівнює її з деякими ас-

пектами популярної культури минулого. Вайт каже, що критики романтизують учорашній день, аби засудити сьогоднішній, та гудить тих, хто "говорить про американську культуру в такій манері, ніби тримає в руках труп паразита"⁸¹, і при тому забуває, якою садистськи жорстокою була дійсність за часів, коли вперше з'явилися п'єси Шекспіра. На його думку, "кожна епоха породжувала людей, котрі паразитували на неuczтві та невпевненості більшої частини населення... відтак, не слід дивуватися тому, що такі люди існують і нині"⁸². Друга група аргументів Вайта на захист американської культури — це перелік прикладів того, як процвітає в Америці висока культура: приміром, екранізація творів Шекспіра та показ їх по телебаченню, статистика публічних бібліотек, успішні виступи балету «Седлерз Велс», вища відвідуваність концертів класичної музики, порівняно з бейсбольними матчами, та зростання кількості симфонічних оркестрів.

Ключовою фігурою в цій дискусії є Двайт Мак-Доналд. У своєму дуже відомому нарисі «Теорія масової культури» (*A theory of Mass culture*) він з кількох боків нападає на маскультуру. По-перше, маскультура розхищує життєздатність культури високої. Це паразитична культура, що живиться коштом високої, але нічого не пропонує натомість.

"Народне мистецтво росло знизу. Це був стихійний спосіб самовираження корінного населення, й обриси цього способу воно визначало самотужки, для своїх потреб, а не згідно з мірками Високої Культури. Маскультуру ж нав'язують згори. Її створюють фахівці, найняті підприємцями, а її аудиторією є пасивні споживачі, можливість вибору для яких полягає у протиставленні "купувати — не купувати". Можна сказати, що Магнати Кічу використовують культурні потреби народних мас, аби мати прибуток та підтримувати панівне становище свого класу — а втім, у комуністичних країнах важить лише друга мета. Народне мистецтво було інститутом, створеним самим народом, і приватні садочки людей були відгороджені від великого акуратного парку Високої Культури. Але Масова Культура проломила ці огорожі, поєднавши лю-

дей за допомогою знеціненої Високої Культури, і, відтак, ставши інструментом політичного панування"⁸³.

Подібно до інших мисленників, що брали участь у цій дискусії, Мак-Доналд квапиться спростувати твердження, згідно з яким Америка є країною масової культури: "Насправді СРСР є країною маскультури ще в більшій мірі, ніж США"⁸⁴. На його думку, цією обставиною часто легковажать критики, що зосереджуються лише на "формі" радянської масової культури. Але це все одно масова культура (не народна культура як спосіб самовираження народу й не висока культура як творчість митців-індивідуалів), і вона відрізняється від американської маскультури тим, що "її якість є ще нижчою" і що "вона не задовольняє, а радше експлуатує культурні потреби мас... із політичних, а не комерційних причин"⁸⁵. Попри те, що американська масова культура є вищою від радянської, з нею все-таки пов'язана одна дуже гостра для США проблема: "прорив мас на політичну сцену призвів до катастрофічних наслідків у сфері культури"⁸⁶. Цю проблему ускладнює брак "чітко визначеної культурної еліти"⁸⁷. Якби така існувала, маси могли б мати масову культуру, а еліта — високу. Утім, без культурної еліти Америка відчуває на собі вплив закону культури, сформульованого Грешемом: погане витискає гарне, і наслідком буде не однорідна, а "гомогенізована, водноріднена культура, що погрожує затопити своїм брудом усе довкола"⁸⁸, розвіявши вершки та перетворивши американський народ на інфантильну масу"⁸⁹. Висновки Мак-Доналда є, м'яко кажучи, песимістичними: "нам поталанить, якщо масова культура просто не погіршиться, а про її поліпшення годі й думати"⁹⁰.

Коли ми перейдемо від зневіреного неотроцкізму Мак-Доналда до оптимістичного лібералізму Джилберта Селдса, аналіз знову стане іншим. Хоча Селдс почасти поділяє Мак-Доналдову антипатію до маскультури, він звинувачує виробників масової культури в тому, що вони недооцінюють культурні смаки американців. Ернест Ван ден Гааг припускає,

що в певному сенсі цього не уникнути, бо саме такою є природа масового виробництва:

"Товар, що його виробляють масово, необов'язково має бути навмисно низькоякісним, але мусить бути націленим на пересічний смак. Задовольняючи всі індивідуальні смаки (або принаймні значну частину) в деяких аспектах, він в інших зневажає кожен окремий смак, адже пересічних людей з пересічними смаками як таких не існує. Середньостатистичний — це лише химера з царини статистики. Вироблений у масовому порядку товар, хай навіть він до певної міри відображає смаки майже кожної людини, навряд чи цілком утілюватиме хоч би чий смак. Це є одним із джерел відчуття опоганення, що його нечітко раціоналізують теорії свідомого погіршення смаків"⁹¹.

Ван ден Гааг також пропонує іншу причину: спокуси, що їх масова культура підсовує високій. Особливо заманливими мусять бути два чинники: (1) фінансова вигідність масової культури та (2) потенційно величезна аудиторія. Як ілюстрацію він використовує творчість Данте. Хоча Данте міг страждати від релігійних і політичних утисків, він не западав у спокусу змінити свої твори таким способом, аби вони відповідали пересічним смакам. Якби його спокушали "писати для «Спортс Ілюстрейтед» чи скоротити свої твори для публікації в «Рідерз Дайджест», або запропонували контакт за умови, що він адаптує їх під кіносценарій", чи спромігся б він дотримуватися своїх естетичних і моральних принципів? Данте пощастило: його талант ніколи не піддавався спокусі зійти з істинного шляху творчості, "у нього не було альтернативи варіанту писати так гарно, як тільки дозволяв його хист"⁹².

Ван ден Гааг стверджує, що річ не стільки у зниженні масового смаку, скільки в тому, що масовий смак став у західних суспільствах набагато важливішим для виробників культурної продукції. Подібно до Вайта, він відзначає різноманіття культурних текстів і практик, що їх споживають в Америці. Утім, він також звертає увагу читача на спосіб, у який висока й народна культу-

ри були поглинуті масовою, унаслідок чого їх тепер споживають як маскультуру: "Те, що класику читає обмаль людей, не є ні новою, ні катастрофою. Новим є те, що так багато людей хибно її розуміють"⁹³. Зрештою Ван ден Гааг не втримався від твердження, за яким маскультура є наркотиком, що "послабляє спроможність людей відчувати життя"⁹⁴. Масова культура — це ознака збіднення. Вона знаменує деіндивідуалізацію життя, нескінченні перегони за тим, що Фройд назвав "сурогатом задоволення" (слід зазначити, що Фройд має на оці все мистецтво, а не лише маскультуру), а Левіс — "замінником життя". На думку критиків масової культури, проблема з сурогатами задоволення полягає в тому, що вони перешкоджають "справжнім насолодам". Це наводить Ван ден Гааг на думку, що споживання маскультури є різновидом утиску. Порожні тексти та практики масової культури споживають, аби заповнити внутрішню порожнечу, котра зі споживанням порожніх текстів і практик лише дедалі розростається. Дія цього циклу утиску чимраз більше унеможливорює відчуття "справжнього задоволення"⁹⁵. Як наслідок, настає кошмар для "онаніста чи наркомана від маскультури", який потрапляє в пастку невситимості, безцільно рухаючись між нудьгою та збудженням:

"Хоча знуджена людина жадає, аби з нею щось траплялося, пригнічує те, що навіть коли у її житті щось відбувається, вона позбавляє ці події того сенсу, до которого прагнула, використовуючи їх як засоби збудження. У популярній культурі навіть Друге пришестя було bliше ще однією "порожньою сенсацією", що за нею спостерігатимуть по телевізору в очікуванні наступної передачі"⁹⁶.

Погляди Ван ден Гаага відрізняються від "культурної ностальгії" — позиції, прихильники якої романтизують уявлення про минуле, аби засудити сьогодення, — тим, що він вважає минуле невизначеним. Він знає, що маскультура "збіднює життя, не даючи почуття вдоволення. Але ми ніколи не дізнаємося, краще чи гірше відчуваються "маси" без технологій масового виробництва, невід'ємною частиною котрих є маскультура"⁹⁷. В Ед-

варда Шилса немає й натяку на невпевненість Ван ден Гаага, ба більше — коли той каже, що промисловість збіднила життя, то верзе нісенітниці:

"Нинішні втіхи робітничого та нижчої частини середнього класів не варті глибокого естетичного, морального чи інтелектуального поцінування, але вони, безперечно, не є гіршими від нищих розваг наших предків-європейців, що жили у проміжку від середньовіччя до дев'ятнадцятого століття"⁹⁸.

Шилс рішуче відкидає

"відверто хибну ідею, за якою ХХ ст. є періодом різкого інтелектуального занепаду й що цей удаваний занепад постає виплодом масової культури... Насправді набагато слушніше було б визнати, що наразі маскультура є значно менш шкідливою для нижчих класів, аніж сумовита, вкрай жорстока атмосфера, в якій люди існували в попередні століття"⁹⁹.

На думку Шилса, проблема полягає не в існуванні масової культури, а в реакції інтелектуалів на неї. В аналогічній манері висловлюється Д. В. Брoган, котрий, багато в чому погоджуючись із Мак-Доналдом, усе ж таки зберігає певний оптимізм. Він гадає, що Мак-Доналд, піддаючи "такій різкій критиці сучасну Америку, виявляє надмірну доброту до американського минулого та європейського вчора й сьогодні"¹⁰⁰. Таким чином, песимізм Мак-Доналда щодо сучасності лише підкріплюється його надто оптимістичним уявленням про минуле. Якщо стисло, він "перебільшує складність становища в США"¹⁰¹.

У нарисі «Середина проти обох крайнощів» Леслі Фідлер, на відміну від більшості учасників дискусії, стверджує:

"Масова культура є суто американським явищем. Я не хочу сказати, що її можна побачити лише в США, — тільки те, що хоч би де ми її зустріли, прийшла вона з Америки, і лише в Америці можна побачити її в цілком розвиненій формі. У цьому сенсі наш досвід є корисним для решти світу бо, вказує на неминучий розпад старих аристократичних культур"¹⁰².

Для Фідлера маскультура є "популярною культурою, що відмовляється знати своє стійло"¹⁰³. Він пояснює:

"Сучасна протонародна культура є вульгарною та викликає збентеження: це нібито стихійне самовираження позбавлених будь-яких культурних коренів мешканців знеособлених міст являє собою міфологію, що принижує загрозу науки, жах війни без меж та загальне поширення корупції у світі, де соціальні підвалини колишньої лояльності та героїзму вже давно знищені"¹⁰⁴.

Фідлер ставить питання: "Що не так з американською масовою культурою?" Він знає, що для деяких своїх та іноземних критиків для її засудження вистачає вже того, що вона американська. Але, на його думку, неминучість американського шляху розвитку робить цей аргумент безглуздим — виявляється, що оборонці такої позиції також виступають проти індустріалізації, масової освіти та демократії. Він гадає, що "Америка опинилася в киплячому котлі дивної класової війни на два фронти". Посередині розташовано "помірний пересічний розум", зверху — "іронічно-аристократичну емоційність", а знизу — "брутально-популістську ментальність"¹⁰⁵. Напади на маскультуру є симптомом боязкості та вираженням конформізму в культурних питаннях: "страх перед вульгарністю є зворотною стороною страху перед вищістю, і обидва вони являють собою аспекти страху перед іншістю — симптоми потягу до схожості на рівні боязкої, сентиментальної, аморфної помірності"¹⁰⁶. Помірний пересічний розум прагне культурної рівності на своїх власних умовах. Це не лівистська вимога культурної поваги, а бажання покласти край культурній несхожості. Відтак, Фідлер вважає американську маскультуру ієрархічною та плюралістичною, а не гомогенізованою та гладженою. Ба більше: він вихваляє її саме як таку.

Шилс пропонує аналогічну модель: американську культуру він поділяє на три культурні "класи", кожен з яких утілює різні варіанти культурного — "вища" чи "витончена" культура згори, "серединна" культура та "нища" культура знизу¹⁰⁷. Масо-

ве суспільство змінило культурну мапу, зменшивши значущість вищої культури та побільшивши важливість середньої та нищої¹⁰⁸. Утім, Шилс не вважає таку тенденцію цілком негативною: "Це є ознака початкового історичного пробудження класів, які доти просто приймали те, що давали їм згори, і практично не вдавалися до естетичного вираження свого світогляду"¹⁰⁹. Як і Фідлер, Шилс не спростовує твердження, за яким Америка є батьківщиною мас-культури. Він навіть називає її "наймасовішим з усіх масових суспільств"¹¹⁰. Проте він зберігає оптимізм: "Узагалі життєздатність та індивідуальність, котрі можуть відтворити культуру населення, будуть, імовірно, виплодами звільнення сил і можливостей, характерних для масових суспільств"¹¹¹. Ось що стверджує Росс із приводу нариса Фідлера, а також праць інших авторів 50-х і початку 60-х рр. XX ст.:

"Поняття "клас" після багатьох років інтелектуального забуття умовно повернулося. Утім, цього разу класовий аналіз повернувся не для того, щоби притягувати увагу до конфліктів і суперечок, як це було у тридцяті роки, а щоби сприяти виникненню згоди щодо неантагоністичного співіснування різноманітних політичних концепцій світу. Культурні класи можуть існувати доти, доки вони самі підтримують своє існування"¹¹².

Культурний вибір і споживання стали ознакою водночас класової приналежності та відмінності класів. Утім, замість класового антагонізму наразі існує лише різноманіття споживчого вибору в рамках загальної згоди стосовно внутрішніх і зовнішніх загроз. Стисло кажучи, дискусія навколо масової культури звелася до підготовки підмурівка для ідеології стримування, котра характеризувала холодну війну. Зрештою, як зазначив Мелвін Тумін, "Америка та американці мають у своєму розпорядженні ресурси — й інтелектуальні, й матеріальні, — потрібні для того, щоби створити та підтримувати культуру, котра перевищить усе, що існувало дотепер"¹¹³. Те, що цього досі не сталося, не засмучує Туміна, а лише нашттовхує його на таке питання: "Як ми можемо

досягти цього?". За відповіддю він звертається до американських інтелектуалів, котрі "ще ніколи не працювали в таких сприятливих для них інтелектуалів, умовах"¹¹⁴, і вони, користуючись наслідками дискусії щодо маскультури, збудують найкращу за всі часи популярну культуру.

Культура інших людей

Критикувати підхід до маскультури через "культуру та цивілізацію" доволі легко. Враховуючи останні досягнення в царині культурної теорії, либонь, досить навіть просто описати цей підхід — і популістський осуд гарантовано. Утім, слід пам'ятати, що з історичної перспективи окреслена традиція була підґрунтям для сучасного британського культурологічного аналізу. Опріч того, її вплив важко переоцінити, адже протягом більш аніж століття вона була панівною парадигмою в культурному аналізі. Можна навіть стверджувати, що в деяких галузях британського та американського академічного й буденного життя вона репрезентує утискуваний "здоровий глузд"¹¹⁵.

Хоча традиція "культура та цивілізація", особливо у своїй левісистській формі, створила освітній простір для вивчення маскультури, в певному сенсі цей підхід до масової культури "активно перешкоджав її розвитку як об'єкта дослідження"¹¹⁶. Чільною проблемою тут є припущення, за яким популярна культура зрідка становить щось більше, ніж прояв культурного занепаду й потенційного політичного безладдя. З огляду на це припущення теоретичні та практичні дослідження лише підтверджували те, що, як очікувалося, вони покажуть.

"Цю теорію характеризувало припущення, згідно з яким із масовою культурою завжди було щось негаразд, і, звичайно, щойно воно було висунуто, як усе інше впливало: дослідник виявляв те, що шукав, а саме — ознаки деградації та занепаду, адже теорія стверджувала, що він обов'язково мусить їх віднайти. Якщо стисло, продуктам масової культури відводили роль козла відпущення"¹¹⁷.

Як ми вже зазначили, маскультуру є за що засуджувати. Проте, за словами Беннета, до числа плюсів традиції "культура та цивілізація" не належить докладний аналіз текстів і практик масової культури. Натомість вона дивилася згори, з позахмарних вишин високої культури, на те, що вважала комерційними пустищами масової культури, шукаючи лише підтвердження культурного падіння, культурної відмінності та потреби в культурній повазі, регулюванні й контролі.

"Про "культуру тих, в кого її немає", зазвичай розмовляли в контексті окультурювання... Стисло кажучи, до маскультури ставилися з побоюванням, не наближуючись до її носіїв на небезпечну відстань і не бажаючи мати скільки-небудь теплі почуття до форм, що їх вивчали, чи пропускати їх крізь себе. Дослідження маскультури завжди лишалося вивченням культури "інших людей"¹¹⁸.

Підхід "культура та цивілізація" переймався культурними та соціальними наслідками, тим, як реагувати на виклики культурній та соціальній виключності. Коли ХІХ ст. пішло в минуле, й все те, що традиційно перебувало за межами "культури" та "суспільства", почало вимагати свого включення, було розроблено відповідні вигадливі стратегії. Прийняття існування масового суспільства й масової культури нарізно викликало до життя "високе суспільство" та "високу культуру". Якщо спростити, така традиція вимагала й очікувала від "мас"¹¹⁹ двох різних редакцій — усвідомлення культурної та соціальної різниці й культурну та соціальну повагу. Як ми побачимо в розділах 7 і 8, деякі з тем дискусії навколо постмодернізму можуть являти собою щось більше, ніж просту боротьбу за включення та виключення Культури — ідеться радше про включення та виключення з якоїсь категорії людей та їхніх способів життя.

ЛІТЕРАТУРА З ТЕМИ

1. BALDICK CHRIS. *The Social Mission of English 1848-1932*. — Oxford: Clarendon Press, 1983. Містить цікаві та інформативні розділи, присвячені Арнольду та левісизму.
2. BILAN R. P. *The Literary Criticism of F. R. Leavis*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1979. Присвячена головним чинням Левісу як літературному критику, але також містить деякі пожиточні матеріали щодо його ставлення до високої та масової культури.
3. BRASMON LEON. *The Political Context in Sociology*. — Princeton, NJ: Princeton University Press, 1961. Містить розділ, який чудово висвітлює дискусію щодо масової культури в США.
4. GANS HERBERT J. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. — New York: Basic Books, 1974. Спізній внесок до дискусії навколо масової культури в США. Містить переконливі аргументи за культурний плюралізм.
5. JOHNSON LESLEY. *The Cultural Critics*. — London: Routledge & Kegan Paul, 1979. Містить корисні розділи, присвячені Арнольду та Ф. Р. Левісу.
6. MULHERN FRANSIS. *The Moment of Scrutiny*. — London: New Left Books, 1979.
7. ROSS ANDREW. *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. — London: Routledge, 1989. Цікава книжка, непогано висвітлює дискусію щодо масової культури в Америці.
8. THRILLING LIONEL. *Matthew Arnold*. — London: Unwin University Press, 1949. Ідосі найкращий вступ до теорії Арнольда.
9. *Popular Culture: Past and Present*/Ed. Bernard Waites, Tony Bennet & Graham Martins. — London: Groom Helm, 1982. Збірник нарисів про різноманітні прояви масової культури. Розділи 1, 4 та 6 присвячено маскультури та історичному контексту, котрий турбував прихильників підходу "культура та цивілізація".
10. WILLIAMS RAYMOND. *Culture and Society*. — Harmondsworth: Penguin, 1963. Корисна розвідка, присвячена підходу "культура та цивілізація", включає розділи про Арнольда та Ф. Р. Левіса.

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

3.

КУЛЬТУРАЛІЗМ

У цьому розділі я розгляну праці Ричарда Гогарта, Раймонда Уільямса, Е. П. Томпсона, Стюарта Гола та Педі Веннела, котрі з'явилися наприкінці 50-х та на початку 60-х років ХХ століття. Ця сукупність праць, попри деякі розбіжності в поглядах їхніх авторів, являє собою засаду культуралізму. Як пізніше зазначив Гол, "у британській теорії культури "культуралізм" був найпотужнішою, найхарактернішою течією"¹. Я завершу цей розділ побіжним обговоренням нинішньої позиції культуралізму в сучасній теорії культури.

І Гогарт, і Уільямс почали створювати свою теорію у відповідь на твердження левісизму. Як ми завважили в розділі 2, левісисти вишталтували у Британії освітній простір для дослідження маскультури. Скориставшись цим простором, Гогарт і Уільямс піддали сумніву значну частину ґрунтовних припущень левісизму, хоча з деякими його положеннями вони погоджувалися. Саме ця суперечлива позиція — озирання на традицію "культура та цивілізація" і водночас рух уперед, до культуралізму та його похідних — змусила критиків називати такі студії, як «Користь від письменності», «Культура й суспільство» та «Тривала революція», і "проривом", і породженнями "лівого левісизму"².

З іншого боку, Томпсон завжди називав свою позицію марксистською. Термін "культуралізм" був вигаданий одним з колишніх директорів центру сучасного культурологічного аналізу Ричардом Джонсоном³ на позначення праць Томпсона, Гогарта й Уільямса. Джонсон уживає таке слово, щоб завважити наявність деяких спільних для цих трьох теоретиків характерних ознак. Кожен з них по-своєму пориває із ключовими аспектами традиції, що являла собою засаду його поглядів. Гогарт і Уільямс порвали з левісизмом, а Томпсон — з механістичними, економічними різновидами марксизму. Їх об'єднує підхід, чільним положенням котрого є твердження, за яким, аналізуючи культуру суспільства (а саме, текстові документи та задокументовані практики), можна відтворити моделі поведінки та сукупності ідей, що їх поділяли люди, які створювали та споживали культурні тексти й практики певного суспільства. Ця позиція робить акцент на "участі людини", на активному створенні культури, а не пасивному її споживанні. Розвідку Гола та Веннела «Популярне мистецтво», хоча, як правило, й не згадують, аналізуючи лівий левісизм, я включив до цього переліку через класичний ліво-левісистський погляд тієї праці на маскультуру. Якщо вважати ці студії Гогарта, Уільямса, Томпсона та Гола з Веннелом єдиною теоретичною течією, то вони чітко позначають виникнення підходу до масової культури — підходу, який наразі називають культурологічним аналізом. Місцем, що з ним традиційно асоціюють появу цієї теоретичної течії, є «Центр сучасного культурологічного аналізу» при Бірмінгемському університеті⁴.

Ричард Гогарт та його книжка «Користь від письменності»

«Користь від письменності» поділено на дві частини: у приблизному перекладі відповідно «Старий лад», що в ній описана культура робітничого класу часів дитинства Гогарта (30-ті роки), та «Поступіться місцем новому ладу», в якій автор описав загрози традиційній культурі робітничого класу, що їх

в 50-х роках породили нові форми масових розваг. Такий поділ книжки сам говорить про позицію Гогарта та висновки, на які він очікує. З одного боку, маємо традиційну “живу культуру” 30-х років, із другого — культурний занепад 50-х. Насправді Гогарт усвідомлював, що під час написання книжки “на добір та оцінку матеріалу впливала ностальгія за минулим, яку я відчував, і я зробив, що міг, аби позбутися її наслідків”⁵. Він також розумів, що використаний ним поділ на “старий” та “новий” лади применшує обсяг спільного між ними. Крім того, слід зазначити, що його опис “старого” ладу, ґрунтований “не на якійсь нечіткій пасторальній традиції, котра вихваляє минуле та гудить сьогодення, а здебільшого на спогадах про моє дитинство, про те, що відбувалося 20 років тому”⁶. Наведені Гогартом докази на користь твердження, за яким масова культура 50-х рр. являла собою культурний занепад, — це матеріал, зібраний ним як університетським лектором та дослідником. Якщо стисло, уявлення про “старий лад” ґрунтоване на особистому досвіді, а про “новий” — на академічних дослідженнях. Ця відмінність є вельми істотною та красномовною.

Варто також указати на один аспект Гогартова проекту, що його часто розуміють хибно. Він нападає не на “моральну” деградацію робітничого класу як таку, а на те, що називає підупадом “моральної серйозності” культури, котру створюють для робітничого класу. Гогарт декілька разів наголошує, що він упевнений у здатності робітничого класу опиратися більшості махінацій, до яких удаються творці маскультури: “Це не проста спроможність пасивно опиратися, а щось позитивне, хоча й не надто виразне. Робітничий клас має стійку природну здатність переживати переміни, засвоївши чи асимілювавши ті аспекти нового, котрі йому потрібні, та нехтуючи рештою”⁷. Така його впевненість походить від віри в те, що реакція робітників на масову культуру завжди є частковою, вибірковою: “На значну міру їхня особистість “витає деінде” — вони живуть іншим життям,

покладаються на інтуїцію, звички, міфи, афоризми та ритуали. Це захищає їх від деяких найгірших аспектів впливу масової культури”⁸.

На думку Гогарта:

“Представники робітничого класу традиційно, принаймні протягом декількох генерацій, вважали мистецтво засобом відходу від дійсності, чимось таким, від чого можна отримувати задоволення, але що не має значного зв'язку з буденністю. Мистецтво — це маргінальна річ, “розвага”... “справжнє життя проходить на іншому рівні... Мистецтво — це те, чим ви лише користуєтесь”⁹.

Гогарт описує естетику робітничого класу як “домінуючий інтерес до конкретних подробиць буденності”, глибоку цікавість до того, що вже добре відомо, смак до культури, яка “показує”, а не “досліджує”. Згідно з його уявленням, споживач-робітник прагне не “втечі від рутини життя”, а його пожвавлення, та вважає, що “буденне життя насправді є вельми цікавим”¹⁰. Він стверджує, що нові масові розваги 50-х років підривають цю естетику:

“Зрештою, більша частина масових розваг зводиться до того, що Д. Г. Лоуренс назвав “антижиттям”. Їх характеризують хибна яскравість, вульгарна принадливість та моральні виверти... вони насправді не пропонують нічого вартісного ні серцю, ні розуму, сприяють виснаженню позитивніших, повніших, двосторонніх джерел утіхи — таких, у яких людина, багато віддаючи, багато й отримує натомість”¹¹.

Справа не лише в тому, що задоволення від масових розваг є “безвідповідальними” та “сурогатними”¹² — вони також знищують саму матерію старої, здоровішої культури робітничого класу. Гогарт категорично стверджує, що в 50-х роках “ми рухалися до створення маскультури, до знищення залишків того, що принаймні почасти було міською культурою народу. Нова масова культура в деяких важливих аспектах є ще більш нездоровою, ніж та часто груба культура, котру вона замінює”¹³. За його словами, культура робітничого класу 30-х років виражала те, що він називає “повним, насиченим життям”, означеним потужним відчуттям спільності.

Ця культура на значну міру була створена самим народом. Наведімо славнозвісний приклад того, що Гогарт має на оці — його опис типового дня, проведеного на морському узбережжі:

“Авто наближується до моря, проїжджаючи повз придорожні мотелі, в яких так часто трапляються вечірки відпочивальників, і водій знає, що там завжди можна замовити каву з тістечками або, либонь, повноцінний сніданок з яєчні та бекону. Після прибуття відбувається обід, потім люди розбиваються на групи. Але ці групи зрідка віддаляються одна від одної, адже люди знають лише невеликий шматок пляжу та незначну частину міста і почуваються тут як удома... Вони прогулюються повз крамниці, заходять до кафе випити чогось, сідають на набережній, аби з’їсти морозиво чи гамбургер. Постійно лунає гучний сміх: то місіс Джонсон бажає покататися на човні й каже, що може засунути свою сукню у штани, то місіс Гендерсон стверджує, що вона “підчепила” хазяїна кафе... Потім купуються подарунки для всієї родини, відбувається ситна вечеря, і починається мандрівка назад із зупинками у природних закладах. Якщо в компанії є чоловіки — а це, майже, завжди так, — вони купують один-два ящики пива, щоб пити його дорогою. Десь на півшляху додому компанія зупиняється, і починаються непристойні гучні жарти щодо місткості сечового міхура. Водій добре знає, що від нього очікують “тепленькі” пасажери, які весь шлях співають хором, — він жене авто на величезній швидкості, підспівуючи їм, і вповільнює машину, лише коли підїжджає до міста”¹⁴.

Така масова культура є общинною, створеною самими людьми. Можна критикувати Гогарта за його романтизм, але слід також визнати, що в утопічній енергійності цього уривку міститься начинний приклад намагань автора покласти межу між “культурою людей” та “світом, де культуру створюють для людей”¹⁵.

Перша частина розвідки «Користь від письменності» складається головним чином із прикладів розваг, які люди вигадують самі для себе. Запропонований Гогартом аналіз часто далеко відходить від постулатів левісизму. Приміром, він захищає любов робітничого класу до популярних пісень від нападок левісистики

Сесіль Шарп, котра сумує за “чистотою” народної музики¹⁶, застосовуючи аргументи, котрі невдовзі широко використовуватиме культурологічний аналіз. За словами Гогарта, незалежно від того, наскільки інтенсивною є реклама пісні, вона набуде популярності лише тоді, коли **відповідатиме** емоційним вимогам широкої аудиторії¹⁷. Про популярність пісні «Після балу» («After the Ball is Over») він каже так: “Народ сприймав її на своїх власних умовах, і для людей вона була аж ніяк не такою поганою, якою її вважали деякі критики”¹⁸.

Уявлення про аудиторію, котра задля власних цілей — на своїх умовах — засвоює цінності, запропоновані їй індустрією культури, так і не розглянуто Гогартом у повному обсязі. Але це уявлення присутнє в його розвідці, хоча автор надто часто відкидає його як ненауковий прояв ностальгії за минулим і цим ізнову демонструє недостатню глибину свого твору. Справжній гандж книжки полягає в тому, що автор виявився нездатен привнести корисні елементи своєї позиції щодо масової культури 30-х років у власне ставлення до маскультури 50-х. Якби Гогарт це зробив, то він, наприклад, визнав би дуже недоречними контрастні описові назви розділів: «Повне насичене життя» та «Запрошення до світу з цукрової вати». Слід завважити такє: з метою довести, що ставлення Гогарта до 50-х рр. є перебільшено песимістичним й утрируваним, не треба казати, що подану картину 30-х рр. романтизовано. Він цілком міг помилятися щодо 50-х рр., але це ще не означає, що так само хибним було його уявлення про 30-ті. Подібно до багатьох інших інтелектуалів, що вийшли з робітничого класу, Гогарт, напевно, “виносить за дужки” цей свій досвід, аби уникнути поблажливого ставлення з боку своїх колег із середнього класу: “Я знаю, що **цей** робітничий клас є жалюгідним, але **мій** робітничий клас зовсім інший”. Хоча я не хотів би надавати завеликої ваги таким мотивам, на те саме звертає увагу Уільямс у своєму відгуку про студію «Користь від письменності», коментуючи “Гогартове уявлення про хлопця-інтелектуала”. “На мою

думку. — зазначає Уільямс, — деякі читачі сприйняли все це саме так — а чому б ні, коли вони бажали почути саме це і таки почули від хлопця-інтелектуала?”¹⁹. Знов-таки, розглядаючи “дивні союзи”, що їх укладають панівні суспільні групи, Уільямс наводить аналогічне, хоча й загальніше міркування:

“Маємо у своєму власному поколінні новий клас такого самого гатунку — численних молодих людей, котрі виграли від поширення сфери державної освіти, а тепер зараховують себе до світу, в який їх допустили, і на радість тих, кому вони нині стали рівними, чимало свого часу витрачають на те, щоб пояснити та задокументувати безнадійну нищість народних мас, із яких вони вийшли. Вони всемірно намагаються показати, що подальше поширення освіти неможливе”²⁰.

Коли у другій частині своєї розвідки Гогарт звертається до розгляду “деяких рис сучасності”²¹, він здебільшого не зважає на той аспект культури робітничого класу, згідно з яким вона на значну міру створена самими робітниками. Масова естетика, така важлива для розуміння розваг 30-х років, тепер призабута у стремлінні засудити маскультуру 50-х. Успіх, котрий мали у жінок-представниць робітничого класу “мильні опери”, що їх передавали по радіо, “спричинений враженням, ніби такі речі є цілком звичайними та буденними”²². Те саме будімо можна сказати і про газетні карикатури, що зображують чоловіка, котрого надзвичайно хвилюють шанси його дочки на перемогу у шкільному кулінарному змаганні, — “мас-медіа щосили намагаються перетворити незначуще на важливе”²³. Що сталося з унутрішньою значущістю буденності? Замість поговорити про масову естетику, нас запрошують на лекцію про здатність індустрії культури маніпулювати смаками. В описі Гогарта маскультура 50-х років уже не надає змоги жити повним насиченим життям: нині все стало надто прісним і водявим. Міць “комерційної культури” зросла, і її атака на стару, традиційну культуру робітничого класу в ім’я нового “сяйливого варварства маскультури”²⁴

була безжальною. Це є світ, у якому "бути старомодним означає бути засудженим"²⁵. За таких умов особливо вразливою є молода генерація. Молоді люди, ці "варвари у дивосвіті"²⁶, вимагають (й отримують) більше, ніж мали й очікували їхні батьки та діди. Але цей безтямний гедонізм, ґрунтований на прісному й водянистому живленні, призводить лише до надлишків, що знесилюють людину.

"Можна зробити стан "приємного проведення часу" таким важливим для людей, що він переважатиме майже все інше, але після цього він нерідко стає надто буденною річчю. Найвагомий аргумент проти модерних масових розваг полягає не в тому, що вони погіршують смак (таке погіршення може бути живим і діяльним), а в тому, що вони надмірно збуджують його, зрештою вбиваючи в людях спроможність відчувати бодай щось. Такі розваги діють подібно до стоматолога, котрий за допомогою миш'яку вбиває в зубі нерв, однак аудиторія переконана, що відчуває втіху, і майже ніхто не здатен підвестися та сказати: "А торт-таки зроблений з тирси!"²⁷.

На думку Гогарта, хоча в 50-х рр. ХХ ст. цього стану ще не було досягнуто, усі ознаки вказують на те, що світ рухається саме в цьому напрямку. Але навіть у "світі з цукрової вати"²⁸ усе ще видимі прикмети опору. Приміром, хоча маскультура може створювати жахливі популярні пісні, "люди не повинні співати чи слухати їх, і чимало так і чинять, а ті, хто таки співає ці пісні, часто роблять їх кращими, ніж вони є насправді, тобто сприймають їх по-своєму. Отже, навіть за такої ситуації вплив маскультури на них є меншим, ніж це може здатися тому, хто аналізує, як саме люди витрачають свої гроші"²⁹. Знов-таки, це нагадує нам, що мішенню Гогарта є переважно виробники товарів, з яких складається комерційна культура, а не ті люди, котрі роблять із цих товарів культуру просто популярну. Хоча він пропонує немало "доказів" культурного занепаду, можна стверджувати, що ключовим прикладом погіршення смаків, як на нього, є популярна бетлетристика. Він порівнює уривок із сучасної літератури (котрий

насправді є імітацією, написаною ним самим) із класичними творами, і доходить висновку, що сучасний уривок є прісним і водяним: "струминка змішаного з водою сухого молока, котре притупляє голодний біль, але ніколи не дає задоволення, властивого повноцінному обіду"³⁰. Не кажучи вже про те, що сучасний уривок, як і всі запропоновані Гогартом приклади, є імітацією, вельми красномовним постає твердження автора, за яким нижча якість цього уривку спричинена браком у ньому "моральних інтонацій"³¹, притаманних двом іншим уривкам. Можливо, це так, але варто звернути увагу й на те, що моральні інтонації, якими уривки "переповнені", є вельми чіткими: вони намагаються повідомити читачеві, як він мусить думати, і, як визнає сам Гогарт, є "моралізаторськими"³². Сучасний уривок у цьому сенсі є "водянистим": він не каже читачу, щό той має думати. Відтак, хоча може існувати чимало шкал для порівняння цих уривків і більшість із них розташують класику на першому місці, а сучасну творчість — на останньому, "моральні інтонації" (тобто уявлення, за яким белетристика мусить казати людям, що їм слід думати), здається, лише повертають нас до сумнівних догм левісизму. Ба більше: судження можна легко перевернути шкереберть, сказавши, що сучасний уривок слід поцінувати за те, що він не мислить за нас, а відтак, запрошує наш мозок до праці. Слід не гудити такі твори за відсутність думки (або "моральних інтонацій"), а схвалювати їх за той брак, який легко може обернутися потенційної наявністю: автор запрошує читача *активно* створювати щось.

За припущенням, надзвичайно наочну ознаку близької подорожі до світу з цукрової вати Гогарт наводить існування постійних клієнтів нових "забігальвівок" — вуличної шпани³³. Такі забігальвівки самі по собі є важливим симптомом — вони "огидністю сучасних ласощів відразу демонструють свою модерну позірність, свій цілковитий естетичний розпад"³⁴. Відвідувачами таких закладів є здебільшого "хлопці віком від п'ятнадцяти до двадцяти

років, у довгополому піджаку, вузьких штанах, із барвистою краваткою та в американському капелюсі³⁵. Головна причина того, чому вони там сидять, — “можливість кидати монету за монетою в музичний автомат”³⁶. Музика є “настільки гучною, що її децибелів вистачило б, аби наповнити шумом велику танцзалу”³⁷. Слухаючи її, молодики “смикають одним плечем або обводять приміщення порожнім, як у Гемфрі Богарта, поглядом”³⁸.

“Навіть якщо порівнювати такі заклади з пивницею неподалік, вони являть собою надзвичайно порожній спосіб гаяти час, щось на кшталт моральної гнилизни, від якої неодмінно тхне кип'яченим молоком. Більшість споживачів — і їхній одяг, і їхні зачіски та вираз їхніх облич однозначно на це вказують — живуть на неабияку міру в міфі, що складається з декількох простих елементів, узятих ними з американського життя”³⁹.

Ось як пише Гогарт:

“Вони наводять нудьгу... либонь, більшість із них є значно менш розумною, ніж пересічний молодий представник робітничого класу, а відтак, вони набагато вразливіші до масових тенденцій сьогодення, що обезвжують... вони не відчувають відповідальності ні перед собою, ні перед іншими”⁴⁰.

Хоча такі юнаки є “нетиповими”, вони становлять лиховісну ознаку майбутніх зрушень:

“це є тип людини, що його активно створюють деякі важливі сили сучасності, — приручений, безголосний раб того класу, який програмує музичні автомати... Пасивний варвар, котрий, одначе, прагне мати від життя задоволення та завше радий можливості проїхатися безкоштовно й за фунт переглянути фільм, що його виробництво коштувало п'ять мільйонів. Він являє собою не просто суспільну дивину — це знамення часу”⁴¹.

Хлопець, що безупинно слухає музичні автомати, є передвісником суспільства, в якому “значна частина населення перебуває у стані покірливої сприйнятливої пасивності: їхні очі приклеєні до телевізорів, плакатів із красунями та екранів кінотеатрів”⁴².

Утім, Гогарт не дивиться на просування маскультури аж так похмуро. Наприклад, він знає, що робітничий клас "не веде таке безцільне життя, яким воно здається, щойно прочитаєш літературний твір про нього"⁴³. Стара, утворена самими робітниками культура й досі присутня в тому, як робітники розмовляють, у "робітничих клубах, у співах, духових оркестрах, журналах старого гатунку, у таких колективних іграх, як "дартс" і доміно"⁴⁴. Ба більше: Гогарт вірить, що "значна моральна сила"⁴⁵ робітничого класу дозволить йому й надалі у власних цілях адаптувати продукцію та товароподібні практики культурної індустрії, змінюючи їх на краще. Якщо стисло, "усе це впливає на робітників набагато менше, ніж могло б. Певна річ, залишається питання, наскільки вистачить цього запасу морального капіталу і чи відновлюється він"⁴⁶. Попри весь свій пещений оптимізм, дослідник застерігає нас, що "перебільшувати таку стійкість було би проямом демократичної самозаспокоєності" перед загрозою "дедалі небезпечнішого тиску" з боку маскультури"⁴⁷, котра розкитує справжню єдність суспільства, пропонуючи "порожнє запрошення взяти участь у чомусь на кшталт дружнього спілкування"⁴⁸. Автор боїться, що "змагальна комерція"⁴⁹ може нести в собі елементи тоталітаризму:

"Змагальна комерція, котрій наразі не вигідно сприяти економічній "деградації" мас, стає новою, потужнішою формою підпорядкування, і ця форма обіцяє бути стійкішою, ніж стара, адже кайдани культурного підпорядкування водночас легше носити та важче скинути порівняно до економічного"⁵⁰.

Гогартів підхід до маскультури має багато спільного з левісизмом (найнаочнішим це твердження стає після аналізу другої частини його книжки). Обидві ці теорії користуються уявленням про культурний занепад, обидві сприймають дискримінаційну освіту як засіб протистояння хибній привабливості масової культури. Утім, від левісистів Гогарта відрізняє понад усе його упереджене, незмінно схвальне ставлення до культури робітничо-

го класу. Його віддаленість від левісизму стає очевидною, якщо звернути увагу на протиставлення "гарне минуле — погане сьогодення", що його він підкреслює: замість "органічного" суспільства XVII ст. для нього "старими добрими часами" є тридцять роки XX ст. Знаково, що 30-і рр. Гогарт вихваляє саме за те, проти чого активно виступали левісисти. Уже це перетворює його підхід на неявну критику левісизму та відхід від його принципів. Але, як зазначив Гол, хоча Гогарт "відкидав чимало культурних суджень, характерних для левісистів, використання ним левісистської літературної методології насправді радше розвивало цю традицію, а не змінювало її, як він того прагнув"⁵¹.

Раймонд Уїльямс та «Аналіз культури»

Вплив Уїльямса на культурологічний аналіз був величезним — так само величезним є вже масштаб його книжки. Він немало зробив для розуміння нами теорії культури, історії культури, а також принципів роботи телебачення, преси, радіо й реклами. Складена Аланом О'Коннором бібліографія праць Уїльямса⁵² містить тридцять дев'ять сторінок. Його внесок стає ще визначнішим, якщо врахувати його корені — робітничий клас Уельсу (його батько був сигнальником на залізниці) — й те, що він викладав теорію драми у Кембриджському університеті. В цьому розділі я зупинюся лише на його ролі у виникненні культуралізму та на внеску цієї течії до аналізу маскультури.

У своїй студії «Аналіз культури» Уїльямс окреслює "три загальні категорії у визначенні поняття "культура"⁵³. По-перше, існує "ідеал", у якому культура являє собою стан чи процес людського вдосконалення, що його оцінюють у системі певних абсолютних або універсальних цінностей"⁵⁴. За такої дефініції роль культурного аналізу полягає у "відкритті та описі в житті та працях певних цінностей, котрі можна сприймати як такі, що складають позачасову структуру чи постійно пов'язані з загальними умовами життя людства"⁵⁵. Це визначення запозичене в Арнольда та вжи-

ване левісiстами; у своїй студії «Культура й соціологія» («Culture and Sociology») Уільямс називає культуру “апеляційним судом найвищого рівня, що контролює процеси ухвалення практичних соціальних рішень і при цьому пропонує себе як альтернативу, котра пом’якшує суперечності та об’єднує”⁵⁶. По-друге, існує “документальна історія” культури — культурні тексти та практики, що пережили час⁵⁷. За таким визначенням, метою культурного аналізу є критичне поцінювання. Вона може набути форми аналізу, схожого на той, що його застосовують до “ідеального”: процесу критичного відсіювання; він триває доти, доки не буде відкрито те, що Арнольд називав “найкращим зі сказаного та придуманого” (див. розділ 2). Той аналіз також може включати в себе не таку піднесену практику: породження культури в цьому разі видається об’єктом критичного, тлумачного опису та поцінювання (очевидним прикладом цієї практики є літературний аналіз). Нарешті, мета культурного аналізу може також включати в себе більш історичну, менш оцінну функцію: акт критичного прочитання з метою оцінити текст як “історичний документ” (прикладом такої практики є історичний аналіз). По-третє, “існує “соціальна” дефініція культури, у якій вона виступає описом конкретного способу життя”⁵⁸.

Для заснування культуралізму критично важливим є “соціальне” визначення культури. Воно впроваджує три нові способи сприйняття культури. Перш за все, “антропологічна” перспектива, з якої культура видається описом конкретного способу життя. По-друге, пропозиція сприймати культуру як явище, що “виражає певні значення та цінності”⁵⁹. По-третє твердження, за яким мета культурного аналізу має полягати у “проясненні значень і цінностей, неявно чи навч присутніх у конкретному способі життя, конкретній культурі”⁶⁰. Уільямс розуміє, що аналіз того гатунку, якого потребує “соціальне” визначення культури, нерідко “включатиме в себе аналіз таких елементів способу життя, котрі прихильникам інших дефініцій зовсім не здаються

культурою"⁶¹. Ба більше: хай навіть аналіз несе в собі методи оцінки "ідеального" та "документального" різновидів, однак він також поширюється "на перспективу, за якої метою дослідження конкретних значень і цінностей є не так їх порівняння, як спосіб вишталтувати шкалу; намагання через дослідження того, яким побитом вони змінюються, відкрити певні загальні "закони" та "тенденції", що можуть допомогти краще зрозуміти соціальний і культурний розвиток як одне ціле"⁶². Узяті разом, ці три міркування, що втілені в "соціальній" дефініції культури — культури як конкретного способу життя, як вираження цього способу життя, а культурного аналізу як засобу відтворити цей спосіб, — визначають загальну позицію та ґрунтовні процедури культуралізму.

Проте, Уільямс не бажає залишати без аналізу жоден із трьох способів розуміння культури: "кожен з них є вельми значущим, а отже, нашої уваги мають потребувати зв'язки між ними"⁶³. Він називає "неадекватним" і "неприйнятним" будь-яке визначення, котре не включає до себе інші: "Хоч яким складним це може бути на практиці, маємо спробувати побачити весь процес загалом, якщо не відверто, то бодай за допомогою посилань пов'язати наші конкретні дослідження з дійсно складною організацією"⁶⁴. Він пояснює:

"Після цього я визначив би теорію культури як дослідження зв'язків між елементами у способі життя як одному цілому. Аналіз культури являє собою спробу відкрити природу організації, що нею є комплекс цих зв'язків. Аналіз конкретних праць або інститутів у цьому контексті постає аналізом способу їх організації, зв'язків, що їх утілюють праці чи інститути як частини організації навзагал"⁶⁵.

Коли дослідник звертається до "складної організації" культури як конкретного способу життя, мета культурологічного аналізу завжди полягає в тому, щоби зрозуміти, що саме виражає культура, "реальний досвід, утілений у культурі", "важливий спільний елемент", "конкретну сукупність досвіду"⁶⁶. Якщо стисло, мета полягає у відтворенні того, що Уільямс називає "структурою відчуття"⁶⁷. При цьому він має на увазі спільні цінності конкретної

групи, класу чи суспільства. Він користується цим терміном, аби описати дискурсивну структуру, що є спільною точкою колективного культурного підсвідомого та ідеології. Приміром, він уживає цей термін, аби пояснити, яким робом численні романи, написані в XIX ст., використовували "чарівні рішення", щоб усунути в суспільстві розрив між "етикою та досвідом". Він наводить приклади того, як чоловіки та жінки звільнялися від своїх обтяжливих, позбавлених кохання шлюбів завдяки вчасній смерті чи божевіллю свого партнера; як людині, до котрої фортуна доти ставилася неприхильно, раптом залишали великий спадок; як лиходії гинули в невідомих країнах, а бідняки поверталися на батьківщину заможними людьми; як особи, прагнення яких жодним чином не відповідали панівним суспільним нормам, "потрапляли у струмінь", котрий перетворював їхні мрії на дійсність. Усе це автор подає як взірці спільної структури відчуттів, як те несвідоме та свідоме, що народжувалося у вигаданих текстах із суперечностей суспільства XIX ст. Мета культурного аналізу полягає в тому, щоб витлумачити структуру відчуттів, послуговуючись документальним звітом про епоху, "від поем до будівель і моди на одяг"⁶⁸. Уїльямс пояснює:

"Ми завжди прагнемо збагнути дійсне життя, що його виражає вся організація культури. Значущість документальної культури пов'язана з тим, що вона чіткіше, ніж будь-що інше, створює у нас враження про таке життя за умов, коли живі свідки мовчать"⁶⁹.

Ситуацію ускладнює те, що культура завжди існує на трьох рівнях:

"Маємо розрізнити три рівні культури — навіть у найзагальнішому визначенні цього поняття. Існує жива культура конкретного часу та місця, цілком доступна лише тим, хто жив за тих часів і в тому місці. Існує зареєстрована культура усіх різновидів, від мистецтва до буденних фактів — культура епохи. Існує також культура вибіркової традиції, і вона являє собою чинник, що поєднує живу культуру та культури епох"⁷⁰.

Жива культура — це культура, що в ній буденно живуть люди в конкретному місці та в конкретний проміжок часу; лише ті особи, котрі мають повний доступ до такої культури, по-справжньому живуть у її структурі відчуття. Щойно історичний момент завершився, структура відчуття починає розпадатися на уламки. Культурний аналіз має доступ до культури лише через документальний звіт про неї, але сам документальний звіт під впливом “вибірної традиції” також є лише фрагментарним. У проміжку між живою культурою та її відтворенням у культурному аналізі губиться чимало подробиць. Приміром, за словами Уільямса, ніхто не може стверджувати, що прочитав усі романи XIX ст. Натомість існують фахівці, котрі, скажімо, можуть стверджувати, що прочитали таких декілька сот творів, зацікавлені вчені, які прочитали дещо менше, та “освічені читачі”, що ознайомилися зі ще меншою кількістю романів. Такий цілком зрозумілий процес добору не заважає цим трьом групам мати спільне відчуття природи роману, написаного в XIX ст. Звичайно, Уільямс розуміє, що жоден читач, що жив у XIX ст., не міг прочитати всі без винятку романи цієї епохи. Утім, він звертає нашу увагу на те, що читач XIX ст. “користувався чимось таким, що не може відтворити жоден його нащадок: відчуття життя, в якому були написані ці романи і до якого ми наближуємося лише через певний процес добору”⁷¹. Уільямс вважає ключовим моментом розуміння вибірності культурних традицій: вона неминуче породжує культурні документи, культурну традицію, яку характеризує “відкидання значних ділянок того, що колись було живою культурою”⁷². Ба більше: як він пояснює у книжці «Культура й суспільство», “щодо цього процесу добору завжди існуватиме тенденція бути пов’язаним з інтересами панівного класу, ба навіть, визначеним ними”⁷³.

“Усередині даного суспільства добір спрямовуватимуть різноманітні вузькі інтереси, зосібна класові. Поточний добір визначатиме здебільшого реальний суспільний стан, і так само вибірну традицію

визначатиме головним чином процес історичних змін. Традиційна культура суспільства завжди прямуватиме до відповідності поточній системі інтересів і цінностей, адже культура являє собою не абсолютну сукупність праць, а безперервний добір і тлумачення⁷⁴.

Для людини, що вивчає масову культуру, таке розгалуження є вельми важливим. Ураховуючи те, що добір неминуче триває на засаді “теперішніх інтересів”, а також випадковий характер більшості “переворотів і повернень” у царині культури, стає очевидним, що “значущість будь-яких плодів минулого в майбутньому є непередбачуваною”⁷⁵. Коли так, то можна також заявити, що абсолютні твердження стосовно того, що в сучасній культурі є гарним, а що — поганим, що є високим, а що — нищим, мають бути набагато менш упевненими, адже історія завжди здатна внести в такі уявлення присутні зміни. Як ми вже зазначили, Уїльямс захищає форму культурного аналізу, одним із чільних положень якої є те, що “культурна традиція являє собою не лише добір, а й інтерпретацію”⁷⁶. Хоча культурний аналіз не може цього спростувати, він здатен, повернувши текст чи практику до їхнього історичного моменту, показати інші “історичні альтернативи” сучасному тлумаченню та “конкретні нинішні цінності, на яких воно ґрунтоване”⁷⁷. Таким чином, ми ладні покласти чітку межу між “усією історичною організацією, в рамках якої було виражене тлумачення” та “сучасною організацією, в якій ним користуються”⁷⁸. Унаслідок цього “виникатимуть справжні культурні процеси”⁷⁹.

Запропонований Уїльямсом аналіз має численні розходження з левісизмом. По-перше, він не відводить мистецтву особливого місця — воно є лише одним з багатьох ґатунків людської діяльності: “мистецтво належить до цього переліку разом із виробництвом, торгівлею, політикою, піклуванням про сім’ю”⁸⁰. Уїльямс підкреслює доречність демократичного уявлення про культуру — уявлення, за яким вона є конкретним способом життя. У розвідці «Культура й суспільство» він розрізняє культуру се-

реднього класу “як засадничу ідею індивідуалізму та інститути, звичаї, шаблони мислення й наміри, засновані на ній”, і культуру робітничого класу як “грунтовну ідею колективізму та інститути, звичаї, шаблони мислення й наміри, на ній ґрунтовані”⁸¹. Далі він викладає своє уявлення про створення культури робітничого класу:

“Через своє становище робітничий клас за період від промислової революції не створив культури у вузькому сенсі цього слова. Культура, що її він створив і яку важливо визнати, є колективним демократичним інститутом, утіленим чи у профспілки, чи в кооперативний рух, чи то в політичну партію. На тій стадії, на якій наразі перебуває культура робітничого класу, вона являє собою швидше соціальне (бо створила суспільні інститути), ніж індивідуальне (зосібна розумову чи творчу працю). Коли розглядати її культуру в певному контексті, можна мати її за значне творче досягнення”⁸².

Саме наполягаючи на слушності визначення культури як “живого досвіду” “звичайних” людей, що його вони набувають у повсякденному контакті з текстами та практиками буденного життя, Уільямс рішуче пориває з левісизмом. Він закладає підвалини для демократичного визначення культури. Уільямс серйозно сприймає заклик Левіса до спільної культури, але різниця між левісистами та ним стосовно згаданого питання полягає в тому, що він дійсно бажає, щоб культура була спільною, натомість левісисти прагнули лише ієрархічної культури відмінності та поваги. Відгук Уільямса на студію «Користь від письменності» вказує на деякі ключові розбіжності між його позицією та традицією левісизму (до якої він, зокрема, зараховує Гогарта):

“Цей аналіз недільних газет, детективів та жіночих романів нам уже знайомий, але коли ви самі походите з середовища споживачів цієї продукції, коли й досі відчуваєте все ще міцні узи, що поєднують вас із цими колами, вас уже не задовольнить стара формула “освічена меншість — маси, що деградували”. Ви знаєте, наскільки поганою є майже вся масова культура, але знаєте також, що на-

плив "свиноподібної більшості", котра, за пророцтвом Берка, розтопче світло й ученість, є поновленням такої-сякої справедливості та приходом до відносної влади народу, з яким ви так і не змогли остаточно порвати"⁸³.

Хоча Уїльямс усе одно закликає нас визнати, що маскультура є здебільшого поганою, це є судження, вже не ухвалене зсередини зачарованого кола впевненості та не породжене формулою "освічена меншість — маси, що деградували". Окрім того, Уїльямс наполягає, що ми маємо відрізнити культурні товари, які уприсупничила індустрія культури, й те, що роблять із цих товарів люди. Він звертає увагу читача на "надзвичайно шкідливе та геть хибне ототожнення "маскультури" (комерційні газети та журнали, розваги тощо) з "культурою робітничого класу"⁸⁴. За його словами, "насправді головне джерело цієї масової культури заховано зовсім не в робітничому класі, адже її створює та фінансує буржуазія, а в методах виробництва та розподілу вона залишається типово капіталістичною. Представники робітничого класу, либонь, становлять більшість споживачів такої культури, але це аж ніяк не виправдовує того поверхового ототожнення"⁸⁴. Інакше кажучи, людей не можна зводити до рівня продукції, котру вони споживають. На думку Уїльямса, проблема Гоґарта полягала в тому, що той "узяв забагато формул" зі спадщини Метью Арнольда й застосував їх до "сучасних консервативних уявлень про деполітизацію робітничого класу". Як наслідок, його аргументація потребує "кардинального перегляду"⁸⁵. За словами Гола, оприлюднення розвідки «Аналіз культури», а також інших розділів студії «Тривала революція», було "знаковою подією в інтелектуальному житті післявоєнної Англії"⁸⁶, — подією, котра чимало посприяла радикальному перегляду, потрібному для того, щоб закласти підґрунтя для аналізу маскультури, не базованого на постулатах левісизму.

У передмові до цієї розвідки Е. П. Томпсон зазначає:

“Назва книжки є досить нескладною, але відповідає меті студії. Формування робітничого класу являє собою тривалий процес — він не з'явився на нашому політичному небосхилі у призначений час, мов сонце, а сформувався поступово, власними зусиллями”⁸⁷.

Для Томпсона англійський робітничий клас, як і будь-який інший, є “історичним явищем” — не структурою й не категорією, а “збігом різноманітних, на позір не пов'язаних між собою подій, що сталися і в матеріальному світі, й у духовному житті”; він є “подією, яка сталася (і це можна продемонструвати) у людських відносинах”⁸⁸. Ба більше: клас — це не “річ”, це завжди історичний зв'язок єдності й відмінності — єдність одного класу порівняно до іншого чи інших. Як пояснює автор, “клас виникає, коли внаслідок спільного досвіду (успадкованого чи поділеного) люди відчувають і висловлюють особливність своїх власних інтересів — і у своєму колі, і серед інших осіб, що їх інтереси відрізняються від інтересів членів класу (та часто-густо суперечать їм)”⁸⁹. Спільний досвід класу “здебільшого визначений виробничими відносинами, що пов'язують їх унаслідок походження чи недобровільної участі”⁹⁰. Утім, спільний досвід класу, перехід досвіду в культуру таким способом не визначають: “Клас визначають люди, що проживають свій життєвий цикл, і, зрештою, це єдина можлива його дефініція”⁹¹.

Отже, для Томпсона клас є “суспільною та культурною формацією, що виникає внаслідок процесів, які можна вивчати, оскільки вони розгортаються впродовж тривалого історичного періоду”⁹². Розглядана книжка описує політичне й культурне формування англійського робітничого класу, наближуючись до цього предмета із трьох різних, але пов'язаних між собою напрямків. По-перше, в розвідці відтворено політичні та культурні традиції англійського радикалізму наприкінці ХVХ ст.: релігійний розкол, незадоволення народу, вплив французької революції. По-друге,

автор зосереджується на соціальному й культурному досвіді промислової революції з позиції різноманітних груп робітників: ткачів, сільськогосподарських працівників, прядильників бавовни, ремісників тощо. Нарешті, у книжці проаналізовано зростання свідомості робітничого класу, що про нього свідчить відповідний розвиток політичних, суспільних і культурних "інститутів робітничого класу, які мали міцну базу та характеризувалися зростанням свідомості"⁹³. Як наполягає Томпсон, "робітничий клас створив себе не в меншій мірі, ніж був створений"⁹⁴. Зі свого дослідження автор робить два головні висновки. По-перше: "Хай там як, а період між 1790-м та 1830-м роками породив "робітничий клас"⁹⁵. По-друге: "Ті часи характеризуються, либонь, найвидатнішою масовою культурою, що її коли-небудь знала Англія"⁹⁶.

«Формування англійського робітничого класу» — це в багатьох аспектах монументальний внесок до суспільної історії (узяти хоча б обсяг книжки — понад 900 сторінок). Для особи, що вивчає маскультуру, особливу вагу має природа цієї історичної подачі. Томпсонова історія — це не розповідь про абстрактні економічні та політичні процеси й не опис діянь великих і могутніх. Книжка присвячена "звичайним" людям: їхньому життєвому досвіду, ідеям, цінностям, діям, бажанням — якщо стисло, масовій культурі як оплоту опору тим, у чиїх інтересах відбулася промислова революція. Гол називає її "найзнаменнішою працею з царини суспільної історії в післявоєнній Англії", вказуючи на те, як вона кидає виклик "вузькій, зарозумілій концепції культури, що її плекала левісистська традиція, а також на той, можна сказати, еволюційний підхід, який іноді відзначає книжку Уільямса «Тривала революція»"⁹⁷. В інтерв'ю, що вийшло років за десять після появи розвідки, Томпсон так прокоментував ужиту ним історичну методу: "Якщо вам потрібне узагальнення, я би сказав, що історик має завжди прислухатися до світу"⁹⁸. Він аж ніяк не є одним-однісіньким істориком, що прислухається, — історик-консерватор Дж. М. Янг також це робить, хоча й у дещо вибір-

ковій манері: "історія є розмовою великих людей"⁹⁹. Томпсона радикально відрізняє від інших "слухачів" те, до кого саме він прислухається. У відомому уривку з передмови до «Формування англійського робітничого класу» він пояснює:

"Я прагну врятувати бідного ткача, орендаря-луддита, прядильника з його примітивним верстатом, ремісника-"утопіста" й навіть обманутого послідовника Джоани Сауткот від величезної поблажливості нащадків. Можливо, їхні ремесла і традиції повмирили, а їхня воля до нового індустріалізму була назадницькою. Я можу також визнати, що їхні суспільні ідеали являли собою лише фантазію, а їхні повстанські змови були авантюрними — але вони, на відміну від нас, жили за часів гострих суспільних заворушень. Їхні прагнення з огляду на їхній життєвий досвід були цілком обґрунтованими, і якщо вони й стали жертвами історії, це аж ніяк не привід не шанувати їхню пам'ять"¹⁰⁰.

Розвідка «Формування англійського робітничого класу» є класичним прикладом "історії, написаної знизу". Мета Томпсона — визначити "досвід" робітничого класу як засаду для розуміння того, як формувалося індустріальне капіталістичне суспільство в десятиліття, що передували 30-м рр. XIX ст. То є історія, написана знизу, у подвійному сенсі цього виразу, що його запропонував Грегор Мак-Леллан¹⁰¹: історія, що прагне наново ввести в історичний процес досвід робітничого класу, та історія, яка стверджує, що робітничий клас як історичне явище був свідомо створений самими робітниками. Томпсон користується відомим твердженням Маркса щодо того, як люди створюють історію: "Люди самі роблять свою історію, але вони роблять її не так, як їм спаде на думку, при обставинах, що їх не самі вони обирають, а що безпосередньо вже є, дані їм і перейшли від минулого"¹⁰². Томпсон підкреслює першу частину цього постулату (активну участь людей) та стверджує, що історики-марксистки приділяли забагато уваги другій його частині (наявності структурних детермінантів). Як це не парадоксально (хоча, либонь, жодного парадокса в цьому немає), самого Томпсона також критикували за перебіль-

шення ролі людини — людського досвіду та цінностей — коштом структурних чинників¹⁰³.

Перш аніж підсумувати цей стислий огляд внеску Томпсона до дослідження масової культури, слід віднотувати, що сам він не погоджується з терміном “структуралізм”, яким описують його праці. Це та деякі інші суміжні питання були темою великої жвавої дискусії під умовною назвою «Майстерня історика», що відбулася між Ричардом Джонсоном, Стюартом Голом та самим Томпсоном¹⁰⁴. Коли читаєш матеріали цієї дискусії, доволі важко збагнути, яким чином слову “культуралізм” надали два геть відмінні значення. З одного боку, його вживають на позначення конкретної методології (саме в цьому сенсі користуюся ним я). Із другого, ним послуговуються як критичним терміном (звичайно стоячи на “традиційнішій” марксистській позиції або з позицій марксистського структуралізму). Це питання є вельми складним, але як завершальні акорди тієї дискусії можна запропонувати дуже просту класифікацію: у позитивному сенсі культуралізм є методологією, котра підкреслює важливість культури (людської діяльності, цінностей та досвіду) для повного соціологічного та історичного розуміння даної суспільної формації; у негативному ж сенсі це слово вживають, аби вказати на застосування таких припущень без визнання того, що культура є наслідком структур, більших за масштабом, а ті й собі були результатом впливу культури (людської діяльності, цінностей і досвіду), яка детермінувала, обмежувала і, зрештою, створювала їх. Томпсон рішуче заперечує проти другого твердження, а також відкидає припущення, за котрим до його праць можна застосувати термін “культуралізм”, хоч яким є його дефініція¹⁰⁵.

Стюарт Гол та Педі Веннел: «Популярне мистецтво»

Головною тезою розвідки «Популярне мистецтво» є твердження, за яким “з огляду на дійсну якість... боротьба між тим, що є гарним і вартим, та дешевими, порожніми підробками,

постає не боротьбою проти модерних засобів спілкування, а конфліктом *усередині* них¹⁰⁶. Гола та Веннела бентежить те, що покласти межу за таких обставин вельми складно. Вони ставлять перед собою завдання розробити "критичну методу для роботи із проблемами цінності й поціновування" у дослідженні маскультури¹⁰⁷. При цьому вони активно користуються працями Гогарта й Уільямса та, в деякій мірі, — спадщиною левісизму.

Ця книжка була написана на тлі занепокоєння щодо впливу маскультури на школу. 1960-го року англійська Національна спілка вчителів на своїй щорічній конференції ухвалила резолюцію, що в ній, зокрема, сказано таке:

"Учасники конференції вважають, що слід рішуче протистояти знеціненню стандартів, спричиненому хибним використанням преси, радіо, кіно та телебачення... Особливо це стосується тих людей, що використовують мас-медіа та керують ними, а також батьків — вони повинні підтримувати зусилля вчителів, спрямовані на запобігання нерідким нині конфліктам між тими цінностями, що їх впроваджують у класі, та тими, що їх утовкмачують у голови молодих людей за мурами школи"¹⁰⁸.

Ця резолюція зумовила скликання спеціальної конференції Національної спілки вчителів під назвою «Масова культура та особиста відповідальність». Один з доповідачів на тій конференції, композитор Малкольм Арнольд, сказав: "Не можна стверджувати, що особа, котрій Бетговен подобається більше, ніж Адам Фейт, є кращою в моральному чи якомусь інше плані... Звичайно, той, кому подобається творчість обох цих музикантів, перебуває у ліпшій позиції, адже він має змогу насолоджуватися в житті вагомішою кількістю речей, ніж більшість людей"¹⁰⁹. Хоча Гол і Веннел визнають наявність "чесного наміру" у твердженні Арнольда, вони піддають сумніву доцільність того, що вони називають "довільним використанням імені Адама Фейта задля прикладу", адже, пишуть вони, "як виконавець популярних пісень він згідно з хоч якими серйозними стандартами перебуває на най-

нижчому рівні”. Ба більше: вони пояснюють, що “під серйозними стандартами ми маємо на оці ті, що їх можна було б виправдано застосувати до популярної музики — стандарти, встановлені, скажімо, Френком Синатрою чи Реєм Чарльзом”¹¹⁰. Отже, Гол і Веннел відкидають аргументи й левістів, і критиків масової культури (здебільшого американської), котрі стверджують, що вся висока культура — це гарно, а вся маскультура — це погано. Натомість вони кажуть, що, з одного боку, більша частина високої культури — гарна, а з другого (і це суперечить переконанням левістів і критиків маскультури), що певна частина масової культури також є непоганою, і слід лише з’ясувати, яка саме.

Відтак, мета книжки «Популярне мистецтво» почасти полягала в тому, щоби, сприяючи диференціації маскультури, замінити “оманливі узагальнення” попередніх нападів на неї. Замість хвилюватися щодо “впливу” маскультури, “маємо прагнути до виховання вибагливішої аудиторії”¹¹¹. На думку Гола й Веннела, вибагливіша аудиторія — це та, що надає перевагу джазу перед поп-музикою, Майлзу Девісу перед «Лібберес», Френку Синатрі перед Адамом Фейтлом, польському кіно перед Голлівудом тощо, аудиторія, котра інтуїтивно, інстинктивно знає, що вища культура (“Шекспір, Діккенс і Лоуренс”) — це завжди найкраще. Вони взяли у Клементя Грінберга (котрий і собі запозичив її у Теодора Адорно) ідею, за якою масова культура завжди “розжована” (наші реакції визначені наперед, а не є результатом “справжнього спілкування” з текстом чи практикою) та використовують її як засіб розрізнення не просто гарної й поганої масової культури, а гарної й поганої культури взагалі — включно з високою: “У такому визначенні [культури як “розжованої”] важливо те, що воно виходить за рамці загальноприйнятих розмежувань. Його можна допасувати до фільмів, але не до всіх; до деяких телепрограм, однак не до кожної. Ця дефініція покриває ділянки не лише масової, а і традиційної культури”¹¹².

Такий підхід приводить авторів до відкидання двох поширених педагогічних стратегій, що ними нерідко користуються, обговорюючи масову культуру у класі. По-перше, це захисна стратегія, котра репрезентує маскультуру з метою засудити її як другорядну. По-друге, це "опортуністична" стратегія — як неминуче зло приймати смаки більшості учнів, сподіваючись у майбутньому покращити їх¹¹³. "У жодному випадку — пишуть Гол і Веннел, — ви не доможетеся щирої реакції та не збудете підстави для правдивих суджень"¹¹⁴. Окрім того, такі дії не зумовляють те, що автори вважають украй необхідним: "уміння розрізняти"¹¹⁵. Повторімо сказане вище: йдеться не про розмежування, вживане левісизмом, не про захист "гарної" високої культури від агресивності "поганої" маскультури, а про диференціацію в рамках самої масової культури. Конче треба не розмежовувати масову та високу культуру, а просіювати масову культуру, відокремлюючи гарну від поганої. Утім, хоча Гол і Веннел не вірять, що в царині освіти можна впроваджувати тексти і практики маскультури "як сходинок в ієрархії смаку", котрі зрештою ведуть до справжньої культури, вони, як і Гогарт та Уільямс, наполягають, що існує фундаментальна категорійна відмінність між високою та масовою культурою — відмінність, пов'язана з її цінністю. Щоправда, ця відмінність ще не означає, що якась культура є вищою, а якась — нижчою, вона радше пов'язана з існуванням розбіжних гатунків задоволення від культури. На їхню думку, навряд чи варто казати, що музика Коула Портера є нижчою від музики Бетговена. Цінність творів цих композиторів неоднакова, але ж Портер не робив невдалих спроб написати музику, порівнянну з музикою Бетговена¹¹⁶.

Отже, творчість може мати неоднакову цінність, проте її не варто порівнювати... Це міркування є вельми тонким. Здається, автори бажають сказати, що ми мусимо судити культурні тексти та практики за їхніми власними стандартами: "визнати відмінність цілей... та оцінювати досягнення за допомогою

конкретних критеріїв"¹¹⁷. Така стратегія дозволила б диференціювати всю діяльність у царині культури та запобігти огороженню високої культури високим парканом з метою захистити її від решти культури. Хоча Гол і Веннел визнають, що багато в чому винні "піонерам" левісизму, та в тій чи тій мірі приймають левісистицьке уявлення (модифіковане завдяки знайомству із творчістю Уїльяма Моріса) про органічну культуру минулого, вони, втім, як класичні ліві левісисти відкидають консерватизм і песимізм цієї течії та у відповідь на заклики до "опору культурі сучасності з боку озброєної, свідомої меншості" (К. Д. Левіс) стверджують таке: "коли ми бажаємо відтворити справжню популярну культуру, то мусимо шукати точки опертя в суспільстві, що існує наразі"¹¹⁸. Лише прийнявши "критичне, оцінне ставлення"¹¹⁹ та розуміючи, що "було б дурістю висувати до цієї маскультури високі вимоги"¹²⁰, можна "порвати з хибним розмежуванням "серйозного" та "масового" й "розваг" та "цінностей"¹²¹.

Це підводить Гола та Веннела до того, що можна окреслити як другу частину їхньої тези: потребу визнати існування в маскультурі окремої категорії, котру вони називають "масовим мистецтвом". Масове мистецтво — це не мистецтво, що невдало спробувало досягти статусу "справжнього", а мистецтво, що діє в рамках масового. Використовуючи як приклад найкращі зразки водевілю, особливо творчість актриси Марі Ллойд (але також маючи на оці Чарльза Діккенса, раннього Чарлі Чапліна та американського карикатуриста Е. С. Сегара), автори пропонують таке визначення:

"Зберігши чимало спільного з народним мистецтвом, це мистецтво стало *індивідуальним* — воно існувало в рамках комерційної культури. Певні "народні" елементи залишилися, хоча анонімого представника народу замінив артист, а стиль твору став стиль виконавця, а не громади. Відносини в такому мистецтві стали складнішими — його вже не створював простий народ, — але митці, переробивши стиль подачі, наново встановили зв'язок з аудиторією. Хоча таке мистецтво вже не було прямим породженням "способу

життя" "органічного суспільства" і створював його не "народ", воно залишилося популярним мистецтвом, мистецтвом для народу, чого не можна сказати про мистецтво "високе"¹²².

Згідно з такою аргументацією, гарна масова культура ("масове мистецтво") здатна наново встановити зв'язок між виконавцем та аудиторією, втрачений упродовж індустріалізації та урбанізації. Гол і Веннел пояснюють:

"Масове мистецтво за своїм еством є традиційним мистецтвом, котре енергійно перевизначає вже відомі цінності та позиції, котре вимірює та підтверджує, але привносить у це подив, що його завжди викликає мистецтво. Таке мистецтво з народним поєднує справжній контакт між аудиторією та виконавцем, однак воно відрізняється від народного тим, що являє собою індивідуалізоване мистецтво, витвір знаного виконавця. У питанні формулювання спільних цінностей та тлумачення досвіду аудиторія як суспільне коло, наразі, залежить від майстерності виконавця та від сили його особистого стилю"¹²³.

З таким розмежуванням мистецтва та масового мистецтва пов'язана певна проблема: чіткість цього розмежування залежить від "здатності викликати подив", але це є модерністське визначення мистецтва. До модерністської революції все сказане про масове мистецтво можна було сказати і про мистецтво взагалі. Окрім того автори також виділяють в окрему категорію "комерційне мистецтво". Отже, існує масове мистецтво (гарне чи погане), існує просто мистецтво (гарне чи погане) та існує комерційне мистецтво. Останнє є "зіпсованим" різновидом масового мистецтва; у цьому питанні Гол і Веннел некритично запозичають стандартні аргументи критиків щодо масової культури: воно є шаблоновим, естетично нікчемним, емоційно порожнім і пропонує лише втечу від дійсності.

Замість спростовувати критику маскультури, автори прагнуть зробити деякі її тексти та практики привілейованими і в такий спосіб захистити їх від засудження з боку критиків комерційної культури. Заради цього вони впроваджують нову ка-

тегорію: масове мистецтво. Масове мистецтво — це маскультура, що піднялася над своїми джерелами. На відміну від “пересічних фільмів чи поп-музики, котрі являють собою оброблене комерційне мистецтво, масовим мистецтвом є, наприклад, “найкраще кіно”, “найбільш передовий джаз”¹²⁴. Гол і Веннел стверджують, що “поклавши межу між масовим і комерційним мистецтвом, можна уникнути грубих узагальнень щодо маскультури та отримати доступ до всього діапазону матеріалів, що їх пропонують засоби масової інформації”¹²⁵.

Автори розвідки «Популярне мистецтво» приділяють чільну увагу текстуальним якостям масової культури. Втім, коли Гол і Веннел звертаються до питань щодо молодіжної культури, вони вважають за потрібне обговорити взаємодію тексту й аудиторії. Ба більше: вони визнають, що для того, щоб об’єктивно оцінити цей зв’язок, треба враховувати інші аспекти життя молоді: “роботу, політику, зв’язок із сім’єю, суспільні й моральні переконання тощо”¹²⁶. Звичайно, в такому разі неминуче постає питання, чому в цьому немає потреби, коли ми обговорюємо інші аспекти маскультури. Розглядаючи поп-музику, вони погоджуються із твердженням, за яким “картина експлуатації невинних молодих людей” музичною індустрією “є надто спрощеною”¹²⁷. Автори наводять той аргумент, що часто виникає суперечність між тим використанням тексту або товару, що його аудиторія обертає на текст (див. обговорення різниці між ними в розділі 8), та застосуванням, на яке розраховували виробники. Вони зазначають: “Ця суперечність видається особливо гострою у сфері молодіжних розваг, але до певної міри вона властива всій царині комерційних масових розваг”¹²⁸. Музикальна поп-культура — пісні, журнали, концерти, фестивалі, комікси, інтерв’ю з поп-зірками — сприяє становленню особистості молодих людей:

“Культура, що її постачає ринок комерційних розваг, відіграє дуже важливу роль. Вона віддзеркалює думки та настрої, що вже існують, і водночас надає простір для вираження себе та набір сим-

волів, за допомогою котрих можна вишталтувати такі позиції. Підліткова культура являє собою суперечливу суміш справжнього та синтетичного: вона є сферою самовираження для молодих та рясним пасовищем для комерсантів від культури"¹²⁹.

Ба більше:

“Популярні пісні відображають ті численні проблеми, що їх тінейджери мають у царині емоцій та сексуальності. Вони створюють бажання брати від життя все, виражають прагнення до впевненості у непевному, мінливому світі. Оскільки їх створює комерційний ринок, це означає, що пісням і супровідним речам, бракує певної автентичності, проте вони драматизують справжні почуття, жваво виражаючи підліткові емоційні дилеми”¹³⁰.

Поп-музика виявляє “емоційний реалізм”: молоді люди “ототожнюють свої почуття з цими колективними уявленнями та використовують їх як фантазії-орієнтири. Такі фантазії є фольклором, за допомогою якого тінейджер створює та вишталтує уявлення про світ”¹³¹. Гол і Веннел також описують, як підлітки використовують особливу манеру розмовляти, одягатися й танцювати, а також відвідують особливі місця, щоб покласти межу між своїм світом та світом дорослих: вони називають стиль одягу “другорядним масовим мистецтвом, що ним послуговуються для вираження певних сучасних позицій, приміром, моду виявляти соціальний нонконформізм і бунтарський дух”¹³². Цей напрямок досліджень досягне своєї найвищої точки у працях Центру сучасного культурологічного аналізу, що з’явилися протягом 70-х років (директором цього центру був сам Гол). Але наразі Гол і Веннел ухиляються від застосування всього спектру можливостей, які надають їхні дослідження, — вони побоюються, що “млявий антропологічний релятивізм” із його зосередженням на функціональності музичної поп-культури заважатиме їм ставити питання щодо цінності та якості, щодо преференцій, потреб (“чи є такі потреби нормальними?”) та смаків (“либонь, смаки можна розвивати”)¹³³.

Як ми зазначили вище, автори порівнюють поп-музику із джазом — і не на користь першої. Вони стверджують, що джаз є “нескінченно насиченішим і в естетичному, і в емоційному плані”¹³⁴. Також вони пишуть, що таке порівняння є “набагато кориснішим” від більш традиційного зіставлення поп-музики із класичною, адже і джаз, і поп-музика є популярними течіями. Мабуть, усе це правда, але якою є кінцева мета такого порівняння? У разі протиставлення класики поп-музиці це означає бажання продемонструвати вульгарність останньої та пройтися по її споживачах. Чи є мета Гола й Веннела кардинально відмінною? Ось як вони обґрунтовують своє порівняння:

“Таке зіставлення потрібне *не лише* для того, щоб відучити тінейджерів від надмірного захоплення їхніми плакатними кумирами, — воно має застеретти їх від жорстких обмежень та ефемерної якості музики, що є геть шаблонною й визначеною стандартами, які панують на комерційному ринку. Маємо дбати про реальне поширення чутливості та емоційного діапазону — врідноманітнення смаків може сприяти повнішому задоволенню. Найгірше, що можна сказати про поп-музику, це не те, що вона вульгарна або морально хибна, а те, що значна її частина є не надто гарною”¹³⁵.

Попри наявну, здавалося б, теоретичну глибину цього аналізу та заперечення авторами протилежного твердження, їхнє ставлення до поп-музики є лише спробою звільнитися від теоретичних обмежень левісизму: тінейджерів слід перекопати, що їхні смаки є жалюгідними й що слухаючи джаз, вони могли б вирватися з установлених поп-музикою та ними самим обмежень, збагатити чутливість, поширити емоційний діапазон і, може, навіть збільшити обсяг задоволення. Зрештою позиція Гола та Веннела посутньо наближується до педагогічної стратегії, котру вони затаврували як “опортуністичну”, — вони, здається, вважають, що позаяк більшість школярів з дуже різних причин не мають доступу до найкращого зі сказаного та придуманого, їм слід натомість надати контрольований доступ до найкращого зі сказаного та придуманого в рамках масового мистецтва, що йо-

го розповсюджують нові ЗМІ: джаз і гарні фільми компенсують брак Бетговена та Шекспіра. Автори пояснюють:

“Цей процес — практична ізоляція суспільних груп і класів від вибіркової подачі найкращого з того, що було створено та створюється нині в царині культури. — є в демократичному суспільстві особливо шкідливим та стосується і традиційних, і нових форм високого мистецтва. Утім, саме існування цієї проблеми надає ще більшої ваги тому, що деякі засоби масової інформації, ладні розповсюджувати серйозні, значущі твори, залишаються приступними більшості населення, а також що якість подачі ними матеріалу за наявних обставин має бути якомога вищою”¹³⁶.

Гол і Веннел радикально поривають із левісизмом, адже вони пропагують виховувати культурну свідомість не як засіб *захисту* від маскультури, а як засіб *відмежування* гарної масової культури від поганой. Цей крок спричинив рішучий розрив з левісистською традицією — ідеї Гола й Веннела, а також Гогарта, Уїльямса та Томпсона були поєднані під назвою “культуралізм”. Місцем, із яким традиційно асоціюють цю течію, є Центр сучасного культурологічного аналізу при Бірмінгемському університеті.

Центр сучасного культурологічного аналізу

У вступі до книжки «Тривала революція» Уїльямс шкодує, що “немає академічної дисципліни, в рамках якої можна було б вивчати питання, що мене цікавлять. Сподіваюсь, одного дня становище зміниться”¹³⁷. За три роки після оприлюднення цих слів Гогарт заснував при Бірмінгемському університеті Центр сучасного культурологічного аналізу. В першій лекції «Англійські школи та сучасне суспільство» він зазначив: “Дуже важко слухати добірку популярних пісень, не відчуваючи складної суміші потягу та відрази”¹³⁸. Щойно в роботі Центру почалася зміна акцентів, за словами Майкла Ґріна, “від Гогарта до Ґрамші”¹³⁹, особливо це стосується часів, коли директором Центру був Гол. — стала помітною зміна ставлення до поп-музи-

ки та поп-культури взагалі. Більшість дослідників, котрі слідом за Гогартом прийшли до Центру (зокрема автор цих слів), вже не відчували щонайменшої відрази від прослуховування поп-музики — навпаки, ми вважали її вельми привабливою. Ми зосередилися на іншому боці теорії Гогарта: на об'єктивній оцінці культурних явищ, процедурі, котра стала засадою тлумачних практик культурологічного аналізу:

“Маємо спробувати побачити за звичаями те, що вони означають, зазирнути всередину тверджень, аби зрозуміти, що насправді мали на увазі їх автори (а це може бути протилежним позірному сенсу цих тверджень), визначати вплив емоцій на ідіоматичні вирази та дотримання ритуалів. Слід намагатися зрозуміти, як, наприклад, матеріали, що з'являються в засобах масової інформації, пов'язані з настроями суспільства, як вони впливають на ці настрої, як вони зустрічають опір”¹⁴⁰.

Культуралісти аналізують культурні тексти та практики з метою відтворити чи відродити досвід, цінності тощо — “структуру відчуття” конкретних груп чи класів або цілих суспільств — і краще зрозуміти життя носіїв культури. Гогартів приклад, соціальна дефініція культури Уільямса, Томпсонів акт історичного порятунку, “демократичне” поширення лівізму, здійснене Голом і Веннелом — усе це було різними подачами думки, за якою масову культуру (тут: живу культуру звичайних людей) варто досліджувати. Британський культурологічний аналіз народився лише завдяки цим та іншим припущенням культуралізму, переданим за допомогою англійської мови, соціології та історії. Утім, дослідження, що тривали в Центрі, швидко викликали до життя складний і часто суперечливий зв'язок культуралізму з “імпортним” французьким структуралізмом (див. розділ 4), а це й собі привело до взаємопроникнення тих двох підходів та “західного марксизму”, особливо теорії Луї Альтусера й Антоніо Грамші (див. розділ 5). Саме з цієї складної та нестійкої суміші народилася “постдисциплінарна” галузь британського культурологічного аналізу.

ЛІТЕРАТУРА З ТЕМИ

1. CHAMBERS IAIN. *Popular Culture: The metropolitan experience*. — London: Routledge, 1986. Цікавий та корисний огляд — здебільшого з позиції культуралізму — розвитку міської масової культури з 80-х рр. XIX ст.
2. *Working Class Culture: Studies in history and theory*/Ed. John Clark, Chas Critcher & Richard Johnson. — London: Hutchinson, 1979. Декілька непоганих нарисів, написаних з позиції культуралізму. Зосібна, див. статтю Ричарда Джонсона «Three Problematics: elements of a theory of working class culture».
3. *Raymond Williams: Critical perspectives*/Ed. Terry Eagleton. — Cambridge: Polity Press, 1989. Критична оцінка праць Раймонда Уільямса, висловлена різними авторами.
4. *Resistance Through Rituals*/Ed. Stuart Hall & Tone Jefferson. — London: Hutchinson, 1976. Конструктивна оцінка, що її подав Центр сучасного культурологічного аналізу, молодіжних субкультур. Розділ I містить класичний виклад засад культуралізму у версії Центру.
5. *Culture, Media, Language*/Ed. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe & Paul Willis. — London: Hutchinson, 1980. Збірник нарисів, що охоплюють перше десятиліття роботи Центру. Див., зокрема, в розділі I позиточний опис Стюарта Гола щодо теоретичних досягнень співпрацівників Центру — нарис «Cultural Studies and the Centre: Some problematics and problems».
6. *E. P. Tompson: Critical Perspectives*/Ed. Harvey J. Kaye & Keith McClelland. — Oxford: Polity Press, 1990. Збірник критичних нарисів про різноманітні аспекти внеску Томпсона до дослідження історії. Містить деякі корисні посилання на книжку «Формування англійського робітничого класу».
7. *Raymond Williams: Writing, culture, politics*/Ed. Alan O'Connor. — Oxford: Basil Blackwell, 1989. Критичний огляд праць Уільямса. Чудова бібліографія.

4. СТРУКТУРАЛІЗМ І ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМ

На відміну від інших описаних тут підходів, структуралізм, за словами Террі Іглтона, "байдужий до культурної цінності свого предмета: на думку прихильників цієї позиції, годиться все, від «Війни та миру» до найбанальнішої естрадної пісеньки. Ця метода є аналітичною, а не оцінною"¹. Структуралізм — це підхід до текстів і практик, узятий із праць швейцарського лінгвіста Фердинанда де Соссюра. Головними його прибічниками є французи Луї Альтусер (марксизм), Ролан Барт (літературний та культурологічний аналіз), Мішель Фуко (філософія й історія), Жак Лакан (психоаналіз), Клод Леві-Стросс (антропологія) та П'єр Машері (теорія літератури). Їхні студії нерідко постають доволі відмінними одна від одної, а іноді — дуже складними. Їх поєднує вплив де Соссюра та особлива лексика, почерпнута ними з його праць. Отже, доречно почати наше дослідження з огляду студій Фердинанда де Соссюра в царині лінгвістики. Для цього ми розглянемо низку понять, ключових для розуміння його спадщини.

Фердинанд де Соссюр

Де Соссюр поділяє мову на дві складові частини. Коли я пишу слово "собака", це є напис "собака", але також й уявний образ цього чотириноного представника сімейства собачих. Де Сос-

сюр називає перше “означальним”, а друге — “означеним”. Разом (як два боки монети чи аркуша паперу) вони створюють мовний “знак”. Далі де Соссюр стверджує, що зв’язок між означальним й означеним є цілком довільним. Приміром, слово “собака” не має собачих якостей, і не існує підстав для того, щоб означальне “собака” породжувало означене “собака” — чотириногу істоту з сімейства собачих (інші мови для породження такого самого означеного використовують інші означальні). Зв’язок між ними є лише наслідком домовленості — культурної угоди. Означальне “собака” так само могло б породжувати означене “кішка” — чотириногу тварину з сімейства котячих. На підставі цього твердження де Соссюр висловлює припущення, за яким значення є не наслідком внутрішньої відповідності означального й означеного, а радше наслідком різниці та зв’язку. Можливо, це міркування допоможе прояснити такий приклад: світлофори працюють у системі, що складається з чотирьох знаків, — червоний означає “зупинись”, зелений — “іди” чи “їдь”, жовтий — “готуйся зупинитися”, жовтий і червоний — “готуйся вирушити”. Зв’язок між означальним “зелений” та означеним “іди” є довільним: у зеленому кольорі немає нічого, що природно пов’язувало б його з дієсловом “іди”. Світлофори працювали б аж ніяк не гірше, якби червоне світло означало “іди”, а зелене — “стій”. Система працює не завдяки тому, що виражає *природне* значення, а тому, що позначає відмінність, різницю в рамках системи розбіжності та зв’язків.

За де Соссюром, значення також є наслідком процесу комбінування та добору. Речення “Я сьогодні бачив собаку” набуває сенсу через поєднання його окремих частин — “сьогодні”, “я”, “бачив”, “собака”. Його значення стало завершеним лише після того, як було сказане чи написано останнє слово. Де Соссюр називає цей процес синтагматичною віссю мови. Можна додати до речення інші частини й у такий спосіб поширити його значення: “Я сьогодні бачив собаку під дощем”. Відтак, значення накопичується вздовж синтагматичної осі мови. Якщо заміни-

ти певні частини речення на інші, значення може змінитися. Приміром, я міг би написати таке речення: “Я вчора бачив собаку під дощем”. Кажуть, що такі заміни діють уздовж парадигматичної осі мови.

Тепер розгляньмо приклад, більш заангажований політично. “Сьогодні терористи вчинили напад на армійську базу”. Заміни на парадигматичній осі могли б присутньо змінити значення цього речення. Якби ми замінили слово “терористи” на “борці за свободу” чи “добровольці-антиімперіалісти”, значення речення було б цілком відмінним. Ми досягли б цього без будь-яких посилок на відповідну дійсність за межами самого речення. Значення речення виникає завдяки процесу комбінування та добору. Причиною цього є те, що зв'язок між “знаком” та “об'єктом посилення” (у наведеному вище прикладі — реальними собаками в реальному світі) також є довільним. Із цього випливає, що мова, якою ми спілкуємося, не просто *відображає* реалії світу: швидше, мова забезпечує нас атласом понять, який наділяє те, що ми бачимо та відчуваємо, певною впорядкованістю, а отже, вона відіграє значну роль у наданні *більш-менш чіткої форми* тому, з чого для нас складаються реалії світу. Структуралісти стверджують, що мова визначає і структурує наше сприйняття дійсності — зрештою, різні мови створюють неоднакові образи дійсності. Наприклад, коли європеець розглядає засніжену місцевість, він бачить сніг. Імовірно, ескімос (у мові котрого існує понад п'ятдесят слів для опису снігу), дивлячись на той самий пейзаж, побачив би набагато більше. Відтак, ескімос і європеець, що стоять поруч і спостерігають один краєвид, насправді можуть бачити зовсім неоднакові понятійні картини. Так само, австралійські аборигени мають багато слів для опису пустелі. Ці приклади показують структуралісту, що те, як ми опановуємо світ, присутньо залежить від мови, якою ми користуємося. За аналогією, наше сприйняття світу залежатиме й від культури, носіями котрої ми є. Отже, значення, що їх уможливорює мова,

є наслідком взаємодії, в яку вступає мережа зв'язків між сполучанням та добором, схожістю та відмінністю. Значення не можна пояснити, пославшись на позамовну дійсність. Як стверджує де Соссюр, "в мові немає нічого, крім відмінностей... в мові немає ані понять, ані звуків, які б передували мовній системі, а є самі лише відмінності між поняттями та між звуками, породжувані цією системою"². Ми могли б піддати це твердження сумніву, зазначивши, що ескімоси користуються на позначення засніженої місцевості іншим словом тому, що вона має для їхнього щоденного існування інше смислове значення. Можна було б також завважити, що заміна слова "терористи" на "борці за свободу" створює значення, які важко пояснити, не виходячи за рамки лінгвістики (див. розділ 5).

Де Соссюр розрізняє два теоретичні підходи до мовознавства: діахронічний, що вивчає історичний розвиток тієї або тієї мови, та синхронічний, за якого певну мову вивчають у конкретний момент часу. Він стверджує, що лінгвістика як наука — це синхронічний підхід. Навзагал, структуралісти залучили синхронічний підхід до дослідження текстів і практик. Вони кажуть, що аби по-справжньому зрозуміти текст або практику, потрібно зосередитися виключно на їхніх структурних властивостях. Певна річ, це дозволяє критикам, що ставляться до структуралізму вороже, ганити його за нехтування історією.

Соссюр навів ще одне міркування, котре виявилось дуже важливим для розвитку структуралізму: поділ мови на безпосередньо *мову* й *мовлення*. На його думку, існує *система мови*, тобто норми та домовленості, що структурують її. Це є мова як соціальний інститут: як зазначив Ролан Барт, "це за своїм еством колективна угода, до якої мусить приєднатися людина, що бажає спілкуватися"³. *Мовлення* — це висловлювання індивідуума, індивідуальне користування мовою. Аби пояснити таке міркування, де Соссюр порівнює мову з шахами. Можна покласти межу між правилами гри та безпосередньо грою: без

правил гри як такої не буде, але ці правила проявляються лише у грі. За аналогією, існує мова і мовлення, структура та її застосування. Неоднорідність застосування можлива лише завдяки одноманітності правил.

Структуралісти почерпнули зі спадщини Соссюра дві ґрунтовні ідеї. По-перше, небайдужість до зв'язків, що лежать за культурними текстами та практиками, до "граматики", котра вможливорює значення. По-друге, думка, що згідно з нею значення завжди є наслідком взаємодії зв'язків між добором та комбінуванням, а цю взаємодією робить можливою структура, захована в підґрунті. Інакше кажучи, культурні тексти та практики досліджують як аналоги мови. Приміром, уявімо собі, що у травні 1999 року в Барселоні приземлилися інопланетяни і земляни на знак гостинності запросили їх відвідати фінальний матч футбольної Ліги Чемпіонів між командами «Манчестер Юнайтед» та «Баварія». Що побачили б гості? Дві групи людей в костюмах неоднакового кольору — одні в червоному, інші у сріблястому та малиновому — нібито хаотично, постійно змінюючи напрямок руху, пересуваються з різною швидкістю по зеленому полю, розміченому білими лініями. Через деякий час прибульці, напевно, помітили б, що на характер дій гравців у якийсь спосіб впливає білий сферичний снаряд. Вони також запримітили б чоловіка в темно-зеленому одязі та зі свистком, у котрий він дме, аби віддати командам наказ зупинити та поновити гру. Потім вони помітили б, що цього чоловіка підтримують ще два, по одному з кожного боку поля, і вони використовують прапорці, щоб підтримати обмежену владу людини зі свистком. Нарешті, вони звернули бувагу на присутність ще двох чоловіків, по одному на кожному кінці грального майданчика, котрі стоять перед спорудами, завішеними сітками. Прибульці завважили б, що час від часу ці двоє виконують якісь акробатичні номери, які включають у себе контакт із білим снарядом. Інопланетяни здатні були би спостерігати за подією та описувати її один одному, але якби

хтось не повідомив їм правила гри у футбол, його *структуру* та не розповів би, що «Манчестер Юнайтед» став першим футбольним клубом в історії, котрий зробив “гет-трік”, тобто виграв Кубок Чемпіонів, англійський футбольний чемпіонат та Кубок Англії, побачене здавалося б інопланетним глядачам справжнісіньким безглуздям. Так само структуралістів цікавлять приховані норми культурних текстів і практик: саме структура уможливило значення. Відтак, завдання структуралізму полягає в тому, щоб кинути світло на норми й домовленості (тобто структуру), котрі керують створенням значення (актом мовлення).

Клод Леві-Стросс, Уїл Райт та американський вестерн

Клод Леві-Стросс користувався ідеями де Соссюра, відкриваючи “підсвідомі структури”⁴ культури так званих “первісних суспільств”. Він аналізував приготування їжі, тенденції в одязі, естетичну діяльність та інші форми культурних і соціальних практик як аналогії до система мови; на його думку, кожна з них на свій штиб є способом спілкування, формою вираження думок. Теренс Гокс зазначив: “Якщо стисло, предметом цікавості Леві-Стросса була *мова* культури, її система та загальні закони, і він пізнавав її через конкретику культурного “*мовлення*”⁵. У стремлінні до своєї мети Леві-Стросс дослідив чимало “систем”, одначе, для людини, що вивчає масову культуру, найбільш цікавим є його аналіз міфології. Він стверджує, що під величезним різноманіттям міфів можна відшукати однорідну структуру. Якщо узагальнити, Леві-Стросс гадав, що окремі міфи є прикладами “*мовлення*”, вираженнями загальної структури “*мови*”, яка лежить під ними. Зрозумівши цю структуру, ми зможемо по-справжньому збагнути значення, “практичну цінність”⁶ конкретних міфів.

На думку Леві-Стросса, міфи діють подібно до мови: вони складаються з окремих “міфем” — аналогів одиниць мови, “морфем” і “фонем”. Як і морфем та фонем, міфем набувають

значення лише тоді, коли складені в конкретні структури. За такого підходу завдання антрополога полягає в тому, щоб відкрити приховану "граматику": правила та норми, що вможливають існування сенсу в міфах. Леві-Стросс також звернув увагу на те, що міфи структуровані за допомогою "бінарного протиставлення". Значення виникає після того, як світ поділяють на взаємовиключні категорії: "культура – природа", "чоловік – жінка", "чорний – білий", "гарний – поганий", "ми – вони" тощо. Слідом за де Соссюром, Леві-Стросс вважає значення результатом взаємодії між схожістю та відмінністю. Приміром, аби сказати, що щось є поганим, мусимо мати певне уявлення про суть гарного. Так само, поняття "мужність" можна визначити, лише протиставивши його поняттю "жіночність".

Леві-Стросс стверджує, що всі міфи мають однакову структуру. Ба більше: він також постулює (хоча, треба сказати, лише побіжно), що всі міфи виконують у суспільстві схожу соціокультурну функцію. Мета міфу — зробити світ збагненним, магичним шляхом розв'язати його проблеми та конфлікти. Як каже французький соціолог, "думка в міфі завжди просувається від усвідомлення суперечностей до їх розв'язання. Мета — надати логічну модель, здатну подолати суперечності."⁷ Міфи є історіями, що їх ми розповідаємо самим собі, щоб усунути суперечності та зробити світ зрозумілим, а отже, придатним до мешкання в ньому; вони намагаються примирити нас із самими собою та своїм існуванням.

У розвідці «Шестизарядні кольти й суспільство» Уїл Райт достосовує структуралістську методологію Леві-Стросса до аналізу жанру голлівудського вестерна. Він стверджує, що привабливість вестерна для глядачів на значну міру є наслідком його структури бінарного протиставлення. Позиція Райта відрізняється від поглядів Леві-Стросса тим, що він прагне "не відкрити внутрішню структуру, а продемонструвати, як міфи суспільства завдяки своїй структурі навіязують членам суспільства понятійний лад"⁸.

Таблиця 4.1.

Протиставлення, що структурують вестерн¹⁰.

У суспільстві	Поза суспільством
Гарний	Поганий
Сильний	Слабкий
Цивілізація	Пустеля

Якщо стисло, там де Леві-Стросса понад усе цікавить структура людського розуму, Райт зосереджується на тому, як вестерн “подає символічно просту, але надзвичайно глибоку концептуалізацію американських суспільних переконань”⁹. Він каже, що вестерн пройшов три стадії еволюційного розвитку: “класичну” (включно з різновидом, котрий він називає “вестерном помсти”), “перехідну” та “професійну”. Попри існування окремих гатунків вестерна, Райт додає в ньому ґрунтовну сукупність протиставлень, які його структурують (див. табл. 4.1.). Проте він стверджує (відтак, заходить далі, ніж Леві-Стросс): аби вповні зрозуміти соціальне значення міфу, потрібно аналізувати в ньому не лише бінарну, а й оповідну структуру — “послідовність подій та розв’язання суперечностей”¹¹. Згідно з Райтом, “класичний” вестерн включає в себе 16 оповідних функцій¹²:

1. Герой стає членом якоїсь суспільної групи.
2. Суспільство не знає героя.
3. Виявляється, що герой має виняткові якості.
4. Члени суспільства визнають різницю між собою та героєм; відтепер герой має особливий статус.
5. Суспільство не вповні приймає героя.
6. Існує конфлікт між інтересами лиходіїв та суспільства.
7. Лиходії є сильнішими від суспільства; суспільство слабке.
8. Між героєм та лиходієм існує міцна дружба чи повага.
9. Лиходії загрожують суспільству.
10. Герой уникає участі в конфлікті.
11. Злодії наражають на небезпеку друга героя.

12. Герой б'ється з лиходіями.
13. Герой перемагає лиходіїв.
14. Суспільству нічого не загрожує.
15. Суспільство вповні приймає героя.
16. Герой втрачає свій особливий статус або відмовляється від нього¹³.

Либонь, найяскравішим прикладом класичного вестерна є фільм «Шейн» (1953): розповідь про чужинця, котрий з'являється з пустелі, допомагає групі фермерів перемогти могутнього володаря великого ранчо та знов зникає в пустелі. У класичному вестерні герой і суспільство тимчасово перебувають в опозиції до лиходіїв, котрі залишаються поза суспільством. У "перехідному" вестерні, котрий, на думку Райта, пов'язав класичний вестерн (форму, що панувала у 30-х, 40-х і в першій половині 50-х рр.) із "професійним" (цей різновид був панівним у 60-х та 70-х роках), бінарне протиставлення є оберненим — ми бачимо, що герой перебуває поза суспільством та бореться з сильною, але порочною цивілізацією, яка поширює дух розкладу (див. табл. 4.2).

У перехідному вестерні також інвертовано чимало оповідних функцій. Замість перебувати поза суспільством, герой спочатку є повноцінним його членом. Але виявляється, що суспільство насправді виступає "лиходієм" та протиставлене герою й особам, котрі перебувають поза цивілізацією. Підтримуючи тих, хто поза цивілізацією, герой стає на їхній бік та виходить із суспільства й цивілізації. Проте зрештою виявляється, що суспільство є над-

Таблиця 4.2.
Протиставлення, що структурують
"професійний" вестерн¹⁴.

Герой	Суспільство
У суспільстві	Поза суспільством
Слабкий	Сильний
Пустеля	Цивілізація

то сильним, аби ті, хто перебуває поза ним, могли його здолати, і найкраще, що вони можуть зробити, — це втекти в пустелю.

Хоча, на думку Райта, останнім перехідним вестерном був «Джонні Гітара» (1954), очевидно, що, з огляду на бінарне протиставлення та оповідні функції, фільм «Танці з вовками» (1990) є чудовим прикладом цього різновиду. Кавалерійський офіцер, нагороджений за хоробрість, відкидає Схід («цивілізацію») та просить Захід («пустелю») прийняти його — як сказано в анотації до фільму: «у 1864-му році один чоловік вирушив на пошуки меж цивілізації та знайшов самого себе». Крім того, герой знайшов суспільство серед індіанців племені сіу. Фільм розповідає про те, як «плем'я прийняло його у свої теплі та дружні обійми... і, врешті-решт, він змушений був ухвалити дуже важливе рішення — адже білі переселенці не припиняють свій жорстокий, безжалюбний наступ на землі корінних американців»¹⁵. Герой вирішив битися на боці сіу проти «цивілізації», котру він відкинув. Зрештою, дізнавшись, що армія вважає його зрадником, він вирішує залишити індіанців, адже в іншому разі у солдатів буде привід безжалюбно вбити його. Фінальна сцена зображує, як він йде геть — якраз у ту мить, коли, ще непомічені ним і плем'ям, до них наближуються солдати, без сумніву, прагнучи влаштувати криваву різанину.

Коли ми погодимося з тим, що «Танці з вовками» є «перехідним вестерном», то постануть деякі цікаві питання стосовно фільму як міфу. Райт стверджує, що кожен різновид вестерна «відповідає» окремому моменту економічного розвитку США:

«Сюжет класичного вестерна відповідає індивідуалістичній концепції суспільства, на якому ґрунтована ринкова економіка. Сюжет вестерна помсти вже починає відображати зміни в ринковій економіці. Професійний вестерн віддзеркалює нове уявлення про суспільство — у такому суспільстві цінності та переконання визначені плановою економікою, світом великих корпорацій»¹⁶.

Кожен із цих різновидів і собі висловлює власну міфічну версію того, як можна справдити “американську мрію”:

“Класичний сюжет показує: щоб досягти таких гарних для людини речей, як дружба, повага та гідність, слід відділити себе від інших людей та використовувати свою, як незалежного індивідуума, силу на їхній захист. Вестерн помсти послаблює сумісність індивідуума та суспільства, показуючи, що шлях до поваги та любові полягає в тому, щоб відокремити себе від інших та боротися проти своїх численних і дужих ворогів, але завжди пам’ятати про такі цінності, як шлюб і скромність, і зрештою повернутися до них. Сюжет перехідного вестерна, провіщаючи нові суспільні цінності, демонструє глядачам, що любов і дружба приступні індивідууму, котрий впевнено та справедливо виступає проти нетерпимого, неосвіченого суспільства, лише в обмін на статус ізгоя. Нарешті, професійний вестерн повідомляє, що дружби та поваги можна досягти, тільки ставши кваліфікованим фахівцем, приєднавшись до елітної групи професіоналів, погодившись на хоч яку запропоновану роботу та виявляючи лояльність лише до єдності команди, а не до якихось альтернативних суспільних чи групових цінностей”¹⁷.

З огляду на успіх «Танців з вовками» у критиків та звичайних глядачів (фільм має сім «Оскарів»; п’ятий за обсягом касових зборів і у Великій Британії, і в США — відповідно 11 млн фунтів та 122,5 млн доларів за перший рік прокату¹⁸) та прийнявши як чинну дещо спрощену теорію Райта, можна дійти висновку, що повернення епохи “перехідного” вестерна знаменує початок зворотного переходу — повернення до часів “некорційних” суспільних та общинних цінностей.

Ролан Барт: «Міфології»

Перші присвячені маскультурі праці Ролана Барта досліджують процес означення — механізми, за допомогою яких створюють та вводять в обіг значення. «Міфології» є збіркою нарисів про французьку масову культуру. У цій книзі Барт серед іншого обговорює реслінг, мила та пральні порошки, іграшки, біфштекси та чіпси, туризм і ставлення населення до науки. Його

керівний принцип звучить так: “Завжди піддавати сумніву бу-
цімто очевидне”¹⁹, робити явним те, що надто часто залишаєть-
ся прихованим у текстах і практиках маскультури. Мета Барта
є політичною; його ціллю є те, що він називає “буржуазною нор-
мою”²⁰. Ось що він зазначає у передмові до французького видан-
ня 1957-го року: “Мені дуже не подобалося, що дехто постійно
плутає Природу й Історію, і я вирішив пошукати під машкарою
“самозрозумілого” ідеологічні зловживання, котрі, на мою дум-
ку, там заховано”²¹. Розвідка «Міфології» являє собою найповаж-
нішу спробу привнести в царину масової культури методологію
семіотики (мови знаків). На можливість її існування вперше вка-
зав де Соссюр:

“Мова — це система знаків, які відображають поняття, а отже,
її можна порівняти з письмом, з абеткою для глухонімих, з сим-
волічними обрядами, з формами ввічливості, з військовими сиг-
налами тощо... Отож можна уявити собі науку, що вивчає життя
знаків у житті суспільства... Назвімо її семіологією”²².

«Міфології» завершуються важливим теоретичним нарисом під
назвою «Міф сьогодні»²³. У ньому Барт окреслює семіотичну
модель для тлумачення маскультури. Він бере Соссюрову схе-
му “означальне + означене = знак” та додає до неї другий рівень
означення.

Як ми завважили вище, означальне “собака” породжує
означене “собака”: чотириногу тварину з сімейства собачих.
Барт стверджує, що це є лише первинне означення. Знак “со-
бака”, створений на першому рівні означення, може стати оз-
начальним “собака” на другому рівні. Тоді він годен породити
на вторинному рівні означене “собака” — неприємна людина.
Як ілюструє табл. 4.3, знак первинного означення стає означаль-
ним у процесі вторинного означення. У розвідці «Засади семіо-
тики» Барт пропонує терміни “денотація” (первинне означення)
і “конотація” (вторинне означення): “Перша система (денотація)
стає площиною вираження або означальним другої системи (ко-

Таблиця 4.3.

Первинне та вторинне означення.

Первинне означення Денотація	1. Означальне 2. Означене	
	3. Знак	
Вторинне означення Конотація	I. ОЗНАЧАЛЬНЕ	II. ОЗНАЧЕНЕ
	III. ЗНАК	

нотації) ... Означальні, що характеризують конотацію, складаються зі знаків (поєднання означальних та означених) системи, що її означають”²⁴.

Барт стверджує, що саме на рівні вторинного означення, або конотації, виробляють міфи для подальшого споживання. Міфом він називає ідеологію як сукупність ідей і практик, котрі, активно просуваючи цінності та інтереси панівної групи суспільства, захищають наявні структури влади. Аби збагнути цей аспект його аргументації, маємо зрозуміти полісемічну природу знаків, тобто властиву їм здатність означати множинні значення. Можливо, нам допоможе такий приклад. У розділі 1 я описав те, як консервативна партія Великої Британії запустила на телебаченні політичну рекламу, що містила слово “соціалізм”, облямоване червоними тюремними ґратами. Безперечно, то була спроба встановити вторинне означення, або конотацію слова “соціалізм” як обмеження, позбавлення волі, протилежності свободи. Барт назвав би це прикладом установаження нових конотацій, що супроводжує створення міфу — тобто створення ідеології. За його словами, можна продемонструвати, що таким манером працюють усі форми означення. Найвідомішим із запропонованих ним прикладів створення другого означення є фотографія з обкладинки французького часопису «Парі Матч» (1955). Барт починає свій аналіз з установаження того, що первинний рівень означення складається з означального: кольорової гама та контурів. Воно породжує означене: “чорношкірий солдат, що віддає честь французькому прапору”. Разом вони створюють первинний

знак, котрий стає означальним "чорношкірий солдат, що віддає честь французькому прапору" та на рівні вторинного означення створює означене "Велика Франція". Ось як Барт описує свою реакцію на фотографію з обкладинки журналу:

"Я прийшов до перукарні, і мені запропонували номер «Парі Матч». На обкладинці був зображений молодий негр, що, підвівши очі, віддавав чомусь честь — імовірно, трикольоровому французькому прапору. Саме таким є значення фотографії. Але, хай там як наївно це виглядає, я чудово зрозумів, що вона означає для мене: Франція є великою Імперією, і всі її сини, незалежно від кольору шкіри, вірно служать їй прапору, а тим, хто гудить її за горезвісний колоніалізм, найкращою відповіддю буде та запопадливість, із якою цей чорношкірий служить своїм так званим "гнобителям". Отже, це була ширша семіотична система: означальне, саме створене в попередній системі (*чорний солдат, що салютує французькому прапору*), означене (цілеспрямована суміш посилок на Францію й армію) та, нарешті, те, що реальність означального тягне за собою реальність означеного"²⁵.

На першому рівні: чорношкірий солдат, що віддає честь французькому прапору. На другому рівні: позитивний образ французького імперіалізму. Відтак, ілюстрація з обкладинки «Парі Матч» відображає спробу журналу створити позитивний образ французького імперіалізму. Після поразки у В'єтнамі (1946–1954) та за часів війни в Алжирі (1954–1962) такий образ, на думку багатьох людей, був вельми потрібним у політичному плані. Як гадає Барт, "міф виконує подвійну функцію: вказує та пояснює, змушує нас розуміти те, що він утовкмачує нам у голови"²⁶. Уможливорюють це спільні культурні уявлення, що їх здатні інтерпретувати Барт і читачі журналу «Парі Матч». Отже, конотації не просто породжені творцями образу, а відібрані ними з уже існуючого культурного набору. Інакше кажучи, цей образ водночас ґрунтований на культурному асортименті та доповнює його. Ба більше: набір, що є в розпорядженні тлумачників культури, не являє собою однорідний блок: міфу безперервно протиставляють контр-міф.

Приміром, образ, що містить посилення на поп-музику, молода аудиторія може сприймати як ознаку свободи та неоднорідності, натомість для людей старшого віку він ладен означати маніпулювання смаками та шаблонність. Те, яке уявлення активує образ, залежить здебільшого від трьох чинників: місця розташування тексту, історичного моменту та особистості читача як носія культури.

У своїй розвідці «Фотографічні послання»²⁷ Барт пропонує ще декілька міркувань. Як я вже казав, дуже важливим є контекст публікації. Якби світлина чорного солдата, що салютує прапору, з'явилася на обкладинці часопису «Сосьяліст Ревю» («Соціалістичний огляд»), її конотативне значення було б зовсім іншим: читачі шукали б у цьому іронію. Замість сприймати ілюстрацію як позитивний образ французького імперіалізму, вони вважали б її ознакою експлуатації та ідеологічного “зомбування” мешканців колоній. Окрім того, соціаліст, побачивши «Парі Матч», сприйняв би образ не як позитивний імідж французького імперіалізму, а як відчайдушну спробу створити такий імідж з огляду на поразку Франції у В'єтнамі та її близьку поразку в Алжирі. Але, попри все це, намір творців образу є цілком зрозумілим:

“Міф має обов'язковий, нав'язливий характер, він сковує свободу у фізичному та юридичному сенсі цього вислову: французький імперіалізм прирікає негра, що віддає честь прапору, на другорядну роль інструментального означального — той лише вітає мене від імені імперської Франції; але, водночас, віддання солдатом честі міцніє, стає монументальним посиленням, що має *затвердити* велич імперської Франції”²⁸. ✓

Це не єдиний спосіб пов'язати із французьким імперіалізмом позитивні конотації. Барт гадає, що ЗМІ могли би вживати також інші міфічні означальні: “Окрім віддання честі чорношкірим, я легко можу запропонувати для “Великої Франції” багато інших означальних: французький генерал вішає нагороду на груди однорукому сенегальцю; чорниця подає чашку чаю прикуто- Р

му до ліжка арабу; білий педагог розповідає щось негрентам, які уважно його слухають”²⁹.

Барт гадає, що існують три позиції, стоячи на яких, можна витлумачити цей текст. Перша — це просто вважати чорношкірого солдата, що віддає честь прапору, “*проявом*” французького імперіалізму, його “символом”. Це є позиція людей, котрі створюють такі міфи. Друга — сприймати той образ як щось на кшталт “виправдання” для існування Французької імперії. Це буде погляд читача-соціаліста, і ми вже описали його. Нарешті, можна тлумачити цей образ з позиції “читача міфів”. Така людина сприймає образ не як прояв чи символ і не як виправдання: чорний солдат, котрий віддає честь прапору, виступає еством французького імперіалізму. Звичайно, існує й четверта перспектива — позиція самого Барта як особи, що досліджує міфи. Таке тлумачення породжує те, що він називає “структурним описом”. Це є сприйняття тексту, за якого читач прагне визначити засоби ідеологічного створення образу, обертання ним історії на природу. Автор має на увазі, що чорношкірий солдат, який салютує прапору, є образом, що цілком *природно* викликає уявлення про Французьку імперію. Тут нема чого обговорювати — і так очевидно, що перший неявно вказує на друге. Зв’язок між чорношкірим солдатом, що віддає честь прапору, та Францією як імперією було “натуралізовано”. Барт пояснює:

“Вільно спожити міф читачеві дозволяє те, що він сприймає його не як семіотичну, а як індуктивну систему. Там, де існує лише тожність, читач убачає причиново-наслідковий процес — на його думку, між означальним та означеним є природний зв’язок. Цю плутанину можна виразити й по-іншому: будь-яка семіотична система являє собою систему цінностей, а споживач міфу має означення за систему фактів — тлумачить його як фактологічну систему, хоча насправді вона семіотична”³⁰.

Згідно з Бартом, “семіотика вчить нас, що мета створення міфу полягає в тому, щоб надати історичному наміру природне

обґрунтування та зробити так, аби випадковість виглядала як щось довічне. Саме це характеризує буржуазну ідеологію³¹. Він стверджує, що «міф ґрунтований на втраті історичних якостей: у ньому речі та події відгороджені від пам'яті про те, що вони колись були вигадані»³². Барт називає це «деполітизованою мовою».

«У випадку з негром-солдатом позбавилися, звичайно, не французького імперського духу (навіпаки, саме його наявність мусить бути підкреслена): зробили так, аби не відчувати непотрібні історичні якості колоніалізму. Міф не спростовує факти — навіпаки, його функція полягає в їх згадуванні. Якщо спростити, він очищає їх, робить їх невинними, надає їм природне, позачасове обґрунтування, додає їм тієї чіткості, котра властива не поясненню, а констатації факту. Коли я констатую факт існування французького імперського духу, то наближуюсь до з'ясування того, що це природна та самозрозуміла річ... Переходячи від історії до природи, міф обирає економічно вигідний шлях: скасовує складність людських дій, вишталтовує світ, позбавлений глибини, а відтак, суперечностей,— простий світ, що загрузнув у очевидному. Міф установлює благодатну чіткість: усе в ньому, нібито, має очевидне значення»³³.

Зображення зрідка з'являються без супроводу мовного тексту того чи того ґатунку. Наприклад, фотографію в газеті супроводжує підпис, заголовок та текст статті, також може важити структура газетної шпальти. Крім того, як ми зазначили вище, неабияку вагу має контекст конкретної газети чи журналу. Контекст, створений газетою «Дейлі Телеграф», посутньо відрізняється від контексту видання «Соушеліст Вьокер» («Соціалістичний робітник»). Почасти цей контекст створюють читацька маса та очікування читачів.

«Колись зображення ілюструвало текст (робило його зрозумілим), наразі ж текст доповнює зображення, обтяжує його культурою, мораллю, уявою. Колись зображення "розбавляло" текст, тепер воно посилює враження від тексту. Конотацію нині сприймають лише як натуральний резонанс головного денотата, що його

го становить фотографічна аналогія, отже, маємо типовий процес натуралізації культурного”³⁴.

Інакше кажучи, це не зображення ілюструють текст, а текст посилює конотативний потенціал образу. Барт називає цей процес “передачею естафети”. Приміром, замість “посилювати низку конотацій, уже наданих фотографією, текст створює зовсім нове означене, котре заднім числом проектується на зображення, і виникає відчуття, що нове означене вже було там присутнє”³⁵. Як приклад можна навести такий випадок. 1999 р. було зроблено знімок задумливої рок-зірки, і спочатку його використовували для реклами ліричної пісні «Моя крихітка зробила мені боляче» («My baby done me wrong»). У 2000 р. фотографію використали інакше — як ілюстрацію до газетної статті про смерть від передозування наркотиків одного з найближчих друзів рок-музиканта. Підпис під фотографією є вже іншим: “Наркотики вбили мого найліпшого друга”. Ці слова доповнюють зображення, створюючи конотації втрати, відчаю та заохочення обмірковувати роль наркотиків у музичній рок-культурі. Барт називає такий процес “фіксацією точки опори”. Цей приклад того, як одній фотографії надали неоднакові значення, кидає світло на полісемічну природу всіх знаків, тобто їхню здатність створювати множинні означення. Чітко встановити значення зображення без мовного тексту дуже важко. Мовна інформація діє двома шляхами: вона допомагає читачеві встановити денотативне значення зображення (задумлива рок-зірка) та обмежує можливе розростання конотацій зображення (рок-зірка задумлива тому, що один із її найкращих друзів помер від передозування). Отже, музикант думає про роль наркотиків у рок-культурі. Ба більше: текст намагається змусити читача повірити, що конотативне значення насправді присутнє на рівні денотата.

Перехід від денотата до конотації вможливує запас суспільних знань (культурного асортименту), що його читач ладен використовувати для тлумачення образу. Без доступу до цього

спільного банку знань (свідомого чи ні) функціонування конотацій було б неможливим. І, певна річ, ці знання завжди є й історичними, й культурними, тобто вони можуть бути неоднаковими в різних культурах та в різні історичні моменти. Культурна відмінність може також бути наслідком різниці у класі, расі, статі, поколінні чи сексуальних преференціях. Барт зазначає:

“Тлумачення посутньо залежить від культури та знання світу, і цілком імовірно, що гарні фотографії, котрі з'являються у ЗМІ (а вони всі гарні, бо їх добирають), відповідають домислюваним знанням читачів — оприлюднюють ті знімки, котрі потенційно містять найбільшу кількість інформації такого гатунку, а отже, можуть найкраще задовольнити потреби читача”³⁶.

Утім, як пояснює автор, “відхилення у тлумаченні не є випадковими: вони залежать від тих різноманітних гатунків знань — практичних, національних, культурних, естетичних, — що їх читач вкладає в образ”³⁷. Тут ми знов додаємо аналогію з мовою: образ, що виникає в голові індивідуума, є “мовленням”, а спільний банк знань (культурний асортимент) — “мовою”. Найкращий спосіб зібрати до купи окремі елементи цієї моделі тлумачення — це продемонструвати, як вона працює. 1991р. Міністерство освіти та науки Великої Британії розмістило в популярному журналі про кіно «Емпайр» рекламу: світлину двох 14-річних школярок. Одна з них, Джекі, збирається вступити до університету, а інша, Сьюзан, хоче кинути школу в 16 років. Мета плакату — привернути увагу людей до професії вчителя. Реклама містить подвійну принаду. Коли ми бачимо двох дівчат та читаємо підпис, то вирішуємо для себе, котра бажає піти до університету, а котра — кинути навчання в 16-річному віці. Подвійною ж пастка є тому, що дівчина, котра не бажає здобувати вищу освіту, — це та, яку більшість людей (нібито ті, кому бракує культурного багажу, потрібного справжньому вчителю) назвали би старанною ученицею. Та ні, хай читача й намірялися обдурити за допомогою такого виверту, він може пишатися

своєю проникливістю: “На відміну від усіх інших людей, мене їм не вдалося обманути — я таки маю потрібний культурний багаж”. Отже, читач вирішує, що в нього є всі якості для того, щоби стати чудовим педагогом. Реклама обігрує знання, необхідні для вчителювання, і дозволяє нам розпізнати ці знання в собі, а відтак, забезпечує нас позицією, стоячи на якій, можна сказати: “Так, мені варто стати вчителем”.

Постструктуралізм

Постструктуралізм відкидає ідею, що згідно з нею завжди існує структура, за допомогою якою можна гарантовано відшукати кінцеве значення. Значення завжди перебуває у розвитку. Те, що ми називаємо “значенням” тексту, є лише короткою зупинкою в безперервному потоці тлумачень, які змінюють одне одного. Приміром, коли Фрейд аналізував сні своїх пацієнтів, насправді він лише тлумачив їхні інтерпретації своїх снів. Підсвідоме достеменно не визначає значення сну — це радше образний апарат (структура), що вможливорює його тлумачення. Для постструктураліста Бартів денотат вже не є нейтральним рівнем — це лишень остання конотація. Сам денотат також є знаряддям для створення міфу, отже, він просякнутий ідеологією не менше, ніж конотація.

Як ми зазначили вище, де Соссюр уважав, що мова складається зі зв'язків між означальним, означеним і знаком. Теоретики постструктуралізму гадають, що ситуація насправді є складнішою. Означальні не породжують означені, вони лише породжують нові означальні. Значення як результат є дуже нестійким. Ми вже розглядали, як, на думку структураліста, скажімо, значення слова залежить від його відмінності від інших слів у даній мовній системі. Ми також відноували, як за допомогою процесів добору та комбінування, що відбуваються на парадигматичній і синтагматичній осях, створюють значення. Отже, в певному сенсі значення завжди існує й відсутнє водночас.

У розвідці «Смерть автора» Барт стверджує, що текст не можна вважати лише засобом передачі авторських намірів. Натомість він є «багатомірним простором, у якому зміщуються та стикаються різноманітні твори, жоден з яких не є оригінальним. Текст являє собою сплетення цитат, почерпнутих з незліченних культур»³⁸. На відміну від твору, котрий нібито можна в довершеному стані побачити на полицях бібліотек і книгарень, текст «можна відчутти лишень у процесі створення»³⁹. Текст — це твір, що його слід сприймати як щось невіддільне від безупинного процесу взаємодії його численних прочитань («міжтекстової взаємодії»).

Жак Дерріда

Постструктуралізм — це майже синонім праць Жака Дерріда. Для опису складної структури знака Дерріда створив нове слово: «*діферанс*»⁴⁰, D котре на французькій є поєднанням слів «відкладати» та «різнитися». Як ми зазначали вище, на думку де Соссюра, знакові надає значення його приналежність до системи відмінностей. Дерріда додає до цього уявлення те, що значення також завжди «відкладене», ніколи не присутнє в повному обсязі, водночас присутнє й відсутнє (див. обговорення дефініцій маскультури, наведене в розділі 1). Приміром, якщо простежити значення слова у словнику, можна помітити, що значення ніби постійно кудись відсувається. Якщо відшукати у словнику означальне «буква», то можна побачити, що воно має два потенційні означені: графічний знак, що входить до алфавіту, та прямий, чіткий сенс чогось (як у словосполученні «буква закону»). Коли тепер узяти перше з них, означене «знак», то ми з'ясуємо, що виникають ще чотири означені — «помітка, зображення, предмет, що ними позначають чи відзначають щось», «зовнішній прояв, ознака чогось», «жест, рух, що ним повідомляють чи сигналізують про щось», та «значуща одиниця мови». Такий процес підтверджує, що повного значення ніколи не можна досягти, «переходи від означального до означального є необмеженими, й означене значен-

ня завжди є лише проміжним, лише ще однією ланкою в ланцюзі означальних"⁴¹. Лише коли означальне входить до якогось дискурсу та його тлумачать у контексті, настає тимчасова перерва у нескінченній грі означальних. Наприклад, коли ми читаємо або чуємо слова "нічого не принесли", вони мають дуже неоднакові значення залежно від того, чи є вони першими словами роману, рядком поезії, поясненням, поміткою в записничку продавця, словами пісні, частиною монологу в п'єсі, прикладом з розмовника, ілюстрацією до пояснення терміна "диферанс". Але навіть контекст не може цілком визначати значення: фраза "нічого не принесли" матиме на собі "відбиток" значень з інших контекстів. Якщо я знаю пісню з такими словами, вона зазвучить у мене в голові, коли я прочитаю їх у записній книжці продавця.

Реклама Міністерства освіти та науки, що її я розглянув у попередньому підрозділі, містить те, що Дерріда назвав би "насильною ієрархією"⁴²: "гарна" дівчина, котра цікавиться електромагнетизмом, генетикою та працями Чарльза Діккенса, й "погана" дівчина, яка віддає перевагу музиці, одягу та хлопцям. Аби позначити нестійку взаємодію між такими бінарними протиставленнями, Дерріда користується виразом "дивна економіка доповнення"⁴³. Аналізуючи "сповідальні" та лінгвістичні твори Жан-Жака Руссо, Дерріда розкриває бінарне протиставлення між мовленням та письмом. Руссо вважає мовлення природним способом виражати думки, а письмо він називає "небезпечним доповненням". Утім, коли мовлення вже не гарантує наявності якогось значення, письмо стає необхідним засобом його збереження. Але для Руссо письмо може бути лише "доповненням до мовлення": "воно ненатуральне, бо відсуває безпосередню наявність думки... Письмо — це штучний, вельми хитрий виверт, що робить мовлення присутнім тоді, коли воно насправді відсутнє. Це насильство супроти природного призначення мови"⁴⁴. "Доповнити" може означати й "дати" й "замінити". Отже, письмо є й додатком до мовлення, і його заміником. Але мовлення

саме є доповненням: воно не може існувати поза культурою. Відтак, мовлення не може відігравати роль "едемського саду" для "занепакої культури" — і те, й те вже належить до "категорії доповнень"⁴⁵. Як стверджує Дерріда, "необмежений процес доповнювання завжди характеризує певна "просіяність", певний простір для повторення та розщеплення свого "я" на те, що присутнє, й те, що відсутнє"⁴⁶. Природа завжди передувала культурі, але наше відчуття природи як якоїсь реальної сили є породженням культури. В певному сенсі Руссо вже знає це: за словами Дерріди, він "проголошує те, що бажає сказати, але також описує те, чого сказати не бажає"⁴⁷. Саме через розкриття цієї суперечності можна кинути світло на бінарні протиставлення "мовлення – письмо" та "природа – культура". Автор продемонстрував, що привілейований бік у протиставленні у своєму значенні залежить від іншого.

У розділі 1 ми відзначали, що надати дефініції високої культури певну солідність можна лише вживши поняття "масова культура". Критика Деррідою поглядів Руссо показує нам, що в таких протиставленнях один бік завжди має привілейований статус порівняно до іншого. Дерріда також демонструє, що ми маємо не просто протилежності — кожна з них *обґрунтовує* існування іншої, кожна у своєму значенні та присутності залежить від браку іншої. Без природно "поганої" дівчини, що хоче кинути школу в шістнадцять років, не існує і природно "гарної" дівчини, котра вирішує завершити освіту. Просто обернути бінарне протиставлення означало би зберегти припущення, вже породжені ним. Маємо "не лише нейтралізувати бінарні протиставлення... Один з елементів керує іншим, утримує привілейовану позицію. Щоб усунути протиставлення, мусимо знищити ієрархію"⁴⁸. Замість прийняти подвійну пастку, об'єктивний тлумачник має відмовитись від протиставлення, помітивши, що воно можливе лише завдяки певному "насильству" — низці сумнівних припущень щодо статі та сексуальності. Автор називає такий підхід

“членувальним тлумаченням”. Членувально витлумачити можна й «Танці з вовками»: замість того, щоби сприймати фільм як такий, що обертає бінарне протиставлення та оповідні функції моделі, запропонованої Райтом, можемо, либонь, розглянути те, як фільм кидає виклик ієрархії, що її домислює ця модель. Як зазначає Дерріда:

“Членувальне тлумачення має завжди бути націленим на певний зв'язок, що його не відчуває автор, зв'язок між тим, що він вимагає, й тим, чого він не вимагає від мови, якою користується. Цей зв'язок являє собою означальну структуру, що її мусить створювати критичне тлумачення — таке, котре має на меті зробити невидиме приступним зору”⁴⁹.

Жак Лакан

Жак Лакан використовує теоретичну методологію, розроблену структуралістами, щоб наново прочитати Фрейда. На його уявленні про розвиток людини величезний відбиток залишив культурологічний аналіз, особливо аналіз фільмів. Лакан бере Фрейдову еволюційну структуру та перевизначає її через критичне тлумачення структуралізму, в такий спосіб створюючи постструктуралістський психоаналіз. За Лаканом, ми від народження перебуваємо у стані “нестачі” і решту життя витрачаємо на те, щоби подолати цей стан. Люди відчують “нестачу” по-різному і як різні речі, але він завжди залишається непередаваним вираженням засадничого стану існування людини. Ми рухаємося вперед річищем свого життя під впливом бажання здолати це відчуття, а озираючись у минуле, віримо, що єдність із матір'ю була моментом достатку перед падінням у “нестачу”. Наслідком цього є нескінченний пошук удаваного моменту достатку. Лакан послуговується з метою такого пошуку терміном *l'objet petit a*: те, що бажане, але перебуває поза нашою досяжністю, утрачений об'єкт, що позначає удаваний момент часу. Ми втішаємося за допомогою сублімації та предметів-замінників.

На думку Лакана, ми проходимо через три визначальні стадії особистого розвитку. Перша — це “фаза дзеркала”, друга — гра “туди-сюди”, третя — “едипів комплекс”. У міфічну мить достатку не було чіткої різниці між суб’єктом та об’єктом, а наша єдність із матір’ю була довершеною й досконалою. Потім настав період, що його людина відчуває як “розділення”: вже не існує постійного задоволення, що його відчувають в утробі, і дитина залежить від переривчастої насолоди, котру дають материнські груди. Протягом того, що Лакан називає “фазою дзеркала”, виникає бажання кинути виклик відчуттю розділення. Дивлячись у свічадо (реальне чи удаване), ми починаємо створювати відчуття свого “я”. Фаза дзеркала — це мить (котра, за припущенням, настає у віці між 6 та 18 місяцями) в яку ми вперше впізнаємо себе у свічаді. На ґрунті такого впізнавання або, радше, “*хибного ототожнення*” (адже це не “я”, а образ “я”) ми починаємо сприймати себе як окремих індивідуумів — тобто й суб’єктів (я, що дивиться), й об’єктів (“я”, на котре дивляться). “Фаза дзеркала” провіщає мить входу до системи суб’єктивності, котру Лакан називає удаваням:

“Для Лакана удаване — це саме та царина образів, з якими ми ототожнюємо себе, але роблячи це, неминуче набуваємо хибного, оманливого уявлення про себе. Коли дитина виростає, вона знов і знов здогадно ототожнює себе з об’єктами, і саме так поступово виникає “его”. Для Лакана “его” є лише цим процесом самозамилування, що, відшукуючи у світі речі, з якими ми можемо себе ототожнити, підтримує в нас химерне відчуття єдності “я”⁵⁰.”

З кожним новим образом ми намагатимемося повернутися до часів, що передують “нестачі”, знайти себе в тому, чим ми не є, — і кожного разу зазнаватимемо невдачі.

Друга стадія людського розвитку — це гра “туди-сюди”, що її Фрейд назвав так, спостерігаючи за тим, як його онук відкидає катушку (“туди”), а потім за допомогою прив’язаної до неї нитки повертає її (“сюди”). Фрейд уважав це намаганням дитини

ни пристосуватися до відсутності матері — котушка є символом матері, на яку дитина щосили намагається поширити свою владу. Лакан тлумачить цю гру як уведення дитини в мовну систему. За допомогою мови ми потрапляємо в те, що Лакан називає символікою, — у впорядкованість культури, в місце, де ми набуваємо своєї людської суб'єктивності. Мова дозволяє нам спілкуватися з іншими, але водночас посилює наше відчуття “нестачі”. Тепер ми можемо висловити свої вимоги завдяки мові, але вони не допомагають нам позбутися відчуття “нестачі”, а лише посилюють його. Вступ до мовної системи та до символіки створює розрив між нашою потребою в початковому моменті достатку та нездійсненими обіцянками мови: саме в цьому розриві виникає бажання. Лише через мову людина стає суб'єктом — суб'єктом мови, її підданцем. “Я” може стати “я” тільки з допомогою мови, але за це знов-таки доводиться сплатити певну ціну: Лакан розмежовує суб'єкта проголошення та суб'єкта проголошеного. Коли “я” розмовляю, то завжди відрізняюся від того “я”, від імені котрого висловлююся; я зісковзую у відмінність і поразку: “коли суб'єкт з'являється десь як значення, в усіх інших місцях він проявляє себе як зникнення”⁵¹. Отже, суб'єктивність породжена самими мовними процесами, створювана структурами та вираженнями мови, а не є заданою наперед, як це стверджують теорії, відмінні від психоаналізу. Символіка проявляється в дечому, що існувало ще до нашої появи: вона вже присутня у світі та чекає, доки там не з'явимося ми. Вона створює нашу суб'єктивність як таку і при цьому завше лишається поза нашим відчуттям існування, належачи іншим так само, як вона належить нам. Я — це “я”, коли я розмовляю з вами, і “ви”, коли ви розмовляєте зі мною. З цього випливає, що наше відчуття існування себе як неповторного індивідуума є досить тендітним. Такої речі, як невід'ємне “я”, не може існувати — це лише химера, що допомагає нам жити. Річ не лише в тому, що мова, котрою ми спілкуємося, породжує нашу суб'єктивність — ми також є суб'єктами її структурних процесів. Од-

нак це далеко не все: Лакан стверджує, що наше підсвідоме також викшталтоване нашим контактом з мовою. На його думку, саме так з мови, яку ми вживаємо, та культурного асортименту, приступного нам у повсякденному житті, виникають і наше відчуття "я", і наше відчуття несхожості на інших. Саме мова дозволяє нам сприймати себе як суб'єктів: без неї ми не мали б відчуття самих себе, але ж і в мові таке відчуття завжди вислизає від нас, погрожуючи розбитися на скалки.

Третьою стадією розвитку людини є "едипів комплекс": усвідомлення статевої відмінності. Згідно з канонами структуралізму, Лакан витлумачує цей комплекс з огляду на мову. Підсвідоме саме структуроване подібно до мови, але за рамці структуралізму Лаканову позицію виводить його уявлення про бажання. Перехід від удаваного до символіки, характерний для уявлення про едипів комплекс, припускає, що дитина рухається від одного означального до іншого. Попри те, що такий перехід є процесом, переслідуванням незмінного означеного ("іншого", "справжнього", моменту достатку, тіла матері), він завжди породжує лише нові означальні — це є "нескінченне вислизання означеного та виникнення означального"⁵². Бажання — це неможливість затулити розрив між "я" та всім іншим, позбутися "нестачі". "Едипів комплекс" учить нас:

"Дитина тепер має примиритися з тим, що вона ніколи не зможе отримати *прямий* приступ до дійсності, зокрема до забороненого тіла матері. Її вигнали зі світу повного, удаваного володіння до "порожнього" світу мови... "метафоричний" світ дзеркала створив підґрунтя для "метонімічного" світу мови. Бажання Лакан визначає як потенційно нескінченний рух від одного означального до іншого. Усі бажання породжені нестачею, котру вони безперервно намагаються усунути. Увійти в мовну систему означає бути відрізним від того, що Лакан називає "справжнім", від неприступної царини, яка завжди перебуває за межами досяжності означення, поза символічною впорядкованістю. Зокрема, ми відрізані від тіла матері: після "едипової кризи" ми вже ніколи не зможемо досягти цього дорогоцінного об'єкта, навіть якщо витратимо все жит-

тя на гонитву за ним. Натомість маємо задовольнятися дійсними об'єктами, за допомогою котрих ми марно намагаємося заткнути дірку в самому осерді нашого існування. Ми рухаємося серед заміників заміників, образів образів, неспроможні поновити чисте (хай навіть фіктивне) самоототожнення та самозавершення, що його ми відчували в удаваному світі... У теорії Лакана саме втрачений початковий об'єкт — материнське тіло — рухає вперед історію нашого життя, змушуючи нас у нескінченному вируванні нездійснених бажань прагнути заміників втраченому раю"⁵³.

✓ Як прояв такого нескінченного пошуку можна навести ідеологію жіночого роману та романтичного кінематографу. Маю на увазі те, як жіночий роман, будучи дискурсивною практикою (нижче див. обговорення поглядів Фуко) стверджує, нібито "кохання" є остаточним розв'язанням усіх наших проблем. Кохання робить нас цілісними, повноцінними, завершує наше "я". Зрештою воно обіцяє повернути нас до благословенного стану достатку, щасливого перебування в тілі матері. Можна побачити, як ці міркування обіграні у фільмі «Париж, Техас». Його можемо тлумачити як фільм про потік свідомості, алегорія безнадійної боротьби Тревіса Гендерсона за повернення до стану достатку. У фільмі описано три етапи такого повернення: спершу Тревіс їде до Мексики, щоб дізнатися про дитинство своєї матері, потім — у пошуках миті свого зачаття їде до Парижа (у Техасі), і, нарешті, вдаючись до сублимації, він повертає Гантера Джейн (сина — матері), у такий спосіб символічно визнаючи, що його власні пошуки приречені на фіаско.

Дискурс і влада: Мішель Фуко та Едвард Сед

"Генеалогічний" аналіз Мішеля Фуко спрямований на зв'язок між владою та знанням, а також на те, як цей зв'язок працює в рамках того, що він називає дискурсивними формаціями, — концептуальних структур, котрі дозволяють деякі манери мислення та заперечують інші. Там, де структуралісти фокусують увагу на тому, як мовна система та системи, аналогічні

мові, “детермінують” природу мовного й культурного вираження, постструктуралісти на кшталт Фуко більше цікавляться застосуванням мови та тим, як це застосування пов’язане з іншими суспільними й культурними практиками (ця позиція також допосована до інших систем, подібних до мови). Використання мови та культурна практика взагалі сприймається як “діалогічні” ґатунки діяльності, як діалог і потенційний конфлікт з іншими застосуваннями мови, іншими культурними текстами та практиками. У цьому сенсі дискурс є невіддільним від влади. Дискурс — це засіб, за допомогою якого суспільні інститути через зрозумілий і легітимний процес визначення та виключення застосовують свою владу. Фуко має на увазі те, як конкретні дискурси чи дискурсивні формації визначають, що можна сказати з будь-якої теми. Дискурсивна формація складається з сукупності неписаних правил та спільних припущень, котрі намагаються регулювати те, що можна написати, подумати або вчинити в конкретній галузі.

У розвідках «Наглядати й карати: Народження в’язниці» та «Історія сексуальності» Фуко відкидає уявлення про універсальну й позачасову істину. Він переймає думку Фрідріха Ніцше, за якою знання працює як зброя влади. Мета Фуко полягає в тому, щоб відкрити, “як люди керують самими собою та іншими через породження істини (визначення царин, у яких практику правдивого та хибного можна водночас зробити впорядкованою та адекватною)”⁵⁴. Автор постійно демонструє, як влада діє через дискурс, і що дискурси завжди укорінені у владі: “влада витворює знання, ... влада і знання безпосередньо пов’язані одне з одним... нема ані владних відносин, які б не створювали відповідної царини знання, ані знань, які б водночас не залежали від владних відносин і не становили їх”⁵⁵. Фуко дуже цікавить подвійне питання: “Як застосовують владу, і яким є її вплив?” Ці запитання протиставлено двом традиційнішим: “Що таке влада, та звідки вона береться?”. Для Фуко влада не являє собою, скажімо, власність панівного класу: влада — це стратегічна територія, арена

нерівних відносин між тими, хто має владу, й тими, в кого її немає. "Коли існує влада, існує й опір"⁵⁶. Ба більше: владу не слід уважати негативною силою, чимось таким, що заперечує, придушує, спростовує, — влада є продуктивною.

"Слід припинити описувати дію влади самими негативними термінами: влада "відлучає", "придушує", "усуває", "цензурує", "абстрагує", "маскує", "ховає". Насправді влада створює: вибудовує реальність, продукує царини об'єктів та ритуали істини"⁵⁷.

Відтак, розглядаючи історію сексуальності, Фуко відкидає те, що він називає "гіпотезою придушення": підхід до сексуальності через цензуру та заборону. Натомість він формулює іншу низку питань:

"Чому сексуальність так широко обговорюють і що про неї кажуть? Яким був вплив влади, породженої сказаним про неї? Якими є зв'язки між цими дискурсами, цими ефектами влади та бажаннями, створеними ними? Яке знання виникло внаслідок існування цих зв'язків?"⁵⁸.

Фуко відстежує дискурс сексуальності крізь низку дискурсивних сфер: медицину, демографію, психіатрію, педагогіку, роботу в царині соціальних проблем, кримінологію, функціонування уряду. Замість замовчування він помічає "політичне, економічне та технічне заохочення розмов про секс"⁵⁹. На його думку, неоднакові дискурси щодо сексуальності насправді не присвячені сексуальності, а складають її. Це не означає, що сексуальність не існує як недискурсивна формація, а лише вказує на те, що наше "знання" сексуальності та зв'язки "влада – знання", котрі її характеризують, є дискурсивними. Едвард Сед в одному з засадничих творів з теорії постколоніалізму⁶⁰ показує, як західний дискурс "Схід-орієнталістика" породив "знання" Сходу та сукупність зв'язків "влада – знання", що виражають інтереси "влади" Заходу. Сед розглядає твердження Фуко, що згідно з ним "істинність" дискурсу залежить швидше від того, хто і за яких обставин його висловлює, ніж від того, що безпосередньо сказано. На дум-

ку СEDA, "Схід був європейським відкриттям"⁶¹. "Орієнталістика", або ж "сходознавство" — це термін, що його Сед уживає для опису зв'язку між Європою та Сходом, зокрема "того, як Схід допоміг визначити Європу (або Захід) як протилежний образ, ідею, особистість, досвід"⁶². Він також "намагається показати, що європейська культура набрала своєї сили та індивідуальності завдяки тому, що протиставила себе Сходу як певному сурогатному й навіть незаконному "я"⁶³.

"Орієнталістику можна обговорювати та аналізувати як комплексний інститут, що має справу зі Сходом, проголошуючи твердження стосовно нього, обґрунтовуючи погляди на нього, описуючи та навчаючи його, керуючи ним: якщо стисло, сходознавство є західним стилем панування, реструктурування та застосування своєї влади наді Сходом"⁶⁴.

Але як усе це пов'язано з аналізом маскультури? Не надто важко побачити, що, вживаючи підхід, запропонований Фуко та популяризований Седом, можна краще зрозуміти природу химер імперіалізму, які панують у світі. Існує два головні різновиди "імперських" сюжетів. Перший — це розповіді про білих колонізаторів, які піддаються первісній владі джунглів і, як це формулює расистський міф, "досягають єдності з природою". За приклад можна вважати Курца із книжки Джозефа Конрада «Серця темряви» та фільму Френсиса Кополи «Апокаліпсис сьогодні». Другий сюжет — це розповідь про білу людину, котра, нібито, завдяки своїй расовій спадщині нав'язує себе джунглям та їх мешканцям. Класичним прикладом тут є історія Тарзана (книжки, фільми та міф як такий). Якщо встати на позицію Фуко, то й перший, і другий сюжет повідомлять нам про бажання та побоювання культури імперіалізму набагато більше, ніж вони здатні повідомити про людей і місця, що є ціллю колоніальної експансії. Такий підхід переносить фокус уваги з об'єкта й обставин розповіді на "функцію", котру вона може виконувати для творців і споживачів цих оповідок. Він утримає нас від западання в наївний ре-

алізм: замість зосереджувати свою увагу на тому, що такі історії сповіщають про Африку й африканців, ми намагаємося зрозуміти, що ці образи кажуть нам про європейців й американців. Зрештою, наша увага переключається з того, "як" розповіли історію, на те, "чому" її розказано, з тих, про кого вона, на тих, хто її розповідає та споживає. Наприклад, "тарзаніада" нічого не повідомляє нам про колонізованих, але дуже багато — про колонізаторів.

За класичний приклад орієнталістики можна вважати зображення Голлівудом війни у В'єтнамі. Замість замовчування поразки ми бачимо заохочення обговорювати цю тему. Найнепопулярніша з тих війн, що в них брала участь Америка, перетворилася на найпопулярнішу — якщо за мірило брати дискурсивні та комерційні показники. Хоча Америка вже не має "влади" над В'єтнамом, вона й досі контролює західні уявлення про свою війну з цією країною. Голлівуд як "комплексний інститут" має справу з В'єтнамом, "проголошуючи твердження щодо нього, обґрунтовуючи погляди на нього, описуючи та навчаючи його". Фабрика мрій "винайшла" В'єтнам як "протилежний образ", як "сурогатне й навіть незаконне "я" Америки". У цьому аспекті Голлівуд — разом з іншими дискурсивними практиками, піснями, белетристикою, телесеріалами тощо — успішно створив дуже потужний дискурс щодо В'єтнаму: за допомогою цілої низки "ритуалів істини" розповів Америці та світові, нібито те, що там було, сталося тому, що В'єтнам є саме таким. Ці різноманітні дискурси не "розповідають" про В'єтнам, а становлять для багатьох американців "в'єтнамський досвід". Ніхто не каже, що тієї війни як історичної реалії не було, — річ лише в тому, що для більшості американців її "знання" та зв'язок "влада – знання", створений на підґрунті цього знання, є дискурсивними. Навіть коли Голлівуд на позір критично ставиться до дій Америки у В'єтнамі, ця критичність завжди залишається в рамках дискурсивної практики, котра зрештою стримує критику, узгоджуючи її з процедурами та догмами орієнталістики.

ЛІТЕРАТУРА З ТЕМИ

1. DURING SIMON. *Foucault and Literature: Towards a genealogy of writing*. — London: Routledge, 1992. Хоча ця книжка присвячена, головним чином, літературі, вона все одно являє собою вельми корисний вступ до теорії Фуко.
2. EAGLETON, TERRY. *Literary Theory: An Introduction*. — Oxford: Basil Blackwell, 1983. Містить чудовий розділ, присвячений постструктуралізму. Особливо гарно описує погляди Лакана.
3. EASTHOPE ANTONY. *British Post-Structuralism*. — London: Routledge, 1988. Досить удаła спроба викласти тему. Містить корисні розділи, присвячені аналізу кіно, культурологічному аналізу, критичному читанню та історичному аналізу.
4. HAWLES TERRENSE. *Structuralism and Semiotics*. — London: Methuen, 1977. Пожиточний вступ до розглянутої теми.
5. NORRIS CHRISTOPHER. *Derrida*. — London: Fontana, 1977. Читке та цікаве ознайомлення з теорією Дерріди.
6. MCNAY LOUIS. *Foucault: A critical Introduction*. — Cambridge: Polity Press. Чудовий вступ до праць Фуко.
7. SARUP MADAN. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. — 2nd ed. — Prentice Hall, Harlow. — 1993. Чудове викладення засад постструктуралізму.
8. SHERIDAN ALLAN. *Michel Foucault: The will to truth*. — London: Tavistock, 1980. Ідосі найповніший вступ до теорії Фуко.
9. SILVERMAN КАЈА. *The Subject of Semiotics*. — Oxford: Oxford University Press, 1983. Цікаве та приступне викладення структуралізму, семіотики, психоаналізу, фемінізму та постструктуралізму. Особливо гарно подані погляди Барта й Лакана.
10. *Structuralism and Since: From Levi-Strauss to Derrida*/Ed. John Sturrock. — Oxford: Oxford University Press, 1979. Містить непогані нариси, присвячені теоріям Леві-Стросса, Барта, Фуко, Лакана та Дерріди.
11. TWAITES TONY, LLOYD DAVIS & MULES WARWICK. *Tools for Cultural Studies: An introduction*. — Melbourne: Macmillan, 1994. Являє собою корисну розповідь про місце семіотики в царині культурологічного аналізу.
12. WEEDON CHRIS. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. — Oxford: Basil Blackwell, 1987. Цікавий вступ до постструктуралізму з позиції фемінізму. Містить пожиточні розділи, присвячені Лакану та Фуко.
13. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A reader*/Ed. Patrick Williams & Laura Chrisman. — Harlow: Prentice Hall, 1993. Цікавий збірник нарисів з теорії постколоніалізму.

5. МАРКСИЗМ ТА ЙОГО РІЗНОВИДИ

Класичний марксизм

Марксизм є складною та суперечливою течією. Окрім того, він являє собою революційну теорію, мета якої полягає в тому, щоби змінити весь світ. Маркс колись сказав: "Філософи тільки по-різному *пояснювали* світ, але справа полягає в тому, щоби змінити його"¹. Це робить марксистський аналіз суто політичним, але з цього не випливає, що всі інші методи та підходи є аполітичними, — навпаки, марксизм стверджує, що всі вони зрештою є політичними. Як сказав один американський марксист, культурний критик Фредрик Джеймсон, "політична перспектива являє собою абсолютний горизонт усього читання й усього тлумачення"².

Марксистський підхід до культури припускає, що культурні тексти та практики слід аналізувати з огляду на історичні умови їх створення (а в деяких варіантах марксизму — і на змінні умови їх споживання та сприйняття). Методологію марксизму від інших "історичних" підходів до культури відрізняє марксистське уявлення про історію. Найдокладніше викладення марксистського підходу до історії міститься, мабуть, у «Передмові» та «Вступі» до «Критики політичної економії». Тут Маркс окреслює нині зна-

мените уявлення про зв'язок “база – надбудова” як про рушій суспільного й історичного розвитку. У першому розділі я побіжно розглянув це формулювання у зв'язку з іншими концепціями ідеології. Наразі зупинюсь на ньому детальніше та поясню, як його можна застосувати до аналізу “детермінантів”, що впливають на виробництво та споживання масової культури.

Маркс стверджує, що кожен значущий період історії ґрунтований на конкретному “способі виробництва”, тобто на тому, як суспільство (рабовласницький лад, феодалізм, капіталізм) організоване для вдоволення своїх життєвих потреб: виробництва їжі, житла тощо. Якщо узагальнити, кожен спосіб виробництва породжує (1) особливі способи здобувати речі, потрібні для життя; (2) особливі соціальні відносини між працівниками та тими, хто контролює спосіб виробництва; (3) особливі суспільні інститути (включно з культурними). В осерді цього аналізу лежить твердження, що, згідно з ним, те, як суспільство виробляє засоби свого існування (конкретний “спосіб виробництва”), детермінує політичні, соціальні та культурні обриси суспільства і шляхи його можливого розвитку в майбутньому. Це твердження ґрунтоване на певних припущеннях щодо зв'язку між “базою” та “надбудовою”.

Саме на цих відносинах — між “базою” та надбудовою — стоїть марксистське уявлення про культуру. “База” складається зі сполучення “продуктивних сил” та “виробничих відносин”. Продуктивні сили — це сировина, інструменти, технологія, працівники та їхні навички тощо. Виробничі відносини — це класові відносини між тими, хто бере участь у виробництві. Отже, кожен спосіб виробництва крім того, що відрізняється від інших, скажімо так, виробництвом — аграрним чи промисловим, — на якому він ґрунтований, неповторний ще й тим, що він породжує конкретні виробничі відносини: рабовласницький спосіб виробництва породжує взаємини “власник – раб”, феодальний — відносини “сеньйор – селяни”, капіталістичний — “буржуазія – пролетаріат”.

Саме в цьому сенсі класова позиція людини визначена її зв'язком зі способом виробництва. "Надбудова" (котра з'являється у сполученні з конкретним способом виробництва) складається з інститутів (політичних, юридичних, освітніх, культурних тощо) та "конкретних форм суспільної свідомості" (політичних, релігійних, етичних, філософських, естетичних, культурних і т. ін.), породжених цими інститутами. З одного боку, надбудова виражає та узаконює базу. З іншого, кажуть, що база "визначає" чи "детермінує" зміст і форму надбудови. Цей зв'язок можна розуміти по-різному — скажімо, як механічний зв'язок причини й наслідку ("економічний детермінізм"): те, що відбувається в надбудові, є пасивним відображенням того, що відбувається в базі. Нерідко таке уявлення спричинювало виникнення примітивної марксистської теорії культури як "віддзеркалення", згідно з якою політику тексту чи практики можна вивести з економічних умов її створення чи звести до них. Можна також сприймати цей зв'язок як установлення границь, забезпечення конкретною структурою, в рамцях котрої деякі події є вірогідними, а інші — малоймовірними.

Після смерті Маркса в 1883 р. його друг і соратник Фрідріх Енгельс у низці листів змушений був пояснювати численні тонкощі марксизму молодшим прибічникам цієї теорії, котрі у своєму революційному ентузіазмі загрожували звести марксизм до економічного детермінізму. Ось уривок з відомого листа Енгельса до Йозефа Блоха:

"Згідно з матеріалістичним уявленням про історію, елементом, що зрештою детермінує її, є повсякденне виробництво та відтворення. Ані Маркс, ані я не мали на оці нічого більшого. Отже, якщо хтось перекидає наші ідеї, стверджуючи, нібито життя детерміноване лише економічним чинником, він перетворює це твердження на безглузду, абстрактну, абсурдну фразу. Економічний стан — це база, але різноманітні компоненти надбудови також впливають на перебіг історичної боротьби та у багатьох випадках детермінують її форму... Ми творимо свою власну історію, про-

те понад усе робимо це за дуже чітких припущень та умов. Вирішальними серед них, зрештою, видаються економічні умовини, але політичні та інші — ба навіть традиції, що керують людським розумом — також відіграють свою роль, хоча вона є не такою важною, як роль економічних чинників”³.

Енгельс хоче сказати, що економічна база породжує та визначає структуру надбудови, але діяльність, що відбувається в рамках цієї надбудови, визначена не тим, яку структуру породжує та відтворює економічна база (хоча вона таки визначає межі й наслідки), а взаємодією інститутів і людей, що діють у цій структурі. Отже, хоча культурні тексти та практики ніколи не будуть “первинною силою” історії, вони можуть активно сприяти суспільним зрушенням чи стабільності суспільства⁴.

У «Німецькій ідеології» Маркс і Енгельс стверджують таке: “Думки пануючого класу є в кожному епоху пануючими думками. Це значить, що той клас, який являє собою пануючу *матеріальну* силу суспільства, є в той же час і його пануюча *духовна* сила”⁵. Інакше кажучи, панівний клас унаслідок свого володіння засобами матеріального виробництва неодмінно володітиме й засобами виробництва розумового. Утім, це не означає, що ідеї панівного класу просто нав’язують підпорядкованим класам. Панівний клас “змушений представляти свої інтереси як спільні інтереси всіх членів суспільства... надавати своїм уявленням вигляду універсальності та подавати їх як єдині раціональні, універсально чинні”⁶. З огляду на невизначеність цієї мети ідеологічна боротьба є майже неминучою. В періоди суспільних трансформацій вона стає хронічною: як відзначає Маркс, саме в “ідеологічних формах” надбудови (котрі включають у себе тексти та практики маскультури) люди “усвідомлюють цей конфлікт і борються з ним”⁷.

Класично марксистський підхід до масової культури понад усе припускати, що для розуміння та пояснення тексту чи практики їх завжди слід співвідносити з відповідним історичним моментом виробництва та аналізувати в рамках

історичних умов, що породили їх. Із цим пов'язана певна небезпека: історичні умови зрештою є економічними, отже, культурний аналіз може швидко звестися до економічного (культура стає пасивним відображенням економіки). Маркс та Енгельс попереджають (а Томпсон демонструє — див. розділ 3), що дуже важливо враховувати тонкий діалектичний зв'язок між "діяльністю людини" та "структурою". Приміром, усебічний аналіз англійської мелодрами XIX ст. мав би звести воєдино розгляд економічних змін, котрі породили аудиторію цієї драми, та театральні традиції, що визначили її форму. Те саме можна сказати і про всебічний аналіз водевілю. Хоча в одному разі виконання не слід зводити до зрушень в економічній структурі суспільства, важить те, що повний аналіз мелодрами, драми чи водевілю був би неможливим без урахування змін у структурі глядацької аудиторії, викликаних змінами в економічній структурі суспільства. Марксистський аналіз указує на те, що саме такі зрушення зрештою і спричинили можливість зіграти конкретну п'єсу (скажімо, «Я та мій партнер Джо»⁸) й уможливили появу та успіх такої виконавиці, як Марі Ллойд. Отже, марксистський аналіз непрямо вказував би на те, що фундаментальний зв'язок між появою мелодрами та водевілю і змінами, які сталися в капіталістичному способі виробництва, таки існує.

Франкфуртська школа

Традиційно цим словосполученням позначають групу німецьких інтелектуалів, що їх праця пов'язана з Інститутом соціальних досліджень при Франкфуртському університеті. Інститут було відкрито 1923 р. Після приходу Гітлера до влади в 1933 р. він переїхав до Нью-Йорка та став структурним підрозділом Колумбійського університету. 1949 р. інститут повернувся до Німеччини. Критичну суміш марксизму та психоаналізу, витворену інститутом, назвали "критичною теорією". Звертання інституту до теми маскультури асоціюють, головним чином,

зі студіями Теодора Адорно, Вальтера Бенджаміна, Макса Горкгаймера, Лео Ловенталя та Герберта Маркузе.

У 1944 р. Макс Горкгаймер та Теодор Адорно впровадили термін "індустрія культури" на позначення продукції та процесів масової культури. На їхню думку, продукція індустрії культури наділена двома характерними рисами: культурною однорідністю ("фільми, радіо та журнали складають систему, однорідну в цілому та в кожному окремому аспекті... вся масова культура є однаковою")⁹ й передбачуваністю:

"Відразу на початку фільму стає очевидним, чим він скінчиться та хто дістане винагороду, хто буде покараний, а хто забутий. У легкій [тобто популярній] музиці тренуване вухо, почувши перші ноти пісні, спроможне здогадатися, що буде далі, і коли такий прогноз здійснюється, знавець відчуває гордощі за себе... Наслідком є постійне відтворення одних мотивів"¹⁰.

Арнольд і левісисти переймалися тим, що маскультура становить загрозу культурній та суспільній владі, натомість франкфуртська школа стверджує, що насправді масова культура спричинює протилежний ефект — підтримує суспільну владу. Там, де Арнольд і Левіс убачали "анархію", франкфуртська школа спостерігає лише "субординацію": ситуацію, що за неї "обмануті маси"¹¹ потрапили в "зачароване коло підтасувань та ретроактивних потреб — коло, в якому єдність системи дедалі зростає"¹². Тут Адорно обговорює американську комедію становищ про молоду шкільну вчительку, котрій недоплачує і котру постійно штрафую директор школи. Як наслідок, у неї немає грошей, а відтак, і їжі. Гумор кінострічки полягає в кумедних спробах молодої жінки харчуватися коштом друзів і знайомих. Витлумачуючи цю комедію становищ, Адорно керується припущенням, за яким установити достеменно "ідею", що її несе твір "справжньої" культури, завжди складно й нерідко навіть неможливо, тоді як відкрити "приховану ідею" твору з царини маскультури зовсім неважко. Згідно з Адорно, сценарій вказує ось на що:

Осно.
Музична
передача
зубається

“Якщо у вас є почуття гумору, ви так само дотепні, добродушні та чарівні, як героїня цієї комедії, то вам не варто хвилюватися через те, що вашої зарплатні вам вистачає хіба що на хліб і воду... Інакше кажучи, сценарій вигадливо подає принизливі умови існування як кумедні й у такий спосіб виробляє в людях уміння пристосовуватися до них, створюючи образ героїні, котра сприймає навіть своє власне неадекватне становище як предмет насмішок і в жодному разі не як привід для обурення”¹³.

Це один зі способів сприйняття того телефільму — але в жодному разі не єдиний можливий. Приятель Бенджаміна Бертольд Брехт (котрого Адорно називав “брутальним”) міг би запропонувати інше її тлумачення — таке, що домислює меншу глядацьку пасивність. Обговорюючи свою власну п'єсу «Матінка Кураж та її діти», Брехт висловлює таке припущення: “На мою думку, навіть якщо Кураж нічому не вчиться, принаймні глядачі можуть, спостерігаючи за нею, навчитися чогось”¹⁴. Те саме можна сказати й про тлумачення Адорно пасивності вчительки.

Лео Ловенталь вважає, що індустрія культури, створюючи культуру, яку характеризують “стандартність, стереотипи, консерватизм, лицемірство, маніпулювання свідомістю споживача”¹⁵, сприяла деполітизації робітничого класу, обмежуючи його кругозір політичними й економічними цілями, що їх можна досягти в рамках структури експлуатації та гноблення, створеної капіталістичним суспільством. Він каже: “Щоразу, коли революційні тенденції боязко підіймають голову, їх відразу починають зводити нанівець химерним справдженням таких мрій, як багатство, пригоди, пристрасне кохання, влада та взагалі сенсуалізм”¹⁶. Якщо стисло, маскультура перешкоджає “масам” виходити думкою за межі сьогодення. Герберт Маркузе в розвідці «Одновимірна людина» стверджує таке:

“Непереборна продукція індустрії розваг та інформації [тобто індустрії культури] несе в собі приписані позиції та звички, певні розумові та емоційні реакції, котрі пов'язують споживачів (на їхню радість чи ні) з виробниками та, за допомогою останніх, з масовою

?
! and
ye
ice rule
→ 171

культурою в цілому. Ця продукція нав'язує та маніпулює, вона прищеплює свідомість, що її хибність так важко збагнути... вона стає способом життя. Це "гарний" спосіб життя — набагато кращий, ніж попередній, — і, як усякий гарний спосіб життя, він перешкоджає якісним змінам. Отже, виникає модель *одновимірної думки та поведінки*, у якій ідеї, прагнення та цілі, котрі за своїм змістом виходять за рамки прийнятого світу дискурсу та дії, мають бути або відкинуті, або зведені до масштабів цього світу"¹⁷.

Сказати інакше, надаючи засоби вдоволення певних потреб, капіталізм при цьому запобігає формуванню фундаментальніших бажань — індустрія культури обмежує політичну уяву. Як і у випадку Арнольда та левісстів, мистецтво, або висока культура — це зовсім інша річ: вона уособлює ідеали, що їх відкидає капіталізм. Висока культура містить у собі приховану критику капіталістичного суспільства — альтернативний, утопічний погляд на світ. "Справжня" культура, за Горкгаймером, перейняла від релігії утопічну функцію підтримувати в людях прагнення до кращого світу, не обмеженого рамцями буденності; вона несе в собі ключі, які мають відімкнути тюрму, що її збудувала індустрія капіталістичної культури, впровадивши маскультуру¹⁸. Автор не стверджує, що висока культура має повчальний характер, — навпаки, вона швидше переконує своєю "формою", ніж нав'язує щось своїм "змістом". Але великому потенціалу "справжньої", "автентичної" культури, котру Маркузе також називає "позитивною культурою" (це є культура чи культурний простір, що виникли після роз'єднання "культури" та "цивілізації", — див. розділ 2), дедалі більше загрожують процеси, що протікають в індустрії культури. Колись культура діяла всередині суспільства та впливала на суспільство, що спричинювало зміни; позиція позитивної культури є зовсім іншою:

"Уживаючи словосполучення "позитивна культура", я маю на увазі культуру буржуазної епохи, котра в ході свого розвитку призвела до відділення від цивілізації розумового й духовного світу як незалежної сфери цінностей, та котру вважають вищою від цивілі-

зації. Її вирішальною характеристикою є ствердження існування універсально обов'язкового, кращого та ціннішого світу, що його мусимо беззастережно схвалювати, — світу, котрий кардинально відрізняється від фактичного світу щоденної боротьби за існування, але є досяжним для кожного індивідуума "зсередини", без будь-якої трансформації фактичного стану справ"¹⁹.

Позитивна культура уособлює обіцянку завтра, а відтак, критику сьогодення, але вона також є цариною, до якої ми входимо, щоб поновити та освіжити свої сили перед поверненням до буденних справ; "усередині культури виникла сфера позірної єдності та позірної свободи — царица, в якій, як припускали, антагоністичні відносини існування мають бути стабілізовані та вмиротворені. Культура затверджує та приховує нові умови суспільного життя"²⁰. Обіцянки, що їх супроводжував перехід від феодалізму до капіталізму, — обіцянки суспільства, ґрунтованого на рівності, справедливості та прогресі, дедалі частіше передають зі світу буденності до царици культури. Висока культура періоду раннього капіталізму живила віру в те, що вся попередня історія була лише темною та трагічною передісторією прийдешнього існування"²¹. З огляду на це "справжня" культура, створюючи та опановуючи "другий вимір" суспільної дійсності, має дотримуватися "руйнівного негативізму". Утім:

"Індустрія культури дедалі сильніше вирівнює те, що залишилося від антагонізму між культурою та суспільною дійсністю, знищуючи опозиційні, сторонні, трансцендентні елементи високої культури — елементи, що з них складається "другий вимір" дійсності. Ця ліквідація двовимірної культури відбувається не через відкидання, неприйняття "культурних цінностей", а через їх огульне включення в існуючий лад, через їх масове відтворення та демонстрацію"²².

Відтак, ліпше майбутнє, що його нам обіцяла "автентична" культура, вже не суперечить сумному сьогоденню (стимулу покращити своє становище). Культура нині стверджує, що кра-

Маркузе
майбутнє

ще майбутнє — єдине можливе краще майбутнє — існує, й існує “тут і тепер”. Вона пропонує вже не “бажання”, а їх “здійснення”. Маркузе тримається за надію на те, що “найпередовіші образи та позиції” “справжньої” культури можуть і досі опиратися “поглинанню” та “непокоїти свідомість можливістю свого відродження” у ліпшому завтра²³. Повторюючи думку Маркса про релігію, Маркузе стверджує, що культура, притупляючи біль існування, робить нестерпне становище терпимим.

“Одне з чільних суспільних завдань позитивної культури ґрунтоване на такому протиставленні нестерпної нестійкості поганого існування та потреби в щасті для того, щоби зробити таке існування терпимим. Розв’язання цієї проблеми в рамках екзистенції може бути лише химерним, а можливість такого розв’язання базується саме на характері художньої краси як ілюзії... Але така ілюзія має реальні наслідки — надає вдовolenня і в такий спосіб підтримує “статус-кво””²⁴.

“Автентична” культура демонструє “можливості, що не здійснилися, надії, котрі не справдилися, та невиконані обіцянки”²⁵. Маркузе вважає, що одного дня маргінальні елементи суспільства, “ізгой та аутсайтери”²⁶, вповні не охоплені чіпкими руками індустрії культури, здійснять можливості, втілять надії в життя та змусять капіталізм виконувати всі свої обіцянки — у новому, іншому світі. Або ж, як зазначає Горкгаймер:

“Одного дня ми можемо дізнатися, що в глибині душі маси... потайки знали правду та не вірили брехні — як хворі-кататоніки, котрі показують, що їх уваги нічого не оминуло, лише після того, як виходять зі свого трансу. Відтак, можливо, розмовляти мовою, котру людям нібито нелегко зрозуміти, не так уже й безглуздо”²⁷.

Але, як завважає Адорно, маскультури як системі важко кинути виклик:

“Нині самому життю того, хто нездатен розмовляти у приписаній манері, тобто без видимих зусиль повторювати формули, домовленості та судження масової культури так, ніби вони є його власними, загрожує небезпека: підозрюють, що він або ідіот, або інтелектуал”²⁸.

Індустрія культури, прагнучи прибутків і культурної однорідності, позбавляє "справжню" культуру її життєво важливої функції — здатності висловлювати "Велику Відмову"²⁹. Комерціалізація знецінює "автентичну" культуру, роблячи її надто підданою оберненню на звичайний предмет купівлі-продажу.

"Неоконсервативні критики лівих критиків маскультури висміюють протести проти використання творів Баха як фонові музики на кухні, проти появи Платона та Гегеля, Шеллі та Бодлера, Маркса та Фрейда у кожній книгарні. Натомість вони наполягають на визнанні того, що класики залишили мавзолей та повернулися до життя, що люди наразі стали набагато освіченішими, ніж колись. Це так, але повертаючись до життя, вони повертаються не як класики, а в іншій якості — їх позбавляють властивої їм антагоністичної сили, здатності впровадити свій власний погляд на істину. Намір і функція їхніх творів у модерній подачі зазнали кардинальних змін. Якщо колись вони перебували у протистоянні з традиційним порядком речей, нині це протистояння згладили"³⁰.

Указати на приклади такого процесу досить легко (незалежно від того, як ми їх тлумачитимемо — як ліві радикали чи як неоконсерватори). У 1960-х роках важко було уявити собі спальню молодої людини без портрета Че Гевари на стіні. Але чи було це ознакою революційних настроїв, чи, може, лише проявом останньої моди (або складною сумішшю першого та другого)? Беннет наводить дуже красномовний приклад — рекламу, що з'явилася в газеті «Таймс» 1974 року:

"Це була велика — на всю шпальту — кольорова репродукція картини Матісса «Місток», під якою розташовувався підпис: "Бізнес — це наше життя, але життя — це не бізнес". Таке суперечливе висловлювання — те, що будімо протиставляли економічному життю, зробили його частиною, те, що від нього відокремлювали, стало асимільованим ним — спричинило певний ефект: будь-який критичний вимір, котрий можна б співвіднести з картиною Матісса, було затьмарено її новою функцією — рекламуванням товарів фінансового капіталу"³¹.

Наразі оперу та класичну музику нерідко використовують для реклами будь-яких товарів — від хліба до коштовних авт (див. табл. 5.1). Скажімо, у більшості англійців друга частина симфонії Дворжака «З Нового Світу» асоціюється з образом хліба марки «Говіс».

Таблиця 5.1.

Позбавлення "автентичної" культури її вирішальної функції.

ЗАСТОСУВАННЯ ОПЕРНОЇ ТА КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ В РЕКЛАМНИХ РОЛИКАХ

БАХ	Сюїта №3 Ре мажор	Сигари «Гамлет»
БАХ	Пробудіться!	Банк «Ллойд»
БАХ	Клавірний концерт фа мінор	NASDAQ (Американська фондова біржа, що спеціалізується на акціях високотехнологічних компаній)
БЕТГОВЕН	Симфонія №6 Фа мажор	Легке масло «Блубенд»
БЕТГОВЕН	До Елізи	Спагетті «Гайнц»/Рис «Анкл Бенс»
БЕЛЛІНІ	Норма	Форд «Мондео»
БОККЕРІНІ	Менует	Будівельне товариство «Заощаджуй і процвітай»
БРИТТЕН	Проста симфонія, тв. 4	Королівський банк Шотландії
ДЕБЮССІ	Бергамаська сюїта	Сир «Бурсен»
ДЕЛЬ	Лакме	Британські авіалінії/Рис «Басмати»/Хрусткі хлібці і крекери «Рівіта»/Комп'ютери Ай-Бі-Ем/Серветки «Клінекс»
ДЕЛЬ	Коппелія	Сік «Джюс-Руа»
ДЮКА	Учень чаклуна	Рушники «Фіеста»/«Сан Ліквід»/Королівський банк Шотландії/Цифрові аудіокасети «Філіпс»
ДВОРЖАК	Симфонія «З Нового Світу»	Хліб «Говіс»
ФОРЕ	Реквієм, тв. 48	Масло «Лурпек»
ГЛЮК	Орфей та Еврідіка	Пом'якшувач для тканини «Комфорт»
ГРІГ	Пер Гюнт	Кава «Нескафе»/компанія «АЕГ»/рушники «Елтон»
ГЕНДЕЛЬ	Ксеркс	Автомобілі «Ровер»
ГЕНДЕЛЬ	Соломон	Одяг «Вулвертс»
ГОЛСТ	Сюїта «Планети»	Парасольки «Делюкс»
ХАЧАТУРЯН	Спартак	Кава «Нескафе»
МАСКАНЬІ	Сільська честь	Серветки «Клінекс»/пиво «Стелла Арута»/шоколад «Бачі»

МОЦАРТ	Концерт для фортепіано з оркестром №21	Національна ірландська авіакомпанія «Аер Лінгус»
МОЦАРТ	Весілля Фігаро	Сітроен «ZX»
МОЦАРТ	Так чинять усі жінки	«Мерседес-Бенц»
МОЦАРТ	Концерт для валторни з оркестром №4	Готель «Вокгол Карлтон»
МУСОРГ-СЬКИЙ	Ніч на Лисій Горі	Аудіо- та відеокасети «Максел»
ОФФЕНБАХ	Казки Гофмана	Кремовий лікер «Бейліз Айріш Крім»
ОФФЕНБАХ	Орфей у пеклі	Гербицид «Біо Спід Від»
ОРФ	Карміна бурана	Парфумерія «Олд Спайс»/віскі «Карлінг Блек Лебел»/Фіат «Марса»
ПАХЕЛЬ-БЕЛЬ	Канон Ре мажор	Вина «Треснер»
ПРОКОФЬЄВ	Петрик і Вовк	Готель «Вокгол Астра»
ПРОКОФЬЄВ	Ромео і Джульєтта	Парфуми «Шанель л'Егоїст»
ПУЧЧІНІ	Мадам Баттерфляй	Чай «Твайнінгс»/ помаранчевий сік «Дель Монте»
ПУЧЧІНІ	Джанні Скіккі	Цифрові аудіокасети «Філіпс»
ПУЧЧІНІ	Богема	Портативні транзистори й магнітофони «Соні Волкмен»
ПУЧЧІНІ	Тоска	Провайдерські послуги «Фрі-Серв»
РАВЕЛЬ	Болеро	Хрусткі хлібці і крекери «Рівіта»
РИМСЬКИЙ-КОРСАКОВ	Цар Салтан	Робочі інструменти «Блек-енд-Деккер»
РОССІНІ	Севільський цирульник	Соус «Pagu Паста»/Фіат «Страда»/бритви «Браун»
СЕН-САНС	Карнавал тварин	Мережа супермаркетів «Теско»
САТІ	Гимнопедія №3	Шоколад «Берневіль»/ пігулки «Стрепсіс»
ШУМАН	Дитячі сцени	Шоколад «Брейк»
СМЕТАНА	Моя вітчизна	Пежо «605»
Й. ШТРАУС	Вальс «Уранішні газети»	Опікунський ощадний банк
ЧАЙКОВ-СЬКИЙ	Сюїта з балету «Лускунчик»	Сонцезахисні окуляри «Ріектолайт»/ фрукти й горіхи «Кедбері»/майонез «Гельманн»
ВЕРДІ	Аїда	Дієтична «Пепсі»/пиво «Мічлоб»/Єгипет
ВЕРДІ	Трубадур	Соус «Pagu Паста»
ВЕРДІ	Сила долі	Пиво «Стелла Артуа»
ВЕРДІ	Набукко (Навуходоносор)	Британські авіалінії
ВЕРДІ	Ріголетто	Соус «Pagu Паста»/ піцца «Маленький Цезар»
ВІВАЛЬДІ	Чотири пори року	Парфуми «Шанель №19»/хліб «Кінгсміл»/ Сітроен «ВХ»/продукція «Браун»

Річ не в тому, що Маркузе та інші представники франкфуртської школи виступають проти “демократизації” культури. Вони лише вважають, що “асиміляція її масовою культурою є передчасною в історичному сенсі — вона впроваджує культурну рівність, але зберігає панівні позиції маскультури”³². Якщо стисло, демократизація культури блокує попит на цілковиту демократію та зміцнює існуючий суспільний лад.

Згідно з поглядами представників франкфуртської школи, праця та дозвілля за умов капіталізму міцно пов’язані між собою: вплив індустрії культури гарантований характером нашої праці. Отже, функція індустрії культури, зрештою, полягає в тому, щоб організувати вільний час так само, як індустріалізація організувала робочий. Праця за капіталізму притупляє почуття, і цей процес далі розриває індустрія культури: “Уся індустрія культури обіцяє нам рай — утечу від рутинної повсякденної роботи, але цей рай неминуче повертає нас у те місце, з якого ми в нього потрапили. Задоволення сприяє покірливості, котра має допомогти людині все забути”³³. Стисло кажучи, праця веде до масової культури, а та повертає до праці. Утім, мистецтво, або “справжня” культура, що її пускає в обіг індустрія культури, діє так само. Лише “справжня” культура, що діє поза рамцями індустрії культури, здатна колись розірвати хибне коло.

Аби зробити ці загальні міркування конкретнішими, я розгляну приклад того, як франкфуртська школа підходить до масової культури, — нарис Адорно «Про популярну музику». У цій розвідці він висловлює три конкретні твердження щодо популярної музики. По-перше, Адорно стверджує, що вона “стандартизована”, притому “стандартизація”, на його думку, “охоплює й найзагальніші, і найдрібніші її риси”³⁴. Щойно виявляється, що музична або текстова тема стала успішною, її експлуатують доти, доки можна бодай щось від неї отримати, і цей процес досягає апогею у “кристалізації стандартів”³⁵. Ба більше: конкретику однієї популярної пісні завжди можна замінити на деталі

іншої. На відміну від органічної структури "серйозної музики", де кожна деталь виражає ціле, поп-музика є механічною в тому сенсі, що кожен конкретний елемент можна перенести з однієї пісні в іншу, і це зовсім не вплине на структуру загалом. Аби приховати стандартизацію, музична індустрія вдається до того, що Адорно називає "псевдоіндивідуалізацією":

"Стандартизація пісень-гітів дозволяє контролювати споживачів, обираючи за них, що вони слухатимуть. З іншого боку, псевдоіндивідуалізація дозволяє контролювати споживачів, змушуючи їх забувати, що всю ту "жуйку", котру вони слухають, вони вже колись слухали"³⁶.

Друга теза Адорно полягає в тому, що популярна музика заохочує пасивне прослуховування. Як ми зазначили вище, праця за умов капіталізму є нудотною, а відтак, сприяє пошукам відходу від дійсності, але, позаяк така втеча також отупляє, у людини залишається обмаль енергії для втечі справжньої — в царину автентичної культури. Натомість, людина прагне втекти від дійсності за допомогою таких форм, як поп-музика — форм, споживання яких завжди є пасивним та повторюваним і затверджує *статус-кво у світі*. Там, де "серйозна" музика (наприклад, Бетговен) тишить уяву, пропонуючи перебування "*у світі, яким він міг би бути*", популярна музика є "непродуктивним корелятом" життя в офісі чи у фабричному цеху. "Напруга та нудьга" на роботі заохочує людей "унікати докладання зусиль" у вільний час³⁷. Адорно описує все це таким чином, що людські дії стають схожими на поведінку наркомана (до речі, узятю з таких нелюблених ним детективів). Людина, котрій відмовили в різноманітті відчуттів на роботі й котра надто виснажена, щоб шукати їх на дозвіллі, "прагне стимуляторів", і поп-музика вдовольняє це стремління.

"Стимуляції, котру вона дає, відповідає неспроможність докла-дати зусиль для пошуку чогось нового. Наслідком цього є посилення відчуття нудьги, і вирватися з цього кола неможна. Неможливість втечі спричинює поширення неухважного став-

лення до поп-музики — її слухають, не докладаючи до цього маже ніяких зусиль. Уважне прослуховування музичного твору такого гатунку спричинює *спустошення* та занурює слухача в царину неуваги й розслаблення”³⁸.

Поп-музика діє через примітивну діалектику: аби спожити її, потрібні неувага та розслаблення, а її споживання породжує в людині ці стани.

Третім пунктом тез Адорно є твердження, за яким популярна музика діє як “суспільний цемент”³⁹. Її “соціо-психологічна функція” полягає в тому, щоб викштальтувати у своїх споживачів “психічне пристосування” до потреб панівної структури влади⁴⁰. Це “пристосування” виявляється у “двох головних соціо-психологічних різновидах поведінки мас: “ритмічно” покірливому та “емоційному”⁴¹. За першого гатунку людина танцює “в ритмі” своєї власної експлуатації та пригнічення, за другого — занурюється в сентиментальну тугу, забуваючи про реальні умови існування.

Щодо аналізу, запропонованого Адорно, варто висловити декілька зауважень. По-перше, слід мати на оці, що він писав усе це в 1941 р. З тих часів поп-музика посутньо змінилася, однак Адорно до своєї смерті 1969 р. ніколи не намагався змінити принципи власного аналізу відповідно до перемін, що сталися за той період. Чи є популярна музика такою монолітною структурою, як він це стверджує? Наприклад, чи дійсно поняття “псевдоіндивідуалізація” пояснює появу рок-н-ролу в 1956-му році, вихід на світову сцену гурту «Бітлз» в 1962-му, виникнення музики контркультури в 1965-му? Чи пояснює воно “панк-революцію” 1976-го, поширення руху «Рок проти расизму» наприкінці 70-х, виникнення стилів “ейсід-хаус” у 1986-му та “інді-попу” у 80-ті, воцаріння рейву в 90-ті? Ба більше: чи споживання поп-музики є таким пасивним, як про нього гадає Адорно? Фрїт наводить статистику продажів, котра спростовує це: “попри всю складність обліку, більшість експертів згодні з тим, що лише приблизно 10%

усіх випущених записів (ця цифра є трохи меншою для синглів і дещо більшою для альбомів) приносять прибуток⁴². Окрім того, ще 10 % записів лише покривають вартість їх створення⁴³. Це означає, що випуск приблизно 80 % записів призводить до втрати продюсерських грошей. Окрім того, за інформацією Пола Герша, принаймні 60 % випущених синглів ніхто ніколи не слухає⁴⁴. Хіба це схоже на роботу всемогутньої індустрії, котрій так легко маніпулювати свідомістю споживачів? Це більше схоже на те, що індустрія культури відчайдушно намагається продати музику критично налаштованій публіці. Такі цифри свідчать, що споживання є посутньо активнішим, аніж це стверджує Адорно. Без сумніву, найнаочнішим проявом постає використання музики субкультурою, але це в жодному разі не єдиний приклад. Нарешті, чи дійсно поп-музика функціонує як суспільний цемент? Наприклад, субкультури, мабуть, споживають музику приблизно так само, як, на думку Адорно, слід споживати "серйозну музику"⁴⁵. Ричард Даер, зосібна, стверджує, що саме так сприймали музику диско гомосексуали. Він помічає в диско певний романтизм, який протиставляє його буденності. Як стверджує Даер, "романтизм указує на те, що обмеження, що їх накладають робота та домашні справи, не є обмеженнями для життєвого досвіду"⁴⁶.

Аналіз, запропонований франкфуртською школою, ґрунтований на низці бінарних протиставлень, котрі є наслідками нібито радикальної різниці між культурою й масовою культурою (табл. 5.2). Нарис Вальтера Бенджаміна «Мистецький шедевр в епоху механічного відтворення» («The work of art in the age of mechanical reproduction») містить набагато оптимістичніший погляд на можливість революційної трансформації капіталізму. Бенджамін стверджує, що капіталізм "зрештою укшталтує умови, які вможливають скасування самого капіталізму"⁴⁷. Він вважає, що зміни в технічному відтворенні культури змінюють і функцію культури в суспільстві: "технічне відтворення здатне помістити копію оригіналу там, де не можна помістити самий оригінал"⁴⁸.

P

Таблиця 5.2.

"Культура" та "маскультура" в уявленні членів франкфуртської школи.

КУЛЬТУРА	МАСОВА КУЛЬТУРА
Справжня	Фальшива
Європейська	Американська
Багатовимірна	Одновимірна
Активне споживання	Пасивне споживання
Індивідуальна творчість	Масове виробництво
Уява	Відвертання уваги
Відкидання	Суспільний цемент

Отож, відтворення кидає виклик тому, що Бенджамін називає "аурою" культурних тестів і практик.

"Можна запропонувати таке узагальнення: техніка відтворення роз'єднує відтворюваний предмет зі сферою традиції. Створюючи багато копій, вона замінює унікальність на множинність, а дозволяючи глядачу чи слухачу користуватися копією так, як це йому подобається, вона відтворює предмет, що його копіюють. Ці два процеси спричинюють глибоку кризу традиції, котра є протилежністю нинішньої кризи [поширення фашизму] та відновлення людства. Обидва ці процеси внутрішньо пов'язані з сучасними масовими рухами. Найпотужнішим їх проявом є кіно. Його суспільна значущість, зокрема в її найпозитивнішій формі, немислима без деструктивного, руйнівного аспекту, тобто знищення традиційних цінностей культурної спадщини"⁴⁹.

"Аурою" культурного тексту чи практики є їхній дух автентичності, "авторитетності", "незалежності" та "оригінальності". Занепад аури позбавляє культурний текст або практику авторитетності та ритуалів традиції, уможлиблює множинність їхніх тлумачень, дозволяє використовувати їх в інших контекстах, заради інших цілей. Значущість, уже не закарбована у традиції, стає сумнівною: значення перетворюється на проблему споживання, активну (політичну), а не пасивну (для Адорно психологічну) річ. Технічне відтворення змінює виробництво: "Відтворений мистецький твір стає на значну міру твором, виробленим для подаль-

шого відтворення"⁵⁰. Споживання також змінюється: тепер, від категорії релігійних ритуалів до категорії ритуалів естетичних, споживання ґрунтоване на політичній практиці. Культура могла стати маскультурою, але споживання не стало масовим споживанням.

"Механічне відтворення мистецтва змінює реакцію на нього мас. Реакційне ставлення до творчості Пікассо стає прогресивним ставленням до фільмів Чарлі Чапліна. Прогресивну реакцію характеризує безпосереднє, глибоке злиття візуального та емоційного задоволення з орієнтацією на знавця"⁵¹.

Питання про значення та споживання перетворюються з пасивного споглядання на активну політичну боротьбу. Вихваляння Бенджаміном позитивного потенціалу "механічного відтворення", його думка, що воно починає процес переходу від "культури аури" до "демократичної культури", в якій значення сприймають не як щось унікальне, а як предмет сумнівів, використання та обігу, дуже істотно вплинула на теорію культури та маскультури — хоча цей вплив мало хто визнає. Сьюзан Уліс описує нарис Бенджаміна так: "Либонь, цей твір залишив найбільший відбиток на марксистському уявленні про маскультуру"⁵². Там, де Адорно пов'язує значення зі способом виробництва (те, як було створено культурний текст, визначає його споживання та значущість), Бенджамін стверджує, що значення виникає в мить споживання; значущість визначена процесом споживання і не залежить від способу виробництва. Як завважив Фріт, "дискусія"⁵³ між Адорно та Бенджаміном — між соціо-психологічним уявленням про споживання, доповненим переконаністю у визначальній силі виробництва, та позицією, згідно з якою споживання є політичним питанням, і досі триває стосовно популярної музики: "Адорно створив аналіз економіки розваг та описав ідеологічні ефекти комерційного виробництва музики, а Бенджамін був прабатьком теорій субкультури та заклав підвалини уявлення, за яким опис набуває свого значення у процесі його споживання"⁵⁴.

Попри свою марксистську витонченість, підхід до масової культури, застосований франкфуртською школою (за винятком поглядів Бенджаміна) у деяких аспектах добре узгоджується із традицією “культура та цивілізація”, що її ми аналізували в розділі 2. Подібно до позиції, на якій стояли Арнольд, левісисти та деякі американські теоретики масової культури, погляд на маскультуру франкфуртської школи за своїм єством є **зверхнім** поглядом на культуру інших людей (дискурс “ми та вони”). Так, представники франкфуртської школи дуже критично ставилися до думок консервативних критиків, котрі оплакували смерть (або загрозу смерті) “чистої” незалежної культури, цінність якої полягає лише в ній самій. Адорно, як зазначає Дж. М. Бернштейн, “ставиться до аргументів консерваторів на користь високої культури як до таких, що відображають невідображувану іпостась культури як захисника економічного “статус-кво”⁵⁵. Утім, важко заперечити, що існує певна схожість між фокусом уваги традиції, що її ми називаємо “культура та цивілізація”, та тим, на чому зосереджує свою увагу франкфуртська школа. Ці дві течії засуджують одне й те саме, але з різних причин. Підхід “культура та цивілізація” нападає на маскультуру тому, що та загрожує стандартам культури та суспільній владі, а франкфуртська школа — за те, що вона загрожує культурним стандартам і деполітизує робітничий клас, а відтак, утримує його в залізних обіймах суспільної влади: тримає “в покорі ритмові скам’янілої системи — **абсолютної** влади капіталізму” [письмівка моя. — Дж. С.]⁵⁶.

Альтусеріанство

Ідеї Луї Альтусера неабияк вплинули на культурну теорію 70-х рр. ХХ ст. У цьому неважко переконатися, проаналізувавши ключові часописи тієї епохи: «Вокінг Пейперз ін Калчерал Стадіз», «Скрін», «Нью Лефт Рев'ю» — усі вони містять статті про альтусеріанство, нариси, написані послідовниками Альтусера, та статті, автори яких виступали проти його теорії. Як казав Гол.

“відкриття ідей Альтусера та їхній подальший розвиток на присутню міру визначили обриси галузі культурологічного аналізу”⁵⁷. Найбільший внесок Альтусера до цієї царини — це його спроби теоретизувати поняття ідеології. Відтак, обмежуся обговоренням цього аспекту його спадщини.

Альтусер відкидає й механічне тлумачення зв'язку “база – надбудова”, і гегельянське уявлення про всеосяжне суспільство, натомість пропонуючи концепцію суспільної формації (як теоретичного узагальнення “суспільства”). Суспільна формація складається із трьох практик: економічної, політичної та ідеологічної. Існування зв'язку між базою й надбудовою означає не лише те, що надбудова є вираженням або пасивним відображенням бази, — радше, надбудова конче потрібна для існування бази. Така модель уможливорює відносну автономію надбудови. Детермінація залишається, але це є детермінація “в останній інстанції”. Вона діє через те, що Альтусер називає “структурою в пануванні”, тобто хоча, зрештою, економіка завжди є знаковим чинником, це не означає, що за конкретних історичних обставин вона неодмінно буде панівним фактором. Наприклад, за часів феодалізму панівним рівнем була політика. Утім, практика, що домінує в конкретній суспільній формації, залежатиме від конкретної форми економічного виробництва. Альтусер хоче сказати цим, що економічні суперечності капіталізму ніколи не набувають чистої форми: “година останньої інстанції ніколи не настає”⁵⁸. На найвищому рівні визначальним чинником виступає економіка, але не тому, що всі інші чинники є лише її похідними, а тому, що саме вона визначає, яка практика буде панівною. У першому томі «Капіталу» Маркс у відповідь на аргументи критиків, згідно з якими діапазон досяжності для марксистського аналізу є обмеженим, висловлює аналогічну думку:

“[Як стверджують критики марксизму] все це справедливо щодо сучасного світу, коли панують матеріальні інтереси, але незастосовне ні до Середніх віків, коли панував католицизм, ні до ста-

родавніх Афін чи Риму, де панувала політика... Ясно, в усякому разі, що Середні Віки не могли жити католицизмом, а античний світ — політикою. Навпаки, той спосіб, яким у ці епохи добувалися засоби до життя, пояснює, чому в одному випадку головну роль відігравала політика, а в другому — католицизм... З другого боку, Дон Кіхот повинен був жорстко поплатитися за свою помилку, коли уявив, що мандрівне лицарство сумісне з усіма економічними формами суспільства"⁵⁹.

Поданий Альтусером теоретичний аналіз ідеології вельми присутньо вплинув на культурологічний аналіз. Разом він склав три дефініції, дві з яких виявилися дуже корисними для вивчення масової культури. Перше визначення, котре в деяких аспектах перетинається із другим, являє собою твердження, згідно з яким ідеологія — "система зі своєю внутрішньою логікою уявлень (образів, міфів, ідей і понять)"⁶⁰ — є "практикою", завдяки котрій люди сприймають зв'язок з дійсними умовами існування. "Під практикою я маю на увазі будь-який процес перетворення даної сировини на певну продукцію, перетворення, що його спричинює застосування людської робочої сили та певних засобів ("засобів виробництва")"⁶¹. Отже, як економіка (специфічний для даного історичного моменту спосіб виробництва) за допомогою певних засобів виробництва перетворює сировину на продукцію, так й ідеологічна практика формує зв'язки індивідуума та суспільної формації. У такий спосіб ідеологія розпоршує суперечності в досвіді. Вона досягає цієї мети, пропонуючи хибні, але на позір правдиві розв'язання реальних проблем. Це не можна назвати "свідомим" процесом: за способом своєї дії ідеологія є "глибоко підсвідомою" практикою⁶².

"В ідеології люди виражають не зв'язок між ними та умовами їхнього існування, а те, як вони його сприймають, — із цього випливає, що існує і реальний, і "удаваний", "вигаданий" зв'язок. Ідеологія являє собою вираження стосунків між людьми та їхнім "світом", тобто перевизначену єдність реального та удаваного зв'язку між ними та дійсними умовами їхнього існування"⁶³.

Той зв'язок є водночас реальним й удаваним у тому сенсі, що ідеологія — це те, як ми сприймаємо наші взаємини з реальними умовами існування на рівні уявлень (міфів, понять, ідей, образів, дискурсів): існують дійсні умови, й існують способи уявити їх собі та подати їх іншим. Це стосується і панівних, і підпорядкованих класів; ідеологія не просто переконує гноблені суспільні групи, що зі світом усе гаразд, а й переконує можливо-владців, що експлуатація та гноблення насправді є чимось зовсім іншим, діями, без яких не можна обійтися. Лише науковий дискурс (марксизм від Альтусера) здатен розгледіти під ідеологією реальні умови існування.

Позаяк ідеологія є для Альтусера замкнутою системою, вона може порушувати лише такі питання, на які сама здатна відповісти, тобто щоб залишитись у своїх рамцях, вона мусить замовчувати питання, що загрожують вивести її за ті рамці. Це формулювання приводить Альтусера до поняття "проблематики". Спочатку він застосовує його на пояснення "епістемологічного прориву", котрий, за його словами, стався в позиціях Маркса в 1845 р. Марксова проблематика, "об'єктивна система зовнішніх посилянь, система питань, яка детермінує відповіді на них"⁶⁴, визначає не лише питання та відповіді, що їх вона здатна порушити, а й відсутність проблем і концепцій у його творах.

На думку Альтусера, проблематика — це припущення, мотивації, засадничі ідеї тощо, з яких складено культурний текст (скажімо, рекламу). Отже, відсутнє (тобто неказане) структурує текст не в меншій мірі, ніж присутнє (казане) — саме так уважає Альтусер. Він стверджує, що, бажаючи цілком зрозуміти значення культурного тексту, ми маємо чітко уявляти собі не лише все те, що згадується в тексті, а й припущення, присутні в ньому неявно (тобто, можливо, існують лише в його проблематиці). Один зі шляхів до відкриття проблематики тексту — це аналіз того, як він відповідає на питання, котрі сам формально не порушував. Такі питання, стверджує автор, порушені у проблематиці тексту.

Завдання альтусеріанської критичної практики полягає в тому, щоб вичленувати проблематику, здійснити те, що Альтусер слідом за Фройдом називає “симптоматичним прочитанням”.

У творі «Читаючи “Капітал”» Альтусер характеризує Марксову методи читання праць Адама Сміта як “симптоматичну” в тому сенсі, що

“він розкриває нерозкрити подію в тексті, котрий він читає, і тим самим пов’язує його з *іншим текстом*, присутнім у першому у вигляді своєї необхідної відсутності. І перше, і друге Марксові читання припускають існування *двох текстів* та оцінку першого через другий. Але нове читання відрізняє від старого те, що у новому другий текст зчленовано з недоліками в першому”⁶⁵.

Читаючи Сміта симптоматично, Маркс спроможний порівняти “проблематику, з самого початку помітну в його працях, із невидимою проблематикою, що міститься в парадоксі відповіді, яка не відповідає жодному з порушених питань”⁶⁶. Отже, читати текст симптоматично означає виконувати подвійне читання: спочатку прочитати явний текст, а потім за допомогою недоліків, перекручень, замовчувань і лакун у явному тексті (“симптомів” проблеми, яка прагне вийти на денне світло) створити та прочитати прихований текст. Наприклад, симптоматичне читання фільму «Таксист» відкрило би проблематику, в якій подано відповіді на питання, що його у фільмі й не згадано: “Як ветеран повертається до Америки після того, як побачив усі жахи, спричинені нею у В’єтнамі?”. В осерді проблематики фільму містяться питання, що пов’язують його з реальними історичними проблемами, хай навіть деформованими й перетвореними на вигадливі пошуки та криваву розв’язку. Симптоматичне прочитання фільму «Таксист», читання “симптомів” прихованої хвороби, складалося б із суперечностей стрічки, її замовчувань, ухилинь, незрозумілої жорстокості, казкового фіналу, нарешті, відсутності, що структурує фільм, — війни Америки проти В’єтнаму.

За інший приклад можна взяти нині численні рекламні плакати, що зображують авто на тлі природи. Я би сказав, що такий спосіб реклами є реакцією на поширення негативного ставлення до володіння автомобілем (особливо з огляду на забруднення довкілля та транспортні проблеми). Аби запобігти впливу такого ставлення на рівень продажів, виробникам слід було якось відрегулювати на ці критичні зауваги. Наважитися на відверте заперечення означало б ризик привернути до порушених проблем увагу потенційних покупців. Відтак, демонструючи автомобілі серед незабрудненої природи та на широкому просторі (протиставлення дорожнім пробкам), рекламодавці відповідають на твердження критиків і, притому, не наражаються на ризик подати проблему в невивідному світлі. На критичні зауваження дали відповідь, хоча формально саме питання нібито й не порушували. Отже, увага до природи та простору є реакцією на подвійне питання (реклама його не ставить, але воно існує у припущеннях, що структурують її — у “проблематиці” тексту): чи сприяє купівля авта забрудненню довкілля та виникненню пробок на дорогах?

Книжка П'єра Машері «Теорія створення літератури» є, без сумніву, найобґрунтованішою спробою достосувати техніку симптоматичного читання *à la* Альтусер до культурних текстів. Хоча, як це випливає з назви розвідки, Машері зосереджує увагу на літературній творчості; підхід, використаний у книжці, становить неабиякий інтерес для тих, хто вивчає маскультуру. Приміром, автор присвячує деякий час розгляду творчості французького фантаста Жюль Верна. Він демонструє, як твори Верна *відображають* суперечності французького імперіалізму XIX ст. Аби сказати більше, маємо спочатку створити в читача певне уявлення про доповнення Машері до методи симптоматичного читання, запропонованої Альтусером. Машері відкидає те, що він називає “тлумачною оманною”, — думку, за якою текст має одне-однісіньке значення, що в його розкритті полягає завдання критики. Для нього текст є ребусом, що приховує значення,

конструкцією з множинністю значень. “Пояснити” текст означає визнати це. Для цього потрібно відмовитися від уявлення, що згідно з ним текст становить гармонійне ціле, котре можна “розкрутити” до миті створення, — до миті, коли намір автора, а відтак, сутність значення, є очевидними. Заперечуючи це, Машері стверджує, що літературний текст є “децентралізованим”, що він як такий завжди незавершений. Це не означає, що, аби зробити його цілним, слід щось до нього додати: мисленник хоче сказати, що всі тексти не згруповані навколо авторського наміру в тому сенсі, що вони складаються із протиставлень декількох дискурсів — явного, неявного, присутнього та відсутнього. Відтак, завдання критичної практики полягає не в тому, щоби спробувати виміряти та поцінувати зв’язність тексту, його гармонійність та естетичну єдність, а в тому, щоб пояснити наявні в ньому невідповідності, котрі вказують та конфлікт його значень.

“Суперечність не є ознакою недосконалості: вона кидає світло на наявність у тексті “іншого боку”, присутність, через яку текст підтримує зв’язок з тим, чого він не торкається відверто, з тим, що трапляється на його периферії. Пояснити твір означає показати, що, попри зовнішнє враження, він не є незалежним, а несе на своїй матерії відбиток “детермінованої відсутності”, котра також виступає першопричиною його неповторності. Книжка завше поборознена символічною присутністю тих творів, проти яких вона спрямована; вона кружляє довкола того, чого не може сказати, вона відчуває прихований тиск певних придушених слів, котрі щосили прагнуть матеріалізуватися. Твір не являє собою поширення значення — він породжений несумісністю декількох значень, найміцнішим зв’язком, що єднає його з дійсністю, створюючи напружену, приречену на постійне відновлювання конфронтацію”.

[Письмівка моя. — Дж. С.]⁶⁷.

Саме цей конфлікт декількох значень структурує текст: текст відображає його, але не може висловити. Традиційно критики бачили свою роль у тому, щоб оприявнити те, що було прибутне в тексті неявно, зробити чутним те, що є просто тихим

шепотом (тобто окреме значення). Для Машері ж упевненість щодо значення тексту не може бути пов'язана зі знанням умов його створення. Позаяк значення тексту “є водночас присутніми і відсутніми”⁶⁸, то просто повторити все те, що текст прямо стверджує й на що він натякає, означало б не спромогтися посправжньому пояснити його. Завдання компетентного критика полягає не в тому, щоб зробити шепіт чутним, не в тому, аби доповнити не висловлене в ньому відверто, а в тому, щоби створити нове знання тексту — знання, котре пояснює ідеологічну потребу в його замовчуваннях, прогалинах, некомпетентності, яка структурує його, тобто все те, про що він не може повідомити прямо.

“Акт пізнання — це не просто прослуховування вже складеного дискурсу, звичайної вигадки, котру ми лише маємо перекласти. Це швидше створення нового дискурсу, озвучення мовчання. Знання — це не відкриття чи відтворення прихованого значення, це щось нове, доповнення до дійсності, з якої воно починається”⁶⁹.

Услід за Фройдом (аналіз сновидінь), Машері доходить висновку, за яким, аби сказати щось, варто залишити інші речі невисловленими. У тексті завжди слід аналізувати причину (або причини) таких прогалин, таких замовчувань. “Неабияку вагу має у творі те, про що він не каже”⁷⁰. Машері, знов-таки як Фройд (котрий гадав, що значення проблем, з якими стикаються його пацієнти, не приховано в їхньому свідомому дискурсі, а придушено бурхливим дискурсом підсвідомого; звідси й виникає потреба в тонкому аналізі, що здатен витлумачити різницю між висловленим і показаним), зосереджується на аналізі різноманітних тонких нюансів висловлювання та показу. Це веде його до переконаності в існуванні “розриву”, “внутрішньої дистанції” між тим, що текст бажає сказати, й тим, що він насправді каже. Аби пояснити текст, треба вийти за його рамці, зрозуміти, що він “змушений сказати, щоб висловити те, що хоче”⁷¹. Саме тут заховано “підсвідоме” тексту, і саме в ньому виявляється зв'язок

тексту з ідеологічними та історичними умовами його існування. Саме у відсутньому центрі тексту, спустошеному суперечливими дискурсами, полягає його зв'язок з історією — з конкретним моментом історії та з конкретними ідеологічними дискурсами, котрі перебувають в обігу на цей момент. Підсвідоме тексту не відображає історичних суперечностей — воно радше викликає їх до життя, виявляє їх, уможлиблюючи для нас не “наукове” знання ідеології, а усвідомлення “ідеології в суперечності з самою собою”⁷², та нишкнучи перед питаннями, на які воно не може відповісти, демонструючи неспроможність зробити те, що, як гадають, має чинити ідеологія: “мета існування ідеології полягає в тому, щоби стирати всі сліди суперечності”⁷³.

Формально кажучи, текст завжди починається з порушення проблеми, що її треба розв'язати. Отже, він існує як процес розгортання: оповідний рух до кінцевого розв'язання проблеми. Машері твердить, що між порушеною проблемою та запропонованим розв'язанням — не безперервний перехід, а розрив. Власне, аналізуючи цей розрив, ми відкриваємо зв'язки тексту з ідеологією та історією: “Зрештою ми завжди знаходимо на краю тексту добре приховану мову ідеології, котра, втім, уже своєю відсутністю красномовно про себе заявляє”⁷⁴. Усі оповідання несуть у собі ідеологічне завдання, а саме обіцяють розповісти “істину” про щось. Спочатку інформацію приховують, прикриваючись обіцянкою оприлюднити її далі. Оповідання — це рух до розкриття, воно починається з обіцянки розкрити істину та закінчується її розкриттям. Якщо дещо спростити, Машері поділяє текст на три етапи: ідеологічний проект (обіцянка “істини”), реалізація (розкриття “істини”) та підсвідоме тексту (що його створює акт симптоматичного прочитання): повернення до придушеної історичної “істини”. На його думку, “наука кладе кінець ідеології, знищує її, а література кидає ідеології виклик, користуючись нею. Якщо сприймати ідеологію як несистематичну сукупність означень, то твір пропонує читання цих означень, сполучаю-

чи їх як знаки. Критика вчить нас читати ці знаки⁷⁵. У такий спосіб критична практика, в уявленні Машері, прагне пояснити те, як літературний текст, надаючи ідеології форму, виявляє її в суперечності самій собі.

Повернімося до науково-фантастичних творів Жюля Верна. Машері стверджує, що ідеологічною метою творчості цього письменника є *фантастичне* “інсценування” стремління французького імперіалізму колонізувати всю землю. Кожен з його романів описує підкорення героєм Природи (таємничого острова, Місяця, глибин моря, центру землі). Розповідаючи ці історії, Верн “змушений” розповісти дещо інше: кожне таке “завоювання” стає лише повторним відкриттям, адже герої Верна з’ясовують, що інші або вже були в тому місці, або перебувають там нині. Для Машері значущість такого факту полягає в тому, що він сприймає як невідповідність між “поданням” (наміром, предметом розповіді) та “реалізацією”: Верн “подає” ідеологію французького імперіалізму і, водночас, через акт “реалізації” (матеріал має *форму* вигадки), розхитує один з її *чільних* міфів, постійно обіграючи те, що землі вже зайняті кимсь. (Так само, перше англійське видання цієї книжки з’явилося за часів, коли звідусіль лунали твердження, що 1492 р. Америка була лише “*відкрита*”). “У переході з рівня подання на рівень реалізації ідеологія зазнає цілковитої *модифікації* — либонь, тому, що жодна ідеологія не є достатньо зв’язною, щоб витримати перевірку реалізацією⁷⁶. Відтак, надаючи ідеології імперіалізму белетристичної форми, творчість Верна, “якщо читати її всупереч значенню, котре їй намагався надати автор⁷⁷, окреслює суперечність між імперіалістичним міфом та дійсністю. Ці книжки не містять наукового засудження (“знання в чіткому сенсі”) імперіалізму, але внаслідок акту симптоматичного прочитання, “що позбавляє твори внутрішнього стрижня⁷⁸, вони змушують нас побачити, відчутти, усвідомити жахливі суперечності, що з них складено текст: “з яких він народився, які його омивають, від яких він

намагається відкараскатися й на які він неявно вказує”⁷⁹. Отже, можна зробити так, аби наукова фантастика Верна відкрила нам (хоча інакше, ніж намірявся автор) ідеологічні й історичні умови свого існування.

Згідно із другим формулюванням Альтусера, ідеологія й досі залишається змальовуванням удаваного зв'язку між індивідуумами та реальними умовами існування, лише тепер її сприймають не як сукупність ідей, а як живу матеріальну практику — ритуали, звичаї, моделі поведінки, практичні форми способів мислення, — що її породжують практики та витвори Ідеологічного Апарату Держави: освіта, панівна релігія, сім'я, організована політика, ЗМІ, індустрія культури тощо. Відповідно до другого визначення, “уся ідеологія виконує функцію перетворення індивідуумів на суб'єктів, і ця функція визначає її форму”⁸⁰. Суб'єктами ідеології люди стають унаслідок уваги держави до них. Альтусер використовує таку аналогію: полісмен, котрий гукає до якоїсь особи: “Гей, ви!”, — робить її суб'єктом свого дискурсу. Отже, ідеологія є матеріальною практикою, що створює суб'єкти, які потім змушені дотримуватися конкретних моделей мислення та поведінки.

Така дефініція ідеології посутньо вплинула на царину культурологічного аналізу та аналізу маскультури. У 70 рр. ХХ ст. вплив теорії Альтусера на культурну теорію, особливо на дослідження “візуальної” культури, був величезним⁸¹. Наприклад, Джудіт Уільямсон застосовує друге визначення ідеології, запропоноване Альтусером, у своєму відомому дослідженні «Розшифровуємо рекламу»⁸². Вона стверджує, що реклама є ідеологічною практикою в тому сенсі, що вона змальовує удаваний зв'язок з нашими реальними умовами існування. Реклама постійно повідомляє нам, що важать не класові відмінності, ґрунтовані на нашій ролі у процесі виробництва, а лише відмінності, базовані на споживанні конкретних товарів. Відтак, соціальна індивідуальність стає питанням споживання, а не питанням ви-

робництва. Як і вся ідеологія, реклама функціонує, створюючи суб'єктів, котрі потім сприймають її цінності та моделі споживання. Споживача програмують на те, щоб наділяти товар певним значенням та, зрештою, знов і знов купувати й споживати його. Приміром, коли мені кажуть щось на кшталт: "Такі, як Ви, люди обирають ту чи ту продукцію", — мене нібито сприймають як члена цієї групи, але водночас як індивідуума, котрий може побачити себе в удаваному просторі, створеному займенником "Ви". Отже, мене запрошують стати тим удаваним "Ви", згаданим у рекламі. Проте для Альтусера такий процес є актом "ідеологічно хибного ототожнення". По-перше, щоб реклама спрацьовувала, вона мусить привертати увагу багатьох інших людей, котрі також визнають себе як тих "Ви" (кожен гадає, що це він є тим справжнім "Ви"). По-друге, це ототожнення хибне в тому сенсі, що "Ви", котре я визнаю в рекламі, насправді являє собою "Ви", створене самою рекламою. Згідно з цим уявленням, реклама лестить нам, заохочуючи думати, що ми є тим особливим "Ви" з її дискурсу, і, внаслідок цього, ми стаємо суб'єктами її матеріальної практики споживання. Відтак, реклама постає ідеологічно заангажованою і в тому, як вона функціонує, і в породжених нею ефектах.

Однією з проблем, пов'язаних із другою з запропонованих Альтусером моделей ідеології, є те, що вона, здається, спрацьовує надто добре. Людям завжди успішно прищеплюють усі потрібні ідеологічні звички, що їх потребує капіталістичний спосіб виробництва, і в них не виникає відчуття невдачі, а жодного відчуття конфлікту, боротьби чи опору — і поготів. Якщо повернутися до царини маскультури, чи завжди реклама успішно перетворює нас на споживачів-суб'єктів? Великий інтерес до праць італійського марксиста Антоніо Грамші виник у галузі культурологічного аналізу саме на тлі бажання це з'ясувати.

Ключовим поняттям у використанні ідей Грамші в культурологічному аналізі є гегемонія — політична концепція, що її італійський марксист застосовував на пояснення відсутності (з огляду на експлуатацію та придушення, характерні для капіталізму) соціалістичних революцій у західних капіталістичних демократіях. Користуючися цим словом, Грамші посилається на умови, за яких панівний клас (спільно з іншими класами чи частинами класів) не просто “панує” в суспільстві, а “годує” в ньому, застосовуючи “моральне й інтелектуальне лідерство”. У такому суспільстві, попри придушення та експлуатацію, переважає згода й соціальна стабільність, а підпорядковані групи та класи на позір активно підтримують цінності, ідеали, цілі, культурні й політичні значення (і дотримуються їх), котрі прив’язують їх до домінуючих структур влади та роблять їх “елементом” цих структур. Наприклад, упродовж більшої частини ХХ ст. на загальних виборах у Великій Британії сперечалися лише дві головні політичні партії — лейбористська та консервативна. Їхня суперечка зосереджувалася довкола одного питання: “Хто зможе краще керувати капіталістичною економікою?” — і змінювалися лише рівні націоналізації, оподаткування тощо. І кожного разу думки провідних засобів масової інформації були однаковими. Отже, параметри передвиборної дискусії зрештою визначалися потребами й інтересами капіталізму, котрі видавали за потреби й інтереси всього суспільства. Це є наочний приклад того, як інтереси однієї могутньої частини суспільства подавали як інтереси суспільства на-взагал. Таке становище виглядає цілком “природним” — серйозного змагання як такого немає. Одначе так було не завжди. Гегемонія капіталізму є наслідком глибоких політичних, соціальних, культурних та економічних змін, які відбувалися протягом щонайменше трьох останніх століть. У кожному разі, до середини ХІХ ст. позиція капіталізму залишалася непевною⁸⁴. Здається, ця система здобула цілковиту перемогу лише у ХХ ст. — з огляду на політичний

та економічний крах Радянського Союзу і країн Східної Європи, принаймні поки що, перемагає. Наразі капіталістична система є, можна сказати, панівною у світі.

Хоча гегемонія припускає існування в суспільстві присутньої згоди, не слід розуміти це так, ніби в тому суспільстві зовсім не буває конфліктів. Це поняття стосується суспільства, в якому конфлікти (класові) стримують та переводять в ідеологічно безпечні форми. Отже, гегемонію підтримують (і мусять постійно підтримувати — це безперервний процес) панівні групи та класи, що “домовляються” з підпорядкованими, йдучи їм на поступки. Прикладом, розгляньмо історичні причини гегемонії Великої Британії в районі Карибського моря. Один зі способів, за допомогою якого Британія намагалася контролювати корінне населення та африканців, перевезених туди як рабів, являв собою нав’язування їм різновиду британської культури (ця практика є стандартною для всіх колоніальних режимів), зокрібно, англійську мову впроваджували як офіційну. Якщо скористатися мовознавчими термінами, наслідком було не впровадження англійської, а — для більшості населення — створення нової мови. Чільним елементом цієї мови є англійська, але сама вона дещо відрізняється від мови, що нею розмовляють у метрополії. Виникла трансформована англійська: наголоси та ритм стали іншими, деякі слова випали з обігу, а їх замінили нові (з африканських та інших мов). Нова мова є наслідком “домовленості” між панівними та підпорядкованими культурами, і її характеризують водночас “опір” і “поглинання” — тобто вона не була нав’язана згори й не виникла стихійно внизу, а є результатом боротьби за гегемонію двох мовних культур — панівної та підпорядкованої.

Гегемонія “організована” тими, кого Грамші називає “органічними інтелектуалами”. Згідно з його теорією, інтелектуалів можна відрізнити за їхньою соціальною функцією: усі люди мають здібності для інтелектуальної праці, проте лише деякі з них вико-

нують у суспільстві функцію інтелектуалів. Кожен клас, як пояснює Грамші, "органічно" створює своїх власних інтелектуалів:

"... один (чи більше) прошарок інтелектуалів, котрі надають йому гомогенності та дозволяють усвідомлювати його функцію не лише в економічній сфері, а й у соціальній та політичній царинах. Прикладом, підприємець-капіталіст створює робочі місця для інженера, спеціаліста з політичної економії, організаторів нової культури, нової правової системи тощо"⁸⁵.

"Органічні інтелектуали" виконують функцію організаторів класу (в найширшому сенсі цього слова). Їхнє завдання полягає в тому, щоб "визначати обриси та організовувати реформу морального й інтелектуального життя"⁸⁶. В одній зі своїх студій⁸⁷ я вже казав, що Метью Арнольда можна вважати "органічним інтелектуалом", одним з тих, кого Грамші називає "елітою культури, що виконує функцію забезпечення культурного та взагалі ідеологічного лідерства"⁸⁸.

Як правило, Грамші говорить про "органічних інтелектуалів" як про індивідуумів, але те, як цією концепцією послуговуються в культурологічному аналізі (до речі, Альтусер, котрий упровадив її, ледь чи визнавав запозичення у Грамші), показує, що її використовують як *колективну* — це так званий "ідеологічний апарат держави": сім'я, телебачення, преса, освіта, централізована релігія, індустрія культури тощо.

Оскільки гегемонія завжди є наслідком "домовленостей" між панівними та підпорядкованими групами, то це також процес, відзначений "опором" і "прийняттям", а не просто є владою, нав'язаною згори. Звичайно, для таких домовленостей і поступок існують й обмеження. Як пояснює Грамші, їм ніколи не дозволяють загрозувати економічним засадам влади класу. Ба більше: за часів кризи, коли морального та інтелектуального лідерства не досить, аби забезпечити безперервність влади, гегемонію тимчасово замінюють на примусову владу "репресивного апарату держави": армію, поліцію, тюремну систему та ін.

Якщо скористатися неограміанським аналізом, то можна дати таке визначення маскультури: це те, що люди створюють унаслідок активного споживання текстів і практик індустрії культури. Либонь, найкрасномовнішими прикладами цього процесу є молодіжні субкультури. Дік Гебдідж пропонує чітке та переконливе пояснення процесу, за допомогою якого молодіжні субкультури використовують у своїх власних цілях товари, вироблені комерційно, — він називає цей процес “дробінням”. Продукцію сполучають або перероблюють у способи, що їх не передбачали виробники, дістаючи внаслідок цього “протилежні” значення. У такий спосіб і за допомогою таких моделей поведінки, манери спілкування, музичних смаків тощо молодіжні субкультури беруть участь у символічних формах опору панівній та батьківській культурам. Згідно з цією моделлю, молодіжні культури завжди рухаються від оригінальності й опозиції до комерційного та ідеологічного прийняття, адже індустрія культури зрештою постачає на ринок опір як товар, що його всі споживають, зискуючи з цього. Гебдідж пояснює: “Молодіжні культурні стилі можуть починати з того, що кидають символічний виклик, але мусять закінчувати впровадженням нових низок домовленостей, створенням нових товарів та нових індустрій чи поновленням старих”⁸⁹.

Поняття гегемонії дозволяє досліднику масової культури обійти проблеми, що характеризують більшість із розглянутих досі підходів до цієї теми. Маскультура за такого підходу вже не є ні кінцевою, нав’язаною культурою політичних маніпуляцій (франкфуртська школа), ні ознакою суспільного занепаду й розкладу (підхід “культура й цивілізація”), ні чимось таким, що спонтанно постає знизу (деякі течії культуралізму), ні машиною, що породжує значення й нав’язує суб’єктивні цінності пасивним суб’єктам (деякі різновиди структуралізму). Замість цих та інших підходів теорія гегемонії дозволяє нам сприймати масову культуру як “компромісну” суміш намірів і контрnamірів — “згори” й “знизу”, “комерційних” і “справжніх” — як нестійку рівновагу між

опором та прийняттям. Її можна аналізувати в різноманітних конфігураціях: клас, стать, покоління, етнічна чи расова приналежність, регіон, релігія, сексуальні вподобання тощо. Під таким кутом зору маскультура являє собою суперечливу суміш несумісних інтересів і цінностей, що не належать ані середньому, ні робітничому класу, не є ні расистськими, ні антирасистськими, ні жінколюбними, ні жінконенависницькими, ні людинолюбними, ні людиноненависницькими — натомість завжди перебувають на точці, котру Ґрамші називає “точкою компромісної рівноваги” між двома полюсами⁹⁰. Культуру, комерційно створену культурною індустрією, перевизначають, перенаправляють і модифікують стратегічні акти вибірнього споживання та продуктивні акти читання й артикуляції — і часто таке споживання розбігається з намірами виробників, ба навіть непередбачене ними.

“Артикуляція” — це ключовий термін у неограмшівському культурологічному аналізі. Стюарт Гол упровадив це поняття, щоб пояснити процеси ідеологічної боротьби⁹¹. Він стверджує, що значення не приписане культурним текстам та практикам, не визначене назавжди намірами творців: значення завше є наслідком акту “артикуляції”. У своїх дослідженнях Гол користується працями російського теоретика Валентина Волошинова⁹². Волошинов гадає, що культурні тексти та практики є “мультиакцентуальними”, тобто різні люди в різних дискурсах і суспільних контекстах можуть “висловлювати” їх з неоднаковими “акцентами”. Коли, наприклад, реп-група послуговується словом “ніґер”, нападаючи на інституційний расизм, це слово “лунає” з іншим акцентом, ніж, скажімо, у расистському дискурсі неонацистів. Звичайно, це не просто питання лінгвістичної борні (семантичний конфлікт), а ознака політичної боротьби навколо питання, хто має досить влади, аби визначати суспільні реалії.

Цікавим прикладом процесів гегемонії є музика реґі растафаріанської культури. (Растафаріанство — це релігійний культ, що виник на Ямаїці, він викликає до себе доволі нега-

тивне ставлення у країнах Заходу). Приміром, пісні Боба Марлі, котрий виражав цінності та вірування растафаріанства, набули міжнародного розголосу. Їхній успіх можна тлумачити у два способи. З одного боку, він указує на те, що Марлі передав ество своїх релігійних переконань величезній аудиторії; без сумніву, багатим слухачам його пісень музика несла розуміння принципів цієї віри й навіть наворотала їх у неї, пов'язуючи неофітів з тими, хто вже її дотримувався. З другого боку, пісні Марлі приносили й досі приносять музичній індустрії величезні прибутки. Маємо парадокс: антикапіталістична спрямованість растафаріанства "артикульована" в економічних інтересах капіталізму. Музика "підмаслює" ту систему, котру вона прагне засудити, і при тому є вираженням опозиційної релігійної політики, може циркулювати як така та спричинювати певні політичні й культурні ефекти. Але правда й те, що політика растафаріанства виражена у формі, що зрештою дає зиск панівній культурі (тобто це є товар, який обертається заради прибутку). Відтак, растафаріанське регі виступає силою, що здатна змінити соціальну картину, але при тому зміцнює (принаймні економічно) саме ті сили влади, котрі вона бажає знищити.

Можна навести й інший приклад, у деяких аспектах ще переконливіший, ніж приклад з музикою регі, — йдеться про музику американської контркультури. Вона надихала людей опиратися призову на військову службу та боротися з війною *Америци* проти В'єтнаму, але водночас ця музика приносила прибутки (і з цим музиканти нічого не могли вдіяти), які могли бути використані на фінансування війни у В'єтнамі. Чим більше гурт «Джеферсон Ероплейн» співав "Уся ваша приватна власність є мішенню для вашого ворога, а ваш ворог — це ми", тим більше грошей отримувала компанія звукозапису «Ар-Сі-Ей Рекордз». Пропагування антикапіталістичних поглядів «Джеферсон Ероплейн» збільшувало прибутки капіталістичної компанії звукозапису, що належала групі. Це знов-таки можна вважати прикладом процесу

гегемонії — панівні суспільні групи намагалися “домовитися” з опозиційними силами в такий спосіб, аби забезпечити свої лідерські позиції в суспільстві. Контркультурі не затикали рота, забороняючи її музику (навіть чи варто сумніватися в тому, що ця музика спричинювала конкретні культурні та політичні ефекти), але притому правда й те, що музика була “артикульована” в економічних інтересах капіталістичної музичної індустрії, котра підтримувала війну⁹³.

З позиції теорії гегемонії сфера культури відзначена боротьбою за артикуляцію та деартикуляцію культурних текстів і практик для певних ідеологій і конкретних політичних сил. Як зауважує Гол, “значення являє собою суспільне виробництво, практику. Суспільство має *наділяти слово значенням*”⁹⁴. Відтак, оскільки одному культурному тексту чи практиці можна приписати різноманітні значення, вони (значення) завжди постають ареною та результатом боротьби. Ключовим для культурологічного аналізу є таке питання: “Чому довкола конкретних культурних текстів і практик систематично створюють конкретні значення, у такий спосіб надаючи їм статусу “здорового глузду” та “самозрозумілої речі””? Хоча цим ми визнаємо, що індустрія культури становить головну сферу ідеологічного виробництва, створення потужних образів, описів, дефініцій та критеріїв, неограмшанський культурологічний аналіз відкидає уявлення, за яким “народ”, що споживає таку продукцію, “складається з одурених роззяв, жертв сучасного опіуму для народу”. Гол стверджує:

“Таке судження може переповнити нас почуттям власної правоти, гідності та самозаспокоєності супроти провідників ошуканства та маніпулювання масовою свідомістю — капіталістичних індустрій культури. Але я сумніваюся, що на нього чекає велике майбутнє як на адекватне уявлення про культурні відносини, тим паче, як соціалістичний погляд на культуру та природу робітничого класу. Зрештою, погляд на народ як на суто пасивну, фонову силу геть-чисто суперечить принципам соціалізму”⁹⁵.

Неограмшіанський культурологічний аналіз ґрунтований на припущенні, що згідно з ним саме народ створює масову культуру, послуговуючися при цьому асортиментом товарів, запропонованих йому індустрією культури. Створення маскультури ("виробництво через споживання") може опиратися сприйняттям світу, вигідному панівним групам, та сприяти його сприйняттю, корисному для підпорядкованих класів. Але це не означає, що маскультура — то є завжди опір і поширення можливостей нижчих. Заперечувати пасивність споживання — це не те саме, що стверджувати, ніби споживання завжди є активним; заперечувати думку, за якою споживачі масової культури виступають ошуканими жертвами, — це інша річ, аніж заперечувати те, що індустрія культури прагне маніпулювати свідомістю. Але масова культура — це не просто занепала сфера комерційних та ідеологічних маніпуляцій, що до них зверхники вдаються, аби мати прибуток та забезпечити контроль над суспільством. Неограмшіанський культурологічний аналіз указує на те, що для вирішення цих питань потрібна скрупульозність і увага до подробиць виробництва, розподілу та споживання товарів, з яких люди можуть створювати культуру (а можуть і не створювати)⁹⁶. Такі питання не можна розв'язати відразу й назавжди (тобто легковажаючи конкретними історичними та політичними обставинами) — адже це було би проявом крайньої зарозумілості та снобізму. Не можна також однозначно тлумачити їх уже в мить створення (пов'язуючи їхні значення, задоволення від них, ідеологічний вплив, можливість прийняття та опору з намірами виробників, засобами виробництва й самим виробництвом): це є лише аспекти контекстів для "вжитку продукції", і зрештою, лише через "ужиток продукції" можна умовно розв'язати питання щодо значення, задоволення, ідеологічного ефекту, прийняття чи опору.

Поняття сміхової культури походить із праць російського критика Михайла Бахтіна⁹⁷. Аби зрозуміти, що мають на увазі критики культури, коли називають масову культуру сміховою, варто розпочати з уявлення Бахтіна про карнавали, які посідали центральну позицію в європейській масовій культурі впродовж усього періоду середньовіччя.

Бахтін стверджує, що в середньовічних карнавалах не існувало поділу між виконавцями та глядачами і неточністю було б узагалі вживати слово “виконавці”. “Карнавал не продумують наперед і, власне кажучи, навіть не виконують: його учасники *живуть* у ньому, живуть згідно з його законами доти, доки ці закони мають чинність. Можна сказати, що вони *живуть “карнавальним життям”*”⁹⁸.

“Про закони, заборони й обмеження, що визначають структуру та порядок звичайного, тобто не карнавального життя, під час карнавалу тимчасово забувають: перш за все забувають про ієрархічну структуру та всі пов’язані з нею форми терору, шанобливості, поваги та етикету — тобто все те, що походить від соціо-ієрархічної нерівності чи будь-якої іншої форми нерівності між людьми (зосібна вікової). Уся відстань між людьми на деякий час забута, і починає діяти особлива характеристика карнавалу: *вільне, неформальне спілкування людей*”⁹⁹.

Карнавал діє як костюмована репетиція кращих часів, він дозволяє “розкривати та виражати приховані боки людської природи”¹⁰⁰ і в такий спосіб ламає всі бар’єри. Як пояснює Бахтін, “він сполучає священне з богохульним, зарозуміле з ницим, велике з незначним, мудре з дурним”¹⁰¹.

Бахтін гадає, що одну важливу рису середньовічних карнавалів часто розуміли хибно — йдеться про жартівну коронацію короля з подальшим його скиданням. У такий спосіб учасники прославляли не посаду монарха як таку, а “радісну відносність” самої зміни: “сам процес заміни, а не ту річ, що її замінювали”¹⁰².

“Гротескний реалізм” карнавалу діє приблизно так само. Привертаючи увагу до фізичних функцій тіла — злягання, народження, їди, пиття, дефекації, — він прославляє процеси людського життя (“нескінченний кругообіг”) на тлі застою некарнавальних часів. Так само карнавальний сміх — “осміяння, злите з радістю”, нібито виражає особливе сприйняття світу, протилежність “монологітно серйозним” силам офіціозу.

“Серйозні аспекти класової культури є офіційними та авторитарними, вони сполучені з насильством, заборонами, обмеженнями та завжди містять елемент страху й залякування. Ці елементи домінували у середні віки, а сміх, навпаки, долає страх, адже він не знає ні заборон, ані обмежень. Його мовою ніколи не користується насильство та влада”¹⁰³.

Згідно з Бахтіним, карнавал пропонує тимчасову відмову від офіційного світу. Але притому він є не лише втечею від середньовіччя, а й утопічною обіцянкою кращого життя — рівності, достатку та свободи.

“Можна б сказати (з певними застереженнями, звісно), що в середні віки людина проживала два життя: одне *офіційне*, монологічно серйозне та похмуре, охоплене чітким ієрархічним порядком, сповнене страху, догм, шанобливості та поваги, а друге — *життя карнавальної площі*, вільне та необмежене, повне всеосяжного сміху, богохульства, осквернення всього святого, насмішок та непристойностей, неформальних контактів з усім і вся. Обидва ці життя були легітимними, але їх розділяли чіткі часові межі”¹⁰⁴.

Уявлення Бахтіна про карнавал підсумоване у низці протиставлень, показаних у таблиці 5.3.

Джон Докер стверджує, що “карнавальна сміхова культура й досі присутньо впливає на маскультуру ХХ ст.: голлівудські фільми, популярні літературні жанри, телебачення, музику — ця культура своєю надмірністю, всеосяжністю, інтернаціоналізмом та невтримною енергією, либонь, уособлює іншу найвищу

Таблиця 5.3.

Бінарні відмінності між офіційною та карнавальною культурами.

КАРНАВАЛЬНА КУЛЬТУРА	ОФІЦІЙНА КУЛЬТУРА
Сміх	Серйозність
Тіло	Розум
Мирський	Духовний
Неофіційний	Офіційний
Горизонтальний	Вертикальний
Відкритість	Догматизм
Випадковість	Незмінність
Рух	Застій
Достаток	Дефіцит
Напруга	Контрольованість
Прозорість	Непрозорість

точку в історії масової культури, порівнянну з тим, що відбувалося в середньовічній Європі"¹⁰⁵.

Джон Фіске використовує уявлення про карнавал, аби пояснити задоволення від показу різноманітних змагань по телебаченню. Він стверджує, що у цієї практики є певні спільні риси з бахтінським карнавалом. Приміром, реслінг (бої без правил) є радше різновидом видовища, ніж спортом. Різниця між глядачами та учасниками змагань видається дуже незначною: публіка словесно та фізично бере участь у дійстві, а оператори показують глядачів лише ненабагато менше, ніж саме змагання. Глядачі, без сумніву, є частиною видовиська, і саме на це розраховують організатори. Як карнавал, учасники реслінгу мають задоволення від порушення норм, і це є світ, перевернений шкереберть: б'ються не бійці, а їхні тренери, межу поміж рингом і публікою постійно переступають... І, подібно до карнавалу, це все тут обернене навиворіт: "правила "гри" існують лише для того, щоб їх порушувати, суддя потрібен тільки для того, щоб не звертати на нього уваги"¹⁰⁶. Отже, показ реслінгу по телебаченню є пародією на справедливість: грати чесно тут означає свідомо відмовлятися від переваги:

“Природна” справедливість, утілена в суспільні норми, тут обернена: гідний і гарний програють частіше, ніж виграють. Тріумфують найчастіше зло та нечесність, і тут можна побачити “гротескний реалізм”, що контрастує з ідеалізованою “панівною істиною” суспільного ладу: попри офіційну ідеологію, у багатьох глядачів з нижчих верств населення залишається враження, що процвітають зло та нечесність, а “добро” зазнає фіаско¹⁰⁷.

Як і карнавали, реслінг є “буїним святом нестримного сміху” — сміху, спрямованого на владу. Фіске розглядає приклад з постійним учасником американської телепрограми «Рок-н-реслінг» лордом Альфредом Гейзом. “Його ім’я, стиль його одягу, його акцент — усе це є пародією на традиційний образ англійського аристократа: він являє собою посміховище, карнавальну метафору суспільної влади та статусу”¹⁰⁸. Фіске доходить висновку, що показ реслінгу по телебаченню відображає конфлікт духу карнавалу з панівною ідеологією спорту.

“Такі спортивні цінності, як чесна гра та рівність усіх гравців, повага до невдах та належне шанування переможця, уособлюють панівну ідеологію, за допомогою якої демократичний капіталізм звеличує себе самого. Отже, гротескний реалізм відразливого, спотвореного тіла семантично та політично протиставлений панівній ідеології. Це є слухний засіб артикулювати суспільний досвід численних підпорядкованих, гноблених при капіталізмі груп, що звичайно сприймають соціальну систему не як систему чесності та рівності: членів підпорядкованого класу, групи чи статі, яких мають за “невдах”, мало вітшає те, що їх “поважають” переможці, так само не відчують вони особливого захоплення й перед тими, хто досяг успіху. Карнавал — це водночас породження та уособлення зяючого розриву між інтересами й досвідом панівної та підпорядкованої частин суспільства у білому патріархальному [від слова “патріархат”] капіталізмі”¹⁰⁹.

Уявлення Фіске про аналогію між реслінгом і карнавалом підсумовано в низці бінарних протиставлень (табл. 5.4).

Таблиця 5.4.

Бінарні відмінності між
спортом/офіційною культурою та
реслінгом/карнавальною культурою.

СПОРТ	РЕСЛІНГ
Гра йде за правилами	Правила постійно порушують
Чесна гра	Нечесна гра
Грають, щоб перемогти	Грають, щоб бути побаченим
Продуктивність	Гра на публіку
Навички	Ритуал
Болільники	Учасники

Те, що Бахтін вважає за утопічне прагнення до кращого життя, інші кваліфікують як ідеологічну маніпуляцію у вигляді офіційно санкціонованого порушення суспільного ладу, котре має захищати його — чимось на кшталт запобіжного клапану¹¹⁰. У відповідь на такі твердження Фіске зазначає, що "ми не повинні зневажливо ставитися до карнавалу як до запобіжного клапану, що зрештою лише вможливило повніший контроль за суспільством: його існування є вказівкою на міць та стійкість опозиційних, руйнівних, народних сил"¹¹¹. Позиція Докера є багато в чому схожою:

"Карнавальна культура являє собою постійний виклик догматичним уявленням про "цивілізовану суспільну сферу", а також модернізму, що прагне впровадити єдині стандарти для всієї культури й у такий спосіб встановити контроль над нею, — нібито те, що добре для модерністського авангарду, згодиться і для всього світу. До всього цього карнавальна культура залишається небезпечним доповненням, що кидає виклик, дестабілізує, поживляє, множить уявлення про "істинну" культуру, "справжнє" мистецтво, гідну поведінку, гарне телебачення тощо"¹¹².

ЛІТЕРАТУРА З ТЕМИ

1. BARRETT MICHELE. *The Politics of Truth: From Marx to Foucault*. — Cambridge: Polity Press, 1991. Цікавий вступ до "постмарксизму".
2. BENNETT TONY. *Formalism and Marxism*. — London: Methuen, 1979. Містить цікаві розділи про Альтусера та Машері.
3. *Culture, Ideology and Social Process*/Ed. Tony Bennett. Colin Mercer & Janet Woollacott. — London: Batsford, 1981. Частина 4 складається з уривків з розвідок Грамші та трьох нарисів, ґрунтованих на теорії гегемонії. Книжка також містить подібні частини, присвячені культуралізму та структуралізму.
4. HEBDIGE DICK. *Subculture: The meaning of style*. — London: Methuen, 1979. Корисна розповідь про молодіжні субкультури. Чудовий вступ до теорії гегемонії та масової культури.
5. LAING DAVE. *The Marxist Theory of Art: An introductory survey*. — Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1978. Дуже цікавий вступ до марксистських теорій культури. Містить ґрунтовний розділ, присвячений маскультурі.
6. Маркс Карл, Енгельс Фрідріх. Про літературу та мистецтво. Цікавий збірник праць Маркса та Енгельса, присвячених питанням культури.
7. *The Bakhtin Reader: Selective writings of Bakhtin*. Medvedev, Volosinov/Ed. Pam Morris. — London: Edward Arnold, 1994. Чудове ознайомлення зі спадщиною Бахтіна.
8. *Marxism and the Interpretation of Culture*/Ed. Cary Nelson & Lawrence Grossberg. — London: Macmillan, 1988. Цікавий збірник сучасних нарисів з марксизму і культури.
9. *Approaches to Gramsci*/Ed. Anne Showstack Sassoon. — London: Writers and Readers, 1982. Збірник нарисів про Грамші. Містить корисний словник ключових термінів.
10. *Post-Marxism: A reader*/Ed. Stuart Sim. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. Цікава добірка нарисів з питань постмарксизму.
11. SIMON ROGER. *Gramsci's Political Thought: An introduction*. — London: Lawrence & Wishart, 1982. Гарно написаний вступ до добірки Грамші.
12. SLATER PHIL. *Origin and Significance of the Frankfurt School: A Marxist perspective*. — London: Routledge & Kegan Paul, 1977. Книжка містить критичний огляд праць франкфуртської школи. Розділ 5 (присвячений індустрії культури) буде особливо цікавим для всіх, хто вивчає маскультуру.

6.

СТАТЬ І СЕКСУАЛЬНІСТЬ

Фемінізм

“Однією з найбільш разючих змін, що спіткали людство в 80-х рр. XX ст., був підйом статі як категорії аналізу”¹. Це є перше речення у написаному Елен Шоволтер вступі до книжки, присвяченої статі та літературному аналізу. Без сумніву, якби не розвиток фемінізму (другої його хвилі) на початку 70-х рр., це речення не могло б бути написаним: саме фемінізм зробив стать об’єктом теоретичних досліджень. Утім, власне природа цього об’єкта спричинила жваві дискусії навколо фемінізму — настільки жваві, що вже не можна (якщо це взагалі колись було можливо) описувати фемінізм як монолітну сукупність досліджень, творів і діяльності — краще було б використати множину: “*фемінізми*”.

Існує принаймні чотири окремі різновиди фемінізму: радикальний, марксистський, ліберальний і, вживаючи вислів Сильвії Волбі, теорія дуальних систем². Кожна з цих течій по-різному реагує на утиск жінок, пропонуючи різні причини та неоднакові розв’язання цієї проблеми. Радикальні феміністи стверджують, що гноблення жінок є наслідком патріархату, системи панування, за якої чоловіки як група мають владу над жінками як групою.

На думку прибічників марксистського феміністичного аналізу, первинним джерелом утиску є капіталізм. Панування чоловіків над жінками марксистки сприймають як наслідок панування капіталу над працею. Ліберальний фемінізм відрізняється від марксистського та радикального тим, що, згідно з цією теорією, утиск жінок не є вислідом якоїсь суспільної системи — патріархату чи капіталізму. Натомість прихильники ліберального фемінізму додають проблему в чоловічій упередженості проти жінок, утіленій у закон або вираженій у недопущенні жінок до певних сфер життя. Теорія дуальних систем являє собою поєднання марксистського й радикального феміністичних аналізів — нібито утиск жінок є результатом складного зчленування патріархату та капіталізму. Звичайно, існують також інші феміністичні позиції. Приміром, Розмарі Тонг нараховує аж сім таких пропозицій: ліберальну, марксистську, радикальну, психоаналітичну, соціалістичну, екзистенціалістичну та постмодерністичну³.

Масова культура завжди становила предмет великого інтересу для феміністичного аналізу⁴. Як заважує Мішель Барет, "культурна політика є життєво важливою для фемінізму, адже вона включає в себе суперечку довкола **значення**"⁵. Проте, на думку Тані Модлескі, феміністичний аналіз маскультури надто часто сприймають як щось інше: ніби обговорення масової культури, споживаної жінками, залежить від статі, а відтак, є особливим, натомість обговорення маскультури, споживаної чоловіками, від статі не залежить, а отже, є універсальним. Присвячені культурі праці феміністок чимало зробили для того, щоб піддати сумніву існування такої різниці.

Популярне кіно, психоаналіз та культурологічний аналіз

Нарис Лори Мулві «Візуальна насолода й оповідне кіно», либонь, є класичним поглядом на популярне кіно з позиції феміністичного психоаналізу. Ця розвідка досліджує, в який спосіб масовий кінематограф створює та відтворює те, що автор називає

“чоловічим поглядом”. Мулві описує свій підхід як “політичний психоаналіз”. Теорія психоаналізу “використана як політична зброя, мета застосування котрої — продемонструвати, як підсвідоме патріархального суспільства структурує форму фільмів”⁶.

Про образ жінки в такій системі можна завжди сказати дві речі: (1) вона є об'єктом чоловічого бажання, та (2) вона є означальним загрози вбити в людині всю сексуальність. Мулві, за її словами, вимагає “зниження задоволення як радикальної зброї”⁷. Її позиція стосовно цього питання є безкомпромісною: “Кажуть, що аналіз задоволення чи краси вбиває їх, і саме це є наміром моєї статті”⁸.

Так які саме різновиди задоволення мають бути знищені? Мулві розрізняє два гатунки: по-перше, це скопофілія, тобто задоволення від спостереження. Цитуючи Фрейда, вона стверджує, що це завжди щось більше, ніж утіха від підглядання: скопофілія включає в себе “сприйняття інших людей як об'єктів, піддавання їх контролюючому погляду”⁹. Для цього аргументу дуже важливим є поняття контролюючого погляду, але те саме можна сказати і про сприйняття жінок як сексуальних об'єктів: синонімом до слова “скопофілія” постає “вуаеризм”, “використання (з допомогою зору) іншої людини як об'єкта сексуальної стимуляції”¹⁰. Хоча популярне кіно, без сумніву, припускає, що його мають дивитися, Мулві стверджує, що кіно як таке “являє собою герметично запечатаний світ, який розгортається в магічній манері, байдужий до присутності глядачів”¹¹. “Вуаеристську фантазію” аудиторії підстьобує контраст між темрявою залу та грою світла на екрані.

Масове кіно також сприяє досягненню другого задоволення: “розвиває в людині нарцисичний аспект скопофілії”¹². Тут Мулві користується уявленням Лакана про “фазу дзеркала” (див. розділ 4), аби вказати на існування аналогії між розвитком “я” дитини та насолоди від ототожнення себе з кіногероями. Дитина намагається впізнати себе у дзеркалі, й так само гля-

дач намагається впізнати себе на екрані. Мулві пояснює це в такий спосіб:

“Фаза дзеркала настає тоді, коли фізичні амбіції дитини починають переважати її здатність до рухової активності, внаслідок чого вона з радістю вирішує, що її образ у свічаді є довершенишим, досконалішим, ніж сприйняття нею свого власного тіла. Отже, впізнання тут межує з невпізнанням: упізнаний образ дитина сприймає як віддзеркалене “я”, але водночас вона хибно вважає бачене у дзеркалі чимось “кращим”, ідеальним “я”, відчуженим об’єктом, котрий, відіграючи роль індивідуального ідеалу, сприяє майбутньому ототожненню себе з іншими”¹³.

Мулві гадає, що масове кіно породжує дві протилежні форми візуального задоволення. Перша розвиває скопофілію, а друга — нарцисизм. Суперечність виникає тому, що “в межах фільму перша припускає відокремлення еротичного “я” суб’єкта від об’єкта на екрані (активна скопофілія), а друга вимагає ототожнення “я” з об’єктом на екрані через схвалення та визнання його подібності”¹⁴. Мовою фрейдизму, відокремлюються “скопофілічний інстинкт (задоволення від погляду на іншу людину як на сексуальний об’єкт)” та “его-лібідо (процеси самоототожнення)”¹⁵. Але у світі, структурованому “сексуальним дисбалансом”, задоволення від погляду поділене на два окремі аспекти: чоловічий погляд і жіноче сприйняття себе *об’єктом погляду*, притому й те, й те є проявом чоловічого бажання¹⁶. Для відчуття насолоди від чоловічого погляду потрібна жінка.

“Традиційно образ жінки на екрані функціонував на двох рівнях: як еротичний об’єкт для персонажів фільму та як еротичний об’єкт для глядачів, і між “глядачами” з обох боків екрану час від часу виникає певне суперництво”¹⁷.

Мулві наводить приклад зі стриптизеркою, котра, либонь, скидає свій одяг і заради сексуального погляду героя фільму, і для глядачів. Суперництво виникає лише потім, коли герої починають кохатися.

Популярне кіно структуроване навколо двох моментів: розповіді та видовища. Перший асоційований з чоловічою активністю, другий — із жіночою пасивністю. Глядач-чоловік зупиняє погляд на герої ("носії погляду"), щоб удовольнити своє еґо, а за допомогою героя — й на героїні ("еротичний погляд"), цього разу щоб задовольнити лібідо. Перший погляд є поверненням до миті впізнання-невпізнання себе у дзеркалі, а другий затверджує жінку в ролі сексуального об'єкта. Другий погляд ускладнює те, що "зрештою, значення жінки полягає в сексуальній відмінності... Вона пов'язана з чимось таким, навколо чого постійно кружляє чоловічий погляд, хоча чоловіки нізащо цього не визнають, — браку в неї пеніса, тобто загрози сексуального невдоволення... Отже, жінка як ікона, що її демонструють заради погляду та задоволення чоловіків (активних глядачів), завжди загрожує пробудити тривогу, котру вона символізує"¹⁸.

Щоб захистити насолоду та уникнути неприємного повернення цього "комплексу імпотенції", чоловіче підсвідоме може обрати два шляхи. Перший — це докладне дослідження моменту початкової травми, що, як правило, призводить "до знецінення, покарання або виключення винного об'єкта"¹⁹. Мулві наводить сюжети "чорного кіно" як типові приклади цього способу контролювати тривогу. Другий спосіб полягає в "цілковитому відкиданні загрози імпотенції за допомогою заміни об'єкта-фетиша або обернення самої героїні на фетиш, унаслідок чого вона припиняє бути небезпечною та починає заспокоювати"²⁰. Авторка наводить приклад "культу актриси, в якому фетишистична скопофілія посилює фізичну красу об'єкта, обертаючи його на річ, що сама задовольняє фетишиста"²¹. Нерідко це приводить до того, що еротичного погляду глядача вже не обмежує погляд "суперника" (іншого чоловіка): коли камера відкриває жіноче тіло (часто окремі його частини) безпосередньо еротичному погляду глядача й у такий спосіб породжує чисте еротичне видовище.

Насамкінець Мулві висловлює думку, за якою, щоби звільнити жінку від експлуатації та утиску, пов'язаних зі статусом "пасивної сировини для активного чоловічого погляду"²², слід знищити втіху від популярного кіно. Її пропозиція є не менш радикальною, ніж революція в кінематографі, розпочата Брехтом²³. Аби створювати кіно, "вже не підпорядковане невротичним потребам чоловічого его"²⁴, потрібно порвати зі створенням ілюзій, використанням матеріалу для камери, досягти стану "діалектичної, пристрасної безсторонності"²⁵. Ба більше: "Жінки, що їхній образ постійно викрадають та використовують задля цієї мети (як об'єктів чоловічого погляду), можуть сприймати занепад традиційної форми кіно хіба що з почуттям сентиментального жалю"²⁶.

Запропонований Мулві аналіз вражає своєю красномовністю, і попри те, що він описаний у статті обсягом менше ніж тридцять сторінок, його вплив був величезним²⁷. Утім, відзначивши силу та значущість цього нарису, слід сказати також і те, що "розв'язання" проблеми, яке пропонує Мулві, є дещо менш яскравим, ніж її "постановка". Як до альтернативи популярному авторка звертається до авангардного кіно — воно "є радикальним у політичному та естетичному сенсах та піддає сумніву ґрунтовні припущення голлівудського кіно" — це робить Мулві вразливою до звинувачень у зарозумілому лівому авангардизмі²⁹. Деякі прибічники фемінізму також сумніваються в тому, що вони називають "універсальною чинністю"³⁰ запропонованого Мулві аналізу, ставлячи питання, "чи завжди погляд є чоловічим", чи він "просто панівний" і може належати хоч кому, зосібна бути жіночим³¹. Чимало нарисів, уключених до складу збірника «Жіночий погляд», критично описують те, що їхні автори окреслюють як формалізм Мулві та некритичне використання психоаналізу³². Як зазначають його редакторки — Лоррейн Гемман та Марґарет Маршмент: "Мулві прагне вписати жіночий погляд в осердя нашого культурного життя"³³. Вони сприймають це як "боротьбу

за значення, котра не виходить за рамці капіталізму та патріархату"³⁴. Ба більше:

"Недостатньо просто засудити масову культуру як щось таке, що послуговує системам капіталізму й патріархату, котрі доповнюють одна одну, продаючи "хибну свідомість" одуреним масам. Можна також сприймати маскультуру як місце, де заперечують значення і де піддають сумніву панівну ідеологію"³⁵.

Ця книжка захищає політику втручання в культуру: "ми не можемо дозволити собі відкинути масову культуру, завжди сприймаючи себе поза нею"³⁶.

"Саме з царини маскультури одержує розваги та інформацію більшість членів нашого суспільства. Саме в ній людям пропонують панівні в культурі дефініції їх самих. Відтак, дуже важливо досліджувати можливості та підводні камені втручання в масові форми культури з метою відшукати способи зробити феміністичні значення частиною наших задоволень"³⁷.

Розвідка Джекї Стейсі «Пильнуємо зірок: Голлівуд і жінки-глядачки»³⁸ відкидає універсалізм та текстуальний детермінізм більшої частини психоаналітичних досліджень жіночої аудиторії. Аналіз Стейсі починається з аудиторії кіно, а не з аудиторії, створеної текстом. Її підхід уводить її від традицій кінематографічного аналізу в царину теоретичного культурологічного аналізу. Табл. 6.1. описує відмінності між цими двома парадигмами.

Запропонований Стейсі підхід базовано на аналізі реакції групи білих англійок, здебільшого з робітничого класу та віком понад 60 років, котрі часто відвідували кінотеатри в 40-х та 50-х рр. ХХ ст. Стейсі аналізує заповнені ними анкети та відокремлює в них три різновиди дискурсу: "втеча від дійсності", "ототожнення" та "стимулювання споживацького інтересу".

Згідно з результатами опитування, найчастіше жінки ходили в кіно, щоб "утекти від дійсності". Прагнучи уникнути зневажливих конотацій цього словосполучення, Стейсі застосовує чудовий аргумент Ричарда Даєра⁴⁰ щодо чутливості масо-

Таблиця 6.1.

Фільм як об'єкт дослідження в кінематографічному та культурологічному аналізі³⁹.

КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ	КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ
Позиціонування глядачів	Читання аудиторії
Текстуальний аналіз	Етнографічні методи
Значення як детерміноване способом виробництва	Значення як детерміноване способом споживання
Пасивний спостерігач	Активний спостерігач
Підсвідоме	Свідоме
Песимізм	Оптимізм

Таблиця 6.2.

Популярні тексти та утопічні розв'язання проблем⁴¹.

СОЦІАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ	ТЕКСТУАЛЬНІ РОЗВ'ЯЗАННЯ
Дефіцит	Достаток
Виснаження	Енергія
Рутини	Яскравість
Маніпулювання	Прозорість
Розмежування	Єдність

вої індустрії розваг до мрій аудиторії, аби скласти уявлення про утопічні можливості, які Голлівуд надавав британським жінкам у 40-50-ті рр. Щоб розкрити зв'язок між соціальними проблемами, що з ними стикається аудиторія, та текстуальними рішеннями, запропонованими у текстах масових розваг, Даєр впроваджує низку бінарних протиставлень (табл. 6.2).

Для Даєра чутливість індустрії розваг до мрій аудиторії є властивістю тексту. Стейсі поширює сферу його аргументації, включаючи туди суспільний контекст, у якому сприймають розваги. Результати опитування дають зрозуміти, що втіха від кіно завжди була чимось більшим, ніж просто візуальним та слуховим задоволенням від кінематографічного тексту — вона вклю-

чала ритуал відвідування кінотеатру, спільні відчуття й удавану єдність аудиторії, комфортність, порівняну пишність будівлі кінотеатру. Радість від кіно ніколи не була лише насолодою від чар Голлівуду. Стейсі пояснює:

“Фізичний простір кінотеатру уособлював перехід між буденним життям за його мурами та країною мрій, що її мали побачити глядачі. Інтер’єр залу сприяв процесам утечі від дійсності, якої прагнули глядачки. Кінотеатри як такі були палацами мрій — не лише тому, що в них показували голлівудські казки, а й завдяки тому, що їхній дизайн створював ожіночений, чарівний світ, придатний для культурного споживання голлівудських фільмів”⁴².

Утеча від дійсності — це завжди історично зумовлена двостороння подія. Жінки, що їх опитала Стейсі, втікали не лише в розкіш кінотеатру та магію голлівудських фільмів, а й від проблем, небезпек та обмежень, котрі існували у Великій Британії часів Другої світової війни. Саме ця суміш блиску Голлівуду й відносної пишноти інтер’єру кінотеатрів, якщо порівняти їх з негативними наслідками війни, створювала “багаторівневі значення ескапізму”⁴³.

Другою проаналізованою Стейсі категорією є *ототожнення*. Авторка знає, як часто критики від психоаналізу вказують на те, що ця категорія допомагає фільмам нав’язати глядачам-жінкам позицію, вигідну патріархальному суспільству. Згідно з цим аргументом, ототожнення є засобом, що допомагає втягнути жінок у такий процес. Утім, переводячи увагу з жінки-глядача, створеної кінематографічним текстом, на реальну жіночу аудиторію фільму, Стейсі стверджує, що можна продемонструвати, як ототожнення діє в геть зовсім іншому напрямку. Її респондентки постійно звертали увагу на те, що зірки ладні породжувати мрію про владу, вміння володіти собою та впевненість у собі.

Третьою категорією є *споживання*. Знов-таки, Стейсі відкидає суцільне уявлення про споживання як завжди успішну сполуку панування, експлуатації та контролювання. Натомість вона

стверджує, що “споживання є ареною переговорів щодо значень, не лише підпорядкування та експлуатації, а й опору та поглинання”⁴⁴. За її словами, значна частина кінематографічного аналізу детермінована обставинами створення фільмів, тобто дослідники “фокусують критичний погляд на тому, яким побитом кіноіндустрія ліпить глядачів як споживачів фільму та пов’язаної з ним продукції інших галузей індустрії”⁴⁵. Такий аналіз не годен уможливити теоретичне дослідження (а докладний розгляд — і поготів) того, як аудиторія фільмів використовує товари, котрі вона споживає, та створює з їх допомогою значення. Стейсі стверджує, що відповіді її респонденток кидають світло на суперечливіший характер зв’язку між аудиторією й тим, що вона споживає. Наприклад, вона звертає увагу читачів на те, що “американські жіночі ідеали подаються за вільніші від традиційних уявлень британського суспільства про роль жінки, а отже, і як стратегії боротьби жінок за свої права”⁴⁶. Чимало заповнених анкет відображають думку, за якою Голлівуд презентує альтернативний, привабливіший та звільняючий погляд на жіноцтво. В такий спосіб ролі, зіграні голлівудськими зірками, та культурні товари, асоційовані з ними, могли бути *використані* як засоби, наставлені поширити рамці того, що сприймали як обмежувальний британський погляд на роль жінки.

Стейсі утримується від висновку, що ці жінки були вільні за допомогою споживання створити цілком нові жіночі індивідуальності. Так само вона не заперечує, що й форми споживання могли потурати патріархальному погляду. Ключем до її позиції є питання “*надмірності*”. Як вона пояснює, “споживання голлівудських зірок (та інших асоційованих з ними товарів) заради трансформації уявлення глядачів про самих себе спричинює ефект, що переважає прагнення панівної культури”⁴⁷. Стейсі стверджує таке:

“Парадоксально, але хоча споживання голлівудської кінопродукції британськими жінками, що жили в середині ХХ ст., припускало фор-

мулювання в них уявлення про себе як про об'єкт бажання, водночас це дозволяло їм утекти від того, що жінки тоді вже сприймали як тягар хатнього господарства та материнства. Отже, споживання може означати сприйняття себе, що суперечило тому уявленню про самопожертву, котре у Великій Британії 50-х років асоціювали зі шлюбом та материнством⁴⁸.

Розвідка Стейсі являє собою щось на взір докору загальним твердженням, висунутим психоаналізом кіно. Досліджуючи глядацьку аудиторію, можна дійти висновку, що "сприйняття жінками голлівудської кінопродукції є процесом модифікації її панівного значення, а не пасивним сприйняттям ними своєї ролі згідно з указівками, сформульованими кіно"⁴⁹. З цієї позиції патріархальна влада Голлівуду починає виглядати не такою монолітною, суцільною та приреченою на шанобливу покору.

Читання жіночих романів

У розвідці «Кохання з надлишком» Таня Модлескі стверджує, що жінки, які пишуть про "жіночі романи", звичайно дотримуються однієї з трьох позицій: "презирливість: ворожість (котра, на жаль, нерідко спрямована на споживачів цих романів); та, найчастіше, бездумне осміяння"⁵⁰. Натомість вона наголошує: "Настав час читати жіночі романи з позиції фемінізму"⁵¹. До категорії жіночих романів Модлескі зараховує всі "вироблювані в масовому порядку романтичні фантазії для жінок", зокрема так звані "мильні опери". Вона каже, що ці популярні жанри "звертаються до вельми реальних проблем і суперечностей у житті жінки"⁵². Попри це, дослідниця визнає, що те, як саме жіночі романи розв'язують ці проблеми та суперечності, "ледь чи сподобається сучасним феміністкам"⁵³. Утім, читач жіночих романів та читач, що дотримується феміністичної перспективи, таки мають дещо спільне — невдоволеність тим, як живе жінка. Приміром, щодо жіночих романів Модлескі стверджує таке: "Те, що Марк казав про релігійні страждання, застосовне й до "ро-

мантичних страждань": це "водночас вираження реального болю та протест проти нього"⁵⁴.

Модлескі не засуджує романи або жінок, котрі їх читають, — вона швидше ганить "умови, які зробили їх потрібними", доходячи висновку, що "суперечності в житті жінки відповідають за існування жіночих романів більшою мірою, ніж самі жіночі романи — за існування цих суперечностей"⁵⁵. Вона спочатку стає на Марксову позицію щодо релігії, потім облишає її, але попри всі протести дослідниці, дуже легко побачити, що її уявлення про маскультуру близьке до погляду на неї як на опіум для народу. Утім, Модлескі відзначає, що "жінки нерідко недосліджують до кінця занять (чи на курсах, чи деінде), аби встигнути дізнатися, що відбувається в черговій серії їхнього улюбленого серіалу. Коли вже так трапляється, нам слід припинити огульно гудити мильні опери та почати включати їх, а також інші масові жіночі фантазії, до числа предметів, які досліджують теоретики культури"⁵⁶.

Книжка Розалінди Ковард «Жіноче бажання» з'ясовує, яке задоволення має жінка від маскультури. Ця студія торкається моди, жіночих романів, поп-музики, гороскопів, мильних опер, їжі та її приготування, жіночих журналів та інших текстів і практик, котрі затягують жінку в нескінченний цикл задоволення й відчуття провини ("відчуття провини — це наш фак")⁵⁷. Ковард підходить до цього матеріалу "не як чужинець, людина, котрій незнайомі такі задоволення та провини. Втіхи, що їх описую, я часто зазнаю сама. Я підхожу до цих речей не як стриманий критик, а як людина, що досліджує себе саму, розглядає своє життя під мікроскопом"⁵⁸. Така позиція посутньо відрізняється від позиції, скажімо, прихильників підходу "культура та цивілізація" або франкфуртської школи. Ковард не дивиться на масову культуру з олімпійських висот, як на невітшну, але досить передбачувану культуру інших людей. Ба більше: вона відмовляється сприймати культурні практики та уявлення масової культури

(дискурс "жіночого бажання") як "примусове нав'язування хибних, обмежувальних стереотипів"⁵⁹.

"Натомість я досліджую бажання, детерміноване цими уявленнями, бажання, що торкається і феміністок, і жінок, котрі не приймають тверджень фемінізму. Але я не сприймаю жіноче бажання як щось незмінне, зумовлене обставинами життя жінки. Я вважаю, що прояви жіночого задоволення та бажання створюють і підсилюють жіночі позиції. Ці позиції не являють собою ні нав'язані нам ззовні віддалені ролі, котрі можна легко відкинути, ні неодмінні атрибути жіночості. Жіночі позиції виникли як реакція на запропоновані нам задоволення; наша суб'єктивність та особистість формуються під впливом бажань, які нас охоплюють. Саме ці відчуття аж так ускладнюють мету впровадити зміни, адже жіноче бажання постійно зваблюють дискурси, що підтримують чоловічі привілеї"⁶⁰.

Интерес Ковард до романтичної белетристики почасти надихнуло те, що "за останнє десятиліття [70-ті роки ХХ ст.] розвиток фемінізму відбувався майже паралельно зі стрімким зростанням популярності жіночого роману"⁶¹. Ковард гадає, що стосовно романтичної белетристики можна цілком обгрунтовано висунути дві тези. По-перше, "вона й досі має задовольняти певні потреби". По-друге, вона являє собою доказ "поширеності та великої сили мрії"⁶² і сприяє їй. Авторка стверджує, що фантазії, обіграні в жіночих романах, "є навіть не підлітковими, а дитячими, ба майже несвідомими"⁶³. Вона вважає, що ці фантазії у двох ключових аспектах є "регресивними". З одного боку, вони описують владу чоловіка дуже схвально й цим нагадують стосунки "мала дитина – батько", із другого — вони регресивні через ставлення жіночих романів до жіночого сексуального бажання як до чогось пасивного та необтяженого відчуття провини, і відповідальність за таке бажання буцімто завжди несе чоловік. Інакше кажучи, сексуальне бажання — це щось властиве чоловікам, річ, на яку жінки лише реагують. Якщо стисло, жіночий роман наново програє спогади дівчинки про драму едипова комплексу,

але вже не надихає на висновок про безпомічність жінки: цього разу вона таки одружується з батьком та замінює мати. Тож, має місце перехід від підпорядкування до влади (на позицію матері). Але Ковард зазначає:

“Безперечно, романтична белетристика популярна тому, що вона відновлює дитячий світ сексуальних стосунків та припиняє критику щодо неадекватності чоловіків, придушення сім’ї та шкоди, заподіяної патріархатом. Проте водночас вона уникає відчуття провини та страху, що могли би прийти зі світу дитинства. Сексуальність тут чітко визначена як щось таке, за що відповідальність несе батько, а страх придушення подолано тому, що в жіночому романі жінка набуває певної влади. Романтична белетристика обіцяє безпечний світ, обіцяє, що в ньому залежність буде нешкідливою, що там будуть водночас і влада, й підпорядкування”⁶⁴.

Дженіс Редвей починає свою студію читанням романів зі спостереження, що зростання популярності цього жанру почасти можна пояснити “вагомими змінами у виробництві, поширенні та рекламуванні книжок, а також з новими маркетинговими технологіями”⁶⁵. Отже, успіх жіночих романів може бути пов’язаний не лише зі зростанням потреби жінки в романтичній фантазії, а й з хитромудрими техніками продажу, що їх застосовують видавці.

Дослідження Редвей ґрунтоване на опитуванні, яке вона провела і яке охоплювало групу з сорока двох читачок жіночих романів (здебільшого одружених та з дітьми). Жінки були постійними клієнтами книгарні, в якій працює Дороті Еванс — авторка відомої на Заході низки романів (насправді це псевдонім). Колись Дороті Еванс оприлюднила звернення до читачів цього жанру під назвою «Щоденник читачки жіночих романів», у якому класифікувала романи відповідно до їхньої романтичної значущості. Це звернення спричинило появу невеличкої, але характерної групи читачок жіночих романів. Саме ця група стала об’єктом дослідження Редвей. Редвей отримала свої матеріали за допомогою анкетування, дискусій у групі, індивідуальних інтерв’ю та спос-

тереження за неформальним спілкуванням Дороті Еванс і постійних клієнток її книгарні. Вона доповнила це прочитанням книжок, що на них також звернули її увагу жінки.

Вплив оприлюдненого Дороті Еванс звернення на купівлю читачами романів показав Редвей невідповідність методології, яка намагається робити висновки щодо цього жанру на підставі вибірки популярних на дану мить книжок. Редвей з'ясувала, що, аби зрозуміти культурну значущість читання жіночих романів, слід зважати на оцінку книжок широким колом читачів ("специфічність читацької аудиторії"⁶⁶), на процес добору та відкидання, що кваліфікує декотрі книжки як путні, а інші — як негодящі. Авторка також урахувала "обсяг" читання романів. Більшість з опитаних нею жінок читали їх кожного дня, витрачаючи на це заняття від одинадцяти до п'ятнадцяти годин на тиждень. Принаймні чверть жінок повідомила їй, що якби їх не відволікали невідкладні сімейні та хатні справи, вони охоче прочитувати б роман одним присідом. Рівень споживання в опитаній групі коливався від однієї до п'ятнадцяти книжок на тиждень, а чотири респондентки навіть стверджували, що прочитують від п'ятнадцяти до двадцяти п'яти романів на тиждень⁶⁷.

На думку цих жінок, ідеальний роман — той, у якому розумна й незалежна жінка з добрим почуттям гумору, після тривалого періоду підозр і недовіри, відчувши на собі жорстокість і кепське ставлення, розуміє, що їй переповнило кохання до чоловіка, котрий в ході їхніх взаємин перетворився з емоційного примітива на людину, здатну *дбати* про неї та *ставитися* до неї так, як, згідно із традиційними уявленнями, ставляться лише жінки до чоловіків. Редвей пояснює: "Романтична фантазія — це не фантазія про успішні пошуки надзвичайно цікавого супутника життя, а ритуальне бажання відчувати піклування, любов та власну значущість"⁶⁸. Це фантазія про взаємність, стремління вірити, що чоловіки можуть обдарити жінок піклуванням та увагою, на котрі, як гадають, здатна лише жінка. Проте жіночий роман

звичайно пропонує щось більше: він нагадує про часи, коли читачка була об'єктом інтенсивного "материнського" піклування.

Слідом за Ненсі Чодоров⁶⁹, Редвей стверджує, що романтична фантазія є різновидом регресії, коли читачка за допомогою уяви емоційно повертається в часи, коли вона була "зосередженням живлющої та інтенсивної материнської уваги"⁷⁰. Відтак, читання жіночих романів є засобом, що за його допомогою жінки можуть компенсаторно — через стосунки героя та героїні — відчувати емоційну підтримку, котру, як від них очікують, вони самі мають надавати іншим у буденному житті, дістаючи взамін обмаль.

Редвей також бере в Чодоров уявлення про жіночу особистість як про "я", пов'язане з іншими, а про чоловіче "я" — як про щось автономне та незалежне. Чодоров стверджує, що це є наслідком неоднакових стосунків дівчат і хлопчиків з матір'ю. Редвей вбачає кореляцію між психологічними подіями, описаними Чодоров, та оповідною структурою ідеального жіночого роману: на шляху від кризи індивідуальності до її поновлення "героїня наприкінці ідеального роману успішно зміцнює вже знайоме нам жіноче "я", "я" у зв'язку з іншими"⁷¹. Редвей також позичає в Чодоров переконання, що жінка виникає з едіпова комплексу "з непошкодженою тригранною психічною структурою"; це означає "не лише те, що вона відчуває потребу у зв'язку із представником протилежної статі, а й те, що вона постійно потребує інтенсивного емоційного зв'язку з кимсь, хто може дбати про неї та захищати її, як це колись робила мати"⁷². Жінка, котра прагне відчувати це повернення до емоційної повноти стосунків з матір'ю, має три варіанти: лесбійська любов, зв'язок із чоловіком та пошук почуття вдоволення за допомогою інших засобів. Гомофобна природа нашої культури обмежує першу можливість; природа чоловіків обмежує другу; читання жіночих романів можна вважати прикладом третьої. Редвей зокрема постулює таке:

“Уява, що породжує роман, бере початок в едиповому бажанні кохати та бути коханим особою протилежної статі й у стійкому “доедиповому” бажанні, котре є елементом психічного строю жінки, — прагненні повернути материнську любов та все те, що з цим пов’язане — еротичне задоволення, символічну цілісність та підтвердженні єдності”⁷³.

Розв’язка ідеального роману забезпечує досконале тригранне задоволення: батьківський захист, материнське піклування та пристрасне доросле кохання”⁷⁴.

Невдалий роман неспроможний надати ці різновиди задоволення, бо, з одного боку, він надто брутальний, а з другого, його фінал є сумним, відрізняється від традиційного “хепі-енду”. Це подає в невідгладному світлі дві тривоги, що структурують усі жіночі романи. Перша — це страх перед чоловічим насильством. В ідеальному романі цю тривогу стримує зображення насильства так, ніби це не дуже і страшна річ: начебто воно або ілюзія, або щось добродійне. Друга тривога — це “страх перед пробудженням жіночої сексуальності та її впливом на чоловіків”⁷⁵. У невдалому романі жіноча сексуальність не обмежена рамцями постійних, просякнутих коханням взаємин, а чоловіче насильство не піддане надійному контролю. Разом усе це виражається у жорстокому покаранні жінки, котру вважають сексуально нерозбірливою. Стисло кажучи, невдалий роман нездатен створити в читача враження, що емоційне задоволення досягнуто внаслідок компенсаторної участі в подорожі героїні від кризи особистості до її поновлення в обіймах турботливого героя. Те, яким є роман — гарним або поганим, зрештою визначає природа стосунків читачки з героїнею.

“У разі, якщо історія героїні викликає надто сильні почуття, як-от обурення через чоловіка, страх перед зґвалтуванням чи насильством, тривогу щодо жіночої сексуальності або хвилювання, зумовлені необхідністю жити з чоловіком, від котрого героїня не в захваті, роман назвуть провальним або дуже невдалим. З іншого боку, коли

події в житті героїні викликають почуття захоплення, насолоди, задоволеності, впевненості в собі, гордості та всемогутності, то майже не важить, якими є ці події та як вони вишикувані. Зрештою, важить відчуття читачки, що на деякий час вона стала кимось іншим та перебувала в іншому місці. Вона має згорнути книжку з відчуттям, що чоловіки та шлюб таки є гарними реаліями жіночого життя. Крім того, вона має повернутися до своїх буденних обов'язків емоційно відпочилою та зарядженою, відчуваючи впевненість у своїй гідності та здатності впоратися із проблемами, з котрими, як вона знає, вона неодмінно здибається⁷⁶.

У такий спосіб читачки жіночих романів "почасти підлаштовують патріархальну форму роману під свої потреби"⁷⁷. Головний "психологічний зиск" породжено "ритуальним повторенням єдиного, незмінного культурного міфу"⁷⁸. Те, що 60 % читачок час від часу спочатку прочитують кінець роману, прагнучи переконатися, що враження від нього не суперечитиме задоволенню від засадничого міфу, однозначно засвідчує, що найважливішим для жінки, котра читає жіночий роман, є образ турботливого чоловіка.

Проаналізувавши низку висловлювань своїх респонденток, Редвей змушена була дійти висновку, що коли вона хоче по-справжньому збагнути їхнє уявлення про читання жіночого роману, то має відмовитися від надмірної уваги до тексту й розглянути сам акт читання роману. Розмови з читачками дали їй зрозуміти, що коли вони вживали слово "втєкти" для опису насолоди від читання жіночих романів, це слово було вжито в подвійному сенсі. Як ми вже бачили, термін "втєча від дійсності" можна застосовувати, аби позначити процес ототожнення читача із взаєминами між героїнею та героєм. Але зрозуміло також, що "цей термін використовують, аби літературно описати відкидання дійсності, чого, як гадають читачки, вони ладні досягти щоразу, коли починають читати книжку та захоплюються її сюжетом"⁷⁹. Дороті Еванс повідомила Редвей, що чоловіки нерідко вважають для себе загрозою бодай те, що жінки читають

жіночі романи. На їхню думку, час, згаяний тендітною статтю на читання, є часом, невитраченим на хатні та сімейні справи. Чимало опитаних Редвей жінок описують читання жіночого роману як "особливий дарунок", котрим вони нагороджують самі себе. На пояснення цієї думки Редвей наводить цитату із праць Чодоров — опис патріархальної родини: "існує засаднича нерівність у щоденному відтворенні... сили чоловіків соціально та психологічно відновлюють жінки, а сили жінок відновлюють (чи не відновлюють) здебільшого жінки самі"⁸⁰. Відтак, читання жіночих романів є невеликим, проте досить вагомим внеском до емоційного відтворення жінки: "тимчасова, але цілковита відмова від вимог, що їх жінки мають за невід'ємну частину ролі турботливих матерів та дружин"⁸¹. І, як стверджує Редвей, "хоча ця практика є компенсаторною, задоволення, котре вона дає, постає цілком реальним"⁸².

Гадаю, логічно було би зробити висновок, що читання жіночих романів жінки поцінують так високо тому, що отримані від нього відчуття по суті різняться від відчуттів у їхньому буденному житті. Це не лише розслаблення та звільнення від напруги, породженої щоденними проблемами та відповідальністю, а і створення часу та простору, в яких жінка може перебувати наодинці з собою, дбати про за особисті потреби, бажання та задоволення. Це також засіб перенесення, або втечі, в екзотику — чи, знов-таки, у відмінне життя"⁸³.

Висновок, якого доходить авторка розвідки «Читання жіночих романів», полягає в тому, що наразі дуже важко оцінити безумовно культурну значущість читання жіночих романів. Залежно від того, зосереджує дослідник свою увагу на акті читання чи на оповідальній фантазії, він дістає неоднакові, несумісні відповіді. Згідно з першою, "читання жіночих романів є актом непокори, бо дозволяє жінці на мить відмовитися від своєї самопожертви на користь суспільства"⁸⁴. Згідно ж із другою, оповідна структура роману є проявом патріархату та супутніх йому прак-

тик й ідеології”⁸⁵. Якщо ми бажаємо зрозуміти повне культурне значення читання жіночого роману, саме цю відмінність “між значенням акту та значенням прочитаного тексту”⁸⁶ слід поміщати у фокус уваги.

Позиція Редвей є дуже чіткою в одному: жінки читають романи не тому, що їх задовольняє патріархат. Читання жіночих романів містить елемент примітивного протесту, стремління потрапити до кращого світу. Але, з іншого боку, оповідна структура жіночого роману вказує на те, що чоловіче насильство та чоловіча байдужість насправді виражають очікування кохання, котрі може розшифрувати “саме та” жінка. З цього випливає, що патріархат залишається проблемою лише доти, доки жінки не навчаться слухно його тлумачити. Саме цими труднощами й суперечностями відмовляється легковажити Редвей (або ж вона лише прикидається, що розв’язала їх). Вона впевнена лише в тому, що надто рано стверджувати, нібито читання жіночого роману можна вважати діяльністю, яка ідеологічно сприяє завершенню патріархату як суспільного ладу.

“Мушу зазначити, що ні ця студія, ні жодна з тих, які з’являлися досі, не навели достатньо доказів на підтримку цього аргументу. Ми просто не знаємо, яким робом на практиці постійне читання жіночих романів впливає на поведінку жінок після того, як вони згортають книжку та повертаються до свого звичайного життя”⁸⁷.

Отже, маємо й надалі визнавати діяльність читачів — добір, купівлю, тлумачення тощо книжок — невід’ємною частиною культурних процесів і складних практик створення значення в живій повсякденній культурі. Приділяючи цьому увагу, ми підвищуємо ймовірність “артикуляції відмінностей між репресивним нав’язуванням ідеології й опозиційними практиками, котрі, хай навіть будучи обмеженими у масштабі та впливі, принаймні піддають сумніву й заперечують владу ідеологічних форм”⁸⁸. Ідеологічна влада жіночого роману може бути величезною, але де влада, там завше опір. Цей опір ладен обмежуватися вибірними акта-

ми споживання — моментальною нейтралізацією невдоволеності через артикуляцію обмеженого протесту та мрійливе прагнення, одначе:

“Як феміністки ми маємо перебувати в опозиції не лише для того, щоби збагнути джерела опору та його утопічні цілі, а й аби навчитися викликати його та робити його ефективним. Якщо не чинитимемо так, це означає, що ми вже визнали свою поразку і — принаймні у випадку жіночого роману — погодилися з неможливістю створити світ, у якому компенсаторні задоволення, що їх несе читання такого роману, будуть непотрібними”⁸⁹.

Шарлотта Брансдон називає книжку «Читання жіночих романів» “найвичерпнішим теоретичним дослідженням над актом читання”, приписуючи Редвей “встановлення у класній кімнаті фігури звичайної жінки”⁹⁰. В загалом схвальній рецензії на британське видання цієї розвідки Ен Анг висловлює декілька критичних зауважень до використаного Редвей підходу. Їй не подобається те, що Редвей кладе чітку межу між фемінізмом і читанням жіночого роману: “Дослідниця Редвей є феміністкою й не є шанувальницею жіночих романів, а ті жінки, котрих вона опитала, є читачками жіночих романів і не є феміністками”⁹¹. Анг сприймає це як запровадження феміністичної політики поділу на “нас” і “них”, у якій жінки, що не є феміністками, відіграють роль чужинців-“них”, котрих слід залучити до справи. На її думку, феміністкам не слід виставляти себе як охоронців одним одного шляху до істини. Анг гадає, що саме це робить Редвей, стверджуючи, нібито “справжні” суспільні зміни можуть відбутися лише в разі, якщо всі читачки жіночих романів припинять їх читати й натомість стануть активістками феміністичного руху”⁹². Як ми невдовзі переконаємося (див. наступний підрозділ), Анг не вважає, що одне (читання жіночих романів) виключає інше (фемінізм). “Аваргардистська феміністична політика”, котру захищає Редвей, веде лише до “різновиду політичного моралізаторства, що ним рухає бажання зробити “їх” більш схожими на “нас””⁹³. На думку Анг, в аналізі Редвей бракує

обговорення теми "задоволення заради задоволення". Вона обговорює задоволення, але лише з огляду на його штучність — його компенсаторну функцію та фальшивість. Анг не подобається те, що такий підхід зосереджується швидше на ефекті, ніж на механізмах насолоди. Врешті-решт, для Редвей важить лише "ідеологічна функція задоволення"⁹⁴. Анг, навпаки, каже, що задоволення слід сприймати як явище, що "надає жінкам силу", а не як те, що завжди діє "проти їхніх справжніх інтересів"⁹⁵.

Дженіс Редвей переглянула цей аспект своєї розвідки та дійшла такого висновку:

"Хоча я щосили намагалася не ставитися зневажливо до читання жіночих романів та сприймати акт читання як позитивну реакцію на умови повсякденного життя, але ненавмисно привнесла до своєї позиції жінконенависницькі припущення, що визначали обриси більшості критичних відгуків на жіночі романи. У своїй праці я керувалася припущенням, за яким хтось начебто має бути відповідальним та непокоїтися щодо впливу фантазій на читачок, а відтак, припустилася поширеної помилки — дистанціювала себе як обізнаного аналітика від тих, хто, захоплений та загіпнотизований фантазією, знати взагалі не може. Попри те, що я бажала сполучити жіночий роман і фемінізм, протиставлення сліпої фантазії та проникливого знання й надалі впливало на мою позицію. Отже, тепер я зарахувала би свою розвідку, а також «Кохання з надлишком» Тані Модлескі до перших, ранніх спроб зрозуміти мінливу природу, цього жанру — сцену дискусії, що її, як мені здається, найповніше характеризує підозріле ставлення до фантазії, мрії та гри"⁹⁶.

Редвей схвально цитує зауваження Елісон Лайт⁹⁷, згідно з яким "культурна політика не повинна перетворюватися на "установу, що спалює книжки", і так само феміністки, обговорюючи жіночі романи, не мусять потрапляти в пастки моралізму чи диктаторської позиції. "Цілком імовірно, що книжка Барбари Картленд зробить із вас феміністку"⁹⁸. Читання ніколи не було примітивним одновимірним заняттям — це процес, котрий завжди лишається динамічним і відкритим до змін"⁹⁹.

Розвідка Єн Анг «Перегляд «Далласу»» вперше була оприлюднена в Нідерландах у 1982 р., а розглядуваний мною переклад вийшов із друку в 1985 р. Контекстом для цього дослідження був вихід на екрани на початку 80-х вельми успішного в усьому світі телесеріалу «Даллас» (його переглядали більш ніж у 90 країнах). У Нідерландах серіал регулярно дивилися 32 % мешканців країни. З таким успіхом у глядачів «Даллас» невдовзі зібрав навколо себе цілий дискурс діяльності — від детального освітлення в популярній пресі до продажу капелюхів з написом «Я ненавиджу Дж. Р.» (одного з героїв серіалу). Він також привертав увагу критиків, котрі, подібно до французького міністра культури Жака Лана, вважали його найостаннішим проявом «американського культурного імперіалізму»¹⁰⁰. Незалежно від того, чим постає «Даллас» — джерелом задоволення або загрози «національній індивідуальності», його вплив на весь світ був на початку 80-х величезним. Саме в цьому контексті Анг розмістила в голландському жіночому журналі «Віва» оголошення: «Я люблю дивитися телесеріал «Даллас», але нерідко він викликає в мене неоднозначну реакцію. Будь ласка, напишіть мені, чи дивитесь ви його також, чи, може, недолюблюєте його? Я хочу використати ці відгуки у своїй університетській дисертації. Пишіть на таку адресу...»¹⁰¹.

Після виходу об'яви Анг отримала 42 листи (тридцять дев'ять із них від жінок або дівчат), притому писали їй і фанати, й вороги серіалу. Ці листи стали емпіричною базою її дослідження тих задовольень, що їх має переважно жіноча аудиторія «Далласа». Дослідниця цікавилася втіхою не як удовольненням уже існуючої потреби, а як «механізмами, за допомогою яких виникає задоволення»¹⁰². Замість питання «Якими є наслідки втіхи?» вона порушує питання «Яким є механізм задоволення, як воно створюється і як діє?».

Анг пише з позиції "інтелектуала й феміністки", але та-кож жінки, "котрій завжди дуже подобалося дивитися мильні опери на кшталт «Далласа»"¹⁰³. Знов-таки, це аж ніяк не той "погляд згори", що так часто характеризував взаємини між теорією культури та маскультурою.

"Прийняття реальності цього задоволення було відправною точкою мого дослідження. Понад усе я бажала зрозуміти своє задоволення і притому не бути зобов'язаною ухвалити судження щодо того, є «Даллас» гарним чи поганим з політичного, соціального чи естетичного боку. Навпаки: на мою думку, важливо підкреслити, наскільки складно ухвалювати такі судження, а відтак, і спробувати сформулювати принципи прогресивної культурної політики за умов, коли на кін поставлено задоволення"¹⁰⁴.

Для респондентів Анг утіха чи незадоволення від «Далласу» невід'ємно пов'язані з питанням "реалізму". Глядач відповідає собі на запитання, чи є серіал "гарним" або "поганим", залежно від того, яким він його вважає — "реалістичним" (файним) чи "нереалістичним" (кепським). Анг етично ставиться й до "емпіричного реалізму" (в якому текст мають за реалістичний тоді, коли він адекватно відображає те, що існує "зовні")¹⁰⁵, і до "класичного реалізму" (Колін Мак-Кейб стверджує, що реалізм — це химера, створена мірою, до якої текст ладен успішно приховати свою штучність)¹⁰⁶, а тому доходить висновку, за яким «Даллас» найкраще сприймати як приклад того, що вона називає "емоційним реалізмом". Авторка пов'язує це з думкою, що згідно з нею «Даллас» можна тлумачити на двох рівнях: рівні денотата та рівні конотації. Рівень денотата — це буквальный зміст серіалу, його загальний сюжет, взаємини персонажів тощо. Під рівнем конотацій Анг має на увазі асоціації, висновки, викликані сюжетом, стосунками персонажів тощо (див. розділ 4).

"Це вражає: ті самі речі, люди, взаємини та ситуації, що їх на рівні денотата сприймають як нереалістичні та нереальні, на рівні конотацій, без сумніву, такими не видаються — насправді вони є цілком

"пізнаваними". Безперечно, у процесі конотативного читання денотативний рівень тексту опиняється, так би мовити, в дужках"¹⁰⁷.

Перегляд «Далласа», як і будь-якої іншої телепередачі, є вибіркоvim процесом, переходом від денотата до конотації, це створення відчуття свого "я" на засаді поданого матеріалу. Одна з респонденток написала так: "Знаєте, чому мені подобається дивитися серіал? Гадаю, тому, що ці проблеми та інтриги, великі й малі втіхи та тривоги є і в нашому житті. У моєму реальному житті також є кошмар на кшталт Дж. Р., але він лише звичайний будівник"¹⁰⁸. Саме ця здатність пов'язувати наше власне життя з життям родини техаських мільйонерів надає серіалу його емоційного реалізму. Можливо, ми не такі багаті, але нас об'єднують інші речі: наявні й розірвані стосунки, радість і туга, хвороби та здоров'я. Ті, хто вважають серіал реалістичним, пересувають фокус уваги з конкретики сюжету на загальність його тем.

Анг застосовує термін "трагічна структура відчуття"¹⁰⁹, щоб описати те, як «Даллас» грає з емоціями у нескінченному вирі щастя та суму. Одна із глядачок написала їй: "Іноді я маю велике задоволення від того, що як слід плачу разом з героями. А чому б ні? Так я даю вихід емоціям, що накопичуються всередині мене"¹¹⁰. Глядачі, котрі в цей спосіб "утікають" від дійсності, не так "відкидають" дійсність, як грають із нею у гру, що дозволяє переглянути межі фантазії й реальності, зробити їх гнучкими. І в такій грі удавана присутність у вигаданому світі сприймається як щось дуже приємне"¹¹¹.

Задоволення від перегляду «Далласа» почасти пов'язане з тим обсягом спільного між вигаданим світом серіалу та світом буденного існування, що його спроможні (чи бажають) побачити глядачі. Щоб активізувати трагічну структуру почуттів, притаманну серіалу, глядач повинен мати потрібний культурний капітал — лише так він може стати на "читальну позицію"¹¹², створену тим, що Анг слідом за Пітером Бруксом¹¹³ називає "ме-

лодраматичною уявою". Мелодраматична уява — це артикуляція способу сприймати буденний світ так, аби він з усіма своїми прикростями та тріумфами, перемогами й поразками видавався не менш глибоким і значущим, ніж світ класичної трагедії. У світі, позбавленому визначеності релігії, мелодраматична уява становить засіб структурування дійсності за допомогою значущих контрастів і конфліктів. Як оповідна форма, що включає в себе властиві мелодрамі перебільшені контрасти, конфлікти та емоційні надлишки, «Даллас» дуже вдало живить і проявляє мелодраматичну уяву. Для тих, хто сприймає світ саме так (Анг стверджує, що для цього потрібен культурний багаж, котрий мають більшість жінок)¹¹⁴, «задоволення від «Далласа» є не компенсацією за нібито нудоту буденного життя і не втечею від неї, а додатковим її *виміром*»¹¹⁵. Мелодраматична уява активує в «Далласі» трагічну структуру почуттів, що й собі викликає задоволення від емоційного реалізму. Утім, оскільки мелодраматична уява є наслідком особливої читацької позиції, з цього випливає, що не всі глядачі «Далласа» активують його текст саме так.

Ключовим поняттям для запропонованого Анг аналізу є «ідеологія маскультури»¹¹⁶. Ідеологія *артикулює* (у сенсі, вживаному Грамші — див. розділ 5) уявлення, за яким масова культура виступає продукцією капіталістичного виробництва, а відтак, підлягає законам капіталістичної ринкової економіки. Наслідком цього є на позір нескінченний обіг знецінених товарів, дійсна значущість котрих полягає лише в тому, що вони приносять прибуток своїм виробникам. Анг цілком слушно вважає це перекрученим та однобоким варіантом запропонованого Марксом аналізу капіталістичного товарного виробництва, згідно з яким «мінова вартість» товару цілком приховує його «споживну вартість» (див. розділ 8). Анг слідом за Марксом заперечує це, стверджуючи, що не можна однозначно визначити, яким може бути споживання товару, лише на підставі засобів, за допомогою котрих його було вироблено. Ідеологія маскультури так

само, як інші ідеологічні дискурси, прагне нав'язати індивідуумам роль суб'єктів (див. обговорення теорії Альтусера в розділі 5). Листи вказують на те, що споживачів «Далласа» можна розбити на чотири групи: (1) ті, хто ненавидить серіал; (2) ті, хто переглядають його з іронією; (3) переконані прихильники; (4) популісти.

Ті респонденти, котрі стверджують, що ненавидять «Даллас», безперечно, роблять це під впливом ідеології, використовуючи її двома способами. По-перше, вони негативно ставляться до серіалу як прикладу маскультури, по-друге, застосовують ідеологію, щоб обґрунтувати своє погане ставлення до серіалу. Анг пише з цього приводу: «Їхні аргументи зводяться до такого: «Даллас» — це відверто кепська річ, тому що це масова культура, і саме тому він мені не подобається»¹¹⁷. У такий спосіб ідеологія водночас утішає та переконує: «вона унепотрібнює пошуки докладніших, більш особистих пояснень, бо надає завершену пояснювальну модель, котра переконує, виглядає логічною й випромінює обґрунтованість»¹¹⁸. Це не означає, що не любити «Даллас» — це погано; ідеться лише про те, що запевняння у нелюбові часто роблять безтямно, з переконаністю, ґрунтованою на некритичному ставленні.

Глядачі, що дотримуються другої позиції, своїм прикладом демонструють, як можна полюбляти «Даллас» і притому дотримуватися ідеології маскультури. Цю суперечність розв'язують за допомогою «глузування й іронії»¹¹⁹. «Даллас» піддають іронічним, глузливым зауваженням, в яких «він перетворюється з серйозної мелодрами на свою протилежність, комедію, що викликає сміх». Відтак, іронічно налаштовані глядачі не сприймають текст так, як він себе подає, а за допомогою іронічних коментарів інвертують його домислюване значення¹²⁰. Якщо стояти на такій позиції, задоволення від перегляду серіалу спричинено тим, що він «поганий», — це відразу примиряє задоволення та кепську масову культуру. Ось як це міркування подає один з респондентів: «Звичайно, «Даллас» — це маскультура, тобто щось погане, але саме

тому, що я добре це розумію, то й можу втішатися його переглядом"¹²¹. І для глядача, котрий ставиться до серіалу з іронією, і для того, хто його ненавидить, ідеологія масової культури виконує функцію вмістища здорового глузду, що вочевиднє судження та робить їх самозрозумілими. Хоча обидва вони не облишають нормативних рамиць ідеології, відмінність між ними позначена питанням задоволення. З одного боку, насмішники можуть мати насолоду, не відчуваючи провини, бо вони добре знають (і не приховують цього знання), що масова культура — це зле. Із другого, ненависники, також добре це знаючи, ладні, втім, потерпати від "конфлікту відчуттів, якщо, *попри все*, вони неспроможні встояти перед спокусами серіалу"¹²².

Третя група — це шанувальники, фани серіалу. Для членів двох попередніх груп по-справжньому любити «Даллас» і не вдаватися до рятівної іронії означає визнавати себе людиною, одуреною масовою культурою. Один з респондентів формулює це так: "Мета полягає лише в тому, щоб заґрібати гроші, великі гроші, і продюсери намагаються досягти її за допомогою всіх цих речей — сексу, краси, багатства. Люди, котрі на це кліють, знаходяться завжди"¹²³. Це твердження подане з усією впевненістю, яку дає відчуття дискурсивної підтримки ідеології. Анг аналізує різноманітні стратегії, що їх прихильники «Далласа» мусять використовувати, аби свідомо чи несвідомо відреагувати на таке поблажливе ставлення. Перша стратегія полягає в тому, щоб "засвоїти" ідеологію: визнати "небезпеки", пов'язані з серіалом, але проголосити свою здатність впоратися з ними та мати задоволення від перегляду. Це трохи схоже на слова одного з персонажів антинаркотичної кампанії, що тривала у Великій Британії на початку 90-х рр. ХХ ст.: у відповідь на попередження, що героїн викликає звання, він відповів: "Я впораюся з ним". Друга стратегія, що до неї вдаються шанувальники серіалу, полягає в тому, щоби стати на шлях конфронтації з ідеологією маскультури. Авторка одного з листів описала це так: "Чимало людей вважають серіал

нікчемним, порожнім, але я гадаю, що в ньому таки є ество"¹²⁴. Проте, як відзначає Анг, ця глядачка не вийшла за дискурсивні обмеження ідеології, адже вона намагається лише перевизначити для «Далласа» бінарні протиставлення — «змістовний – порожній», «гарний – поганий». «Авторка цього листа йде на поступки так, ніби вона перебуває у дискурсивному просторі, створеному ідеологією маскультури — вона не бачить себе "зовні" та не висловлює відмінну ідеологічну позицію"¹²⁵. Третя стратегія захисту від нормативних ідеологічних стандартів, що до неї вдаються прихильники серіалу, полягає у використанні іронії. На думку Анг, ці глядачі не належать до другої категорії, бо вживана ними стратегія включає в себе лише «поверхове застосування» іронії, потрібне для того, щоб обґрунтувати в усіх інших аспектах неіронічне задоволення. Іронія тут потрібна для того, щоб засудити персонажів як «жахливих» людей, але при цьому глядачі виявляють добре знання сюжетних ліній серіалу та стосунків персонажів. Респонденти, що вдаються до такої стратегії, опиняються у незручному становищі: з одного боку на них тисне визвольна міць ідеології, а з другого — втіха, котру вони, без сумніву, мають від перегляду «Далласа». Можна висловити припущення, що такі глядачі, переглядаючи серіал разом зі знайомими, демонструють до нього іронічне ставлення, а коли дивляться його наодинці, просто мають від нього насолоду (либонь, те саме можна казати і про першу ситуацію, але вони це приховують). Анг пояснює: «Іронія тут являє собою захисний механізм, за допомогою котрого глядачі намагаються дотримуватися суспільних норм, установлених ідеологією маскультури, хоча потайки їм "по-справжньому" подобається «Даллас»"¹²⁶.

Як випливає з аналізу, запропонованого Анг, прихильники серіалу мають за необхідне пов'язати своє задоволення від перегляду з ідеологією масової культури: вони «торгуються» з ідеологією, «засвоюють» її, використовують «поверхову іронію», щоб захистити свою втіху від засудження з боку ідеології. Усі

ці захисні стратегії висвітлюють те, що "чіткої ідеологічної альтернативи, котру можна вжити проти ідеології маскультури, не існує — принаймні немає альтернативи, котра компенсувала б її переконливість та зв'язність"¹²⁷. Відтак, описувана нами боротьба між тими, кому подобається «Даллас», і тими, хто його не любить, є нерівною боротьбою людей, котрі наводять свої аргументи, користуючись дискурсивною міццю та безпекою ідеології маскультури, проти тих, хто чинить їм опір, залишаючись у надто вузьких рамцях цієї ідеології. "Якщо стисло, шанувальники серіалу, здається, неспроможні ідентифікувати себе, посісти ефективну ідеологічну позицію, з якої вони могли б позитивно та незалежно від ідеології маскультури проголосити: "Я полюблю цей серіал, тому що..."¹²⁸.

Остання глядацька позиція, що проявилася в листах респондентів (либонь, вона могла б допомогти прихильникам «Далласа»), є позицією, ґрунтованою на популістській ідеології. В осерді цієї ідеології міститься переконання, за яким смак однієї людини завжди рівноцінний смаку іншої. Ось як це пояснює автор одного з листів: "Я вважаю людей, що демонструють дивні преференції, кумедними — вони просто мають смаки, незрозумілі мені. Але річ лишень у тому, що вони можуть мати задоволення від речей, котрі я терпіти не можу"¹²⁹. Ідеологія популізму стверджує, що позаяк людські смаки являють собою незалежну категорію, постійно відкрити для індивідуального впливу, то ухвалювати естетичні судження щодо преференцій інших людей абсолютно безглуздо. Якщо врахувати, що це, здається, була б ідеальна позиція для захисту власного задоволення від «Далласа», виникає питання, чому її дотримується так мало респондентів? Анг відповідає на нього, вказуючи на надзвичайну обмеженість лексики, що нею користується така ідеологія. Після того, як повторити декілька разів аргумент "на смаки немає законів", він починає виглядати майже вичерпанним. На противагу йому, ідеологія маскультури має у своєму розпорядженні широкий та ретельно про-

думаний діапазон аргументів і теорій. Отже, не варто дивуватися тому, що коли глядачів прохають пояснити, чому їм подобається чи не подобається серіал «Даллас», їм буває важко уникнути нормативного дискурсу ідеології масової культури.

Утім, на думку Анг, уникнути його таки можна: сама “теоретична” природа цього дискурсу обмежує його вплив “сферою людських думок і раціональних дискурсів, дискурсом, що його люди вживають, *розмовляючи* про культуру. Ці думки та обґрунтування, однак, необов'язково мусять приписувати людям культурні *практики*”¹³⁰. Це почасти пояснює суперечності, що їх відчували деякі з респондентів Анг: на них водночас тиснули інтелектуальне панування ідеології масової культури та “стихийна”, реальна привабливість популістської ідеології¹³¹. Із засвоєнням популістської ідеології радикальною політикою маскультури пов'язана одна проблема: індустрія культури вже засвоїла цю ідеологію заради максимізації своїх прибутків. Утім, посилаючись на праці Бордье, Анг стверджує, що популізм пов'язаний з “масовою естетикою”, в якій моральні категорії смаку середнього класу замінено на наголос на плюралізмі, всеосяжності та, понад усе, задоволенні (див. розділ 8). Для Анг задоволення є ключовим терміном в оновленій феміністичній культурній політиці. Фемінізм мусить порвати з “патерналізмом ідеології масової культури, в якій жінки сприймають як пасивних жертв оманливих ідей, що їх несуть людям мильні опери, а задоволенням, котре жінки мають від перегляду, цілком легковажать”¹³². Навіть розглядаючи задоволення, його лише засуджують як перешкоду феміністичній меті звільнення жінки. Анг порушує таке питання: чи може задоволення від отождолення себе з героїнями сльозливих романів або “емоційними мазохістами” з мильних опер мати для жінок значення, відносно незалежне від їхніх політичних позицій?”¹³³. І вона відповідає на нього ствердно:

“Фантазія і вигадка не позбавляють життя інших вимірів (суспільної практики, моральної чи політичної свідомості), а швидше функціо-

нують у ньому як такі. Вони є джерелом задоволення, бо залишають дійсність "за дужками", пропонують для реальних суперечностей удавані розв'язання, котрі у своїй функціональній простоті та простій функціональності виходять за рамці нудної складності суспільних відносин, пов'язаних із владою та підпорядкованістю"¹³⁴.

Звичайно, це не означає, що сенс, нав'язуваний жінкам, не важить. Їх усе одно можна засудити за реакційне ставлення до поточної культурної політики, але відчуття задоволення для них є зовсім іншим питанням: "хто сказав, що ми повинні приймати ці позиції та рішення як взірці у стосунках з нашими близькими та друзями, у нашій роботі, наших політичних ідеалах тощо?"¹³⁵.

"Отже, функція фантазії та вигадки полягає в тому, щоби зробити життя приємним або принаймні стерпним уже зараз, але це в жодному разі не виключає радикальну політичну діяльність чи свідомість. З усього цього не випливає, що феміністки не повинні вперто намагатися створювати нові фантазії та битися за місце для них. Однак у сфері культурного споживання не існує визначених стандартів для оцінки "прогресивності" фантазії. Особисте може бути політичним, але особисте та політичне не завжди йдуть руч-об-руч"¹³⁶.

У дещо недобррозичливій рецензії на студію «Перегляд "Далласу"» Дана Полан обвинувачує Анг у тому, що та спрощує проблему задоволення, оскільки не задіює психоаналіз. Критик також стверджує, що напад Анг на ідеологію маскультури просто ставить горініж оцінки, навіч та неявно присутні у протипокладанні "висока культура – масова культура". Анг обвинувачено в тім, що замість подати споживачеві високої культури уявлення про "тонкий смак як різновид вільного вираження цілковитої суб'єктивності, котрій завжди загрожує небезпека бути поглинутою вульгарними звичаями", вона зображує "любителя маскультури як вільного індивідуума, відкритому приступу котрого до джерел безпосереднього задоволення загрожують штучні, снобістські цінності, що їх нав'язують ізгори"¹³⁷. Полан каже, що Анг нападає на "антикварний та анахронічний підхід до ма-

сової культури", що вона й гадки не має про нову постмодерністську сприйнятливність, бо й досі чіпляється за "міфічні уявлення про культуру як трагедію, культуру як значення"¹³⁸. Ідея, згідно з якою ідеологія масової культури застаріла та припала порохом часу, могла б мати чинність у фантазійних царинах американської академічно-психоаналітичної критики культури, але у світі щоденної культури ця ідеологія й тепер "живіша від усіх живих".

Читання жіночих журналів

У вступі до студії «Що заховують жіночі журнали» Дженіс Уїншип пояснює, що вона від 1969 р. досліджує видання такого кшталту. Вона також повідомляє, що приблизно саме тоді почала вважати себе феміністкою. Авторка визнає, що поєднання цих двох позицій іноді виявлялося вельми складною справою — скажімо, нерідко їй натякали, що їй слід досліджувати "що-небудь політично вагомніше"¹³⁹. Але Уїншип наполягає на тому, що дослідження жіночих журналів слід сполучати з феміністичною позицією: "просто злегковажити існуванням таких журналів означало би знехтувати життями мільйонів жінок, котрі щотижня їх читають із насолодою. Ба більше: я сама й досі маю від такого читання задоволення, уважаю журнали корисними та за їх допомогою втікаю від буденних проблем. І ще я знала, що аж ніяк не можу бути єдиною феміністкою, котра, хай там що, а їх читає"¹⁴⁰. Далі Уїншип стверджує: все це не означає, що вона некритично ставиться до жіночих журналів, але для феміністичної культурної позиції дуже важливе діалектичне сполучення "привабливості та неприйняття"¹⁴¹.

"Чимало зовнішніх ознак жіночості в жіночих журналах закріплюють статус другорядності, від якого ми й досі бажаємо звільнитися. Водночас саме вбрання жіночості є джерелом задоволення від того, що ти жінка, а не чоловік, і почасти сировиною для феміністичного уявлення про майбутнє... Отже, на думку феміністок, жіночі журнали цілком ладні порушити питання, як ми можемо стати

на феміністичні позиції, аби створити нові, вільні від обмежень образи самих себе — як у власних очах, так і в очах світу?"¹⁴².

Отже, мета розвідки «Що заховують жіночі журнали» почасти полягає в тому, щоб «пояснити привабливість такого журналу та критично проаналізувати обмеження, спричинені його структурою, і потенціал для змін»¹⁴³.

Ще від своєї появи наприкінці XVIII ст. жіночі журнали пропонували читачам сполучення порад і розваг. Незалежно від політичного становища у світі вони допомагали жінкам долати життєві проблеми, надаючи їм практичні поради щодо того, як вижити у патріархальній культурі. Журнал міг дотримуватися відверто феміністичного напрямку — скажімо, це стосується видання «Спер Ріб» — або містити історії про те, як жінки досягали успіху попри ворожість оточення (журнал «Вуменз Овн»). Загальні принципи могли бути хоч якими, але загальна формула є для всіх тих видань майже однаковою.

Жіночі журнали приваблюють читачів завдяки сполученню розважальних і корисних матеріалів. На думку Уїншип, ця привабливість ґрунтована на низці «фікцій». Це можуть бути візуальні рекламні фікції або матеріали, присвячені моді, кулінарії, сім'ї та дому. Мають такі журнали містити й художні вигадки, скажімо, короткі оповідання чи нариси. Крім того, в жіночому журналі завжди є матеріали про зірок та розповіді про події у житті «звичайних» жінок і чоловіків. Кожен з таких матеріалів по-своєму намагається затягти читача до світу журналу, а зрештою — до світу споживання. Часто це призводить до того, що жінки «змушені затверджувати свою жіночість суто за допомогою споживання»¹⁴⁴. Але задоволення залежить не лише від процесу купівлі. Уїншип згадує, як у спекотному липні, дописуючи свою книжку, вона дістала величезну візуальну насолоду від розміщеної в журналі реклами, на якій була зображена жінка, що пірнала в океан, котрий сюрреалістично переходив у домаш-

ню ванну із кранами, — і це задоволення ніяк не було пов'язане з наміром придбати рекламовану продукцію. Авторка пояснює:

“Ми визнаємо лексику мрій, з якою працює реклама, і маємо від цього задоволення: ми втягуємося у створені нею фантазії, але добре знаємо: рекламовані товари не приносять того, що обіцяють рекламодавці. Навіть не купуючи продукцію, ми здатні подумки поринути у красиве життя за допомогою самого лишень образу. Це є компенсація за відчуття, котрих ви не переживали й не можете пережити”¹⁴⁵.

Відтак, журнальна реклама, як і самі журнали, забезпечують читачів теренами для мрій. У такий спосіб вони породжують бажання відчутися насолоду за допомогою споживання. Парадоксально, але задоволення є таким великим *саме тому*, що з ним пов'язане визнання реальності повсякденної праці.

“Реклама не давала б такої втіхи, якби від жінок не очікували, що вони виконуватимуть різноманітні роботи, пов'язані з модою та красою, приготуванням їжі та оздобленням житла. Рекламні картинки визнають реальність цих робіт і водночас дозволяють читачці уникнути їх. У буденному житті жінка може досягти стану задоволення, лише виконавши ці завдання, а в журналі картинка пропонує тимчасовий замітник, а також нібито легкий, нерідко прийнятний спосіб досягти тих цілей”¹⁴⁶.

Журнали породжують бажання речей, котрі не є буденними, але їх можна домогтися лише за допомогою діяльності, котра для більшості жінок є буденною, — ідеться про навідування до крамниць. Зрештою, фікції, що містяться в жіночому журналі, у редакційній статті та рекламних матеріалах, на сторінках, присвячених моді й житлу, кулінарії та косметичці, продають нам успішну, а отже, *приємну* жіночість. Пристань *саме на цю* практичну пораду чи придбай *саме цю* продукцію, і ти будеш кращою коханкою або матір'ю, кращою дружиною — кращою жінкою. Проте, з перспективи фемінізму, з усім цим пов'язана та проблема, що такі прагнення завжди формуються навколо

міфічної "жінки-індивідуума", котра *не підлягає* впливу потужних суспільних і культурних структур та обмежень.

Схильність до "особистих рішень" часто виявляється в тому, як жіночі журнали прагнуть викшталтувати "фіктивний колективізм"¹⁴⁷ жінок. Приміром, це можна вбачити в настійному "ми" редакційних статей, а також у спілкуванні читачів та редактора на сторінках із читацькою поштою. Там нерідко друкують листи від жінок, котрі сприймають повсякденне життя крізь "призму", що являє собою суміш оптимізму та фаталізму. Уіншип визначає ці суперечності як вираження світогляду жінок, котрі "ідеологічно прив'язані до особистої сфери та відчувають свою відносну безсилість вплинути на суспільні події"¹⁴⁸. Подібно до так званих "історій про тріумф через трагедію", листи читачів та відповіді редакції на них нерідко кидають світло на стійку схильність до "особистих рішень". І перші, і другі "вчать" одній істині: індивідуальні зусилля подолають усі негаразди. Читачку сприймають як суб'єкта (див. обговорення поглядів Альтусера у розділі 5), а її проблеми поміщають у загальний контекст. Усі ці "фікції" також об'єднує те, що "людські тріумфи, описувані ними, є емоційними, а не матеріальними"¹⁴⁹. Це доконечно важливо для подальшого існування тієї удаваної спільності, що нібито виникає довкола таких журналів, адже перейти від емоційного до матеріально-го означало б наразитися на ризик того, що читацька спільнота диференціюється за, скажімо, класовими, сексуальними, національними чи расовими ознаками.

"Отже, позиція "ми, жінки", котру викшталтовують такі журнали, насправді включає в себе різні культурні групи. Утім, постійне повторення слів "ми" й "наш світ" згладжує ці відмінності та створює враження читацької єдності. Коли читачка згортає журнал, вона припиняє бути "подругою" всім тим зіркам, котрі з'явилися на його сторінках, але поки вона тримає журнал у руках, вона перебуває під владою приємної та підбадьорливої мрії"¹⁵⁰.

Либонь, це міркування стає ще очевиднішим, коли аналізуєш зміст сторінок з порадами. Хоча проблеми, що їх описують читачки, є особистими, а відтак, потребують особистих рішень, Уїншип стверджує: "якщо жінки не мають доступу до джерел знання, котре пояснює особисте життя на засаді суспільних уявлень, тягар розв'язання "вашої" проблеми, що лежить на "вас", імовірно, лякатиме або ж зумовлятиме лише оманливі "рішення"¹⁵¹. Для прикладу авторка розглядає лист про чоловіка (з сексуальним минулим), котрий не може пробачити свою дружину, яка теж має сексуальне минуле. Як зазначає Уїншип, особисте розв'язання цієї проблеми мусить торкатися існування подвійних стандартів у культурі та статевих відносинах. Створювати інше враження означало б вводити в оману.

"Жіночі журнали грають роль "подружок" жінки — вони на своїх сторінках збирають жінок до купи, але сумно те, що, не надаючи знання, котрі дозволили б жінкам побачити розвиток спільних для них соціальних умов, вони розділяють своїх читачок і заохочують їх робити поодиночці те, що вони можуть зробити лише разом"¹⁵².

Центральними для книжки Уїншип є три розділи, в яких вона аналізує відповідно особисті та сімейні цінності журналу «Вуменз Овн», ідеологію сексуального звільнення, що її пропагує «Космополітен», та феміністичний курс «Спер Ріб». Через брак місця я хотів би стосовно цих розділів відзначити лише одне: обговорюючи огляд кіно та телебачення у виданні «Спер Ріб», Уїншип висловлює думку, котра червоною ниткою тягнеться через майже весь "постфеміністичний" аналіз маскультури (і, зокрема, через більшість розвідок, що їх ми розглядали у цьому розділі):

"Ці рецензії просують погляди оглядача та підіймають фемінізм і феміністок на величний п'єдестал — вони нібито "бачать справжню істину". Унаслідок цього, як щось негодяще відкидають не лише весь спектр культурних подій, а й ті задоволення та користь, які "звичайні" жінки від них мають. Свідомо чи ні, але феміністки кладуть чітку межу між собою та іншими: між "нами", котрі

знають і відкидають більшість популярних культурних форм (зокрема жіночі журнали), та "ними", котрі й досі перебувають у нецтві та купують «Вуменз Овн» і дивляться «Даллас». Утім, іронія полягає в тому, що більшість із "нас" відчуває майже те саме, що й "вони" — феміністки читають ті самі журнали та дивляться ті самі серіали"¹⁵³.

Згадане зауваження Уїншип приводить нас до складного питання постфемінізму. Чи вказує цей термін на те, що історичний момент для фемінізму вже скінчився, залишився в минулому? Без сумніву, дехто вважає, що так воно і є. На думку Уїншип, "коли цей термін є значущим, то він має посилатися на стирання меж між феміністками й нефеміністками"¹⁵⁴. Причиною цього на значну міру виступає те, що "з успіхом жіночого руху деякі феміністичні ідеї втратили свій опозиційний заряд, ставши елементами здорового глузду для переважної більшості людей"¹⁵⁵. Звичайно, це не означає, що суспільство задовольнило всі вимоги феміністок (до цього ще далеко) й що фемінізм нині нікому не потрібен. Навпаки, "фемінізм уже не є чіткою та зв'язною позицією, ґрунтованою на прозорих принципах: порівняно до фемінізму 70-х років він став різноманітнішою та суперечливішою сумішшю ідей"¹⁵⁶.

Джок Гермес починає студію «Читаючи жіночі журнали» з того, що висловлює спостереження щодо попередніх феміністичних розвідок, присвячених жіночим часописам: "Мені завжди здавалося, що феміністична боротьба в цілому має бути спрямована на здобуття поваги. Імовірно, саме з цієї причини мене ніколи вповні не задовольняли феміністичні праці, в яких проаналізовано такі журнали. Майже всі вони демонструють не повагу до читачів жіночих журналів, а стурбованість майбутнім їхніх читачок"¹⁵⁷. На думку Гермес, такий підхід (можна було б назвати його "модерністичним фемінізмом") спричинює критичні зауваження з боку ЗМІ — теоретиків фемінізму називають водночас "проороками та заклинателями, що виганяють біса".

Авторка пояснює: “Феміністки, котрі вживають дискурс модерності, говорять від імені інших — тих, хто нібито неспроможний сам побачити, наскільки поганим є такі речі, як жіночі журнали. До тих читачів слід донести просвітництво, щоб урятувати їх від їхньої хибної свідомості й надати їм змогу прожити життя, вільне від фальшивих зображень жіночого щастя, що їх створюють жіночі журнали, цим читачкам потрібні гарні феміністичні тексти”¹⁵⁸.

Засуджуючи такий спосіб мислення та дії, Гермес пропонує натомість те, що вона називає “більш постмодерністичний погляд, такий, що в ньому центральним поняттям буде не стурбованість, а повага — або, якщо завгодно, схвалення — термін, що його часто сприймають як ознаку постмодерністського підходу”¹⁵⁹. Авторка розуміє, що “читачі всіх гатунків (включно з критиками) у певних контекстах мають задоволення від текстів, до яких в інших контекстах ми ставимося вельми критично”¹⁶⁰. Відтак, головна мета її розвідки — “зрозуміти, як читають жіночі журнали, і при тому прийняти преференції читачок”¹⁶¹. Стоячи на “постмодерністській феміністичній позиції”, Гермес у своїх працях захищає “уявлення, за яким читачі є творцями значення, а не культурними жертвами засобів масової інформації. Крім того, слід зрозуміти, що читачі можуть надавати культурним текстам локальні та особливі значення, привносячи в їх прочитання всі ті різноманітні індивідуальності, що існують у багатогранному суспільстві, насиченому образами та текстами, створеними ЗМІ й зосібна жіночими журналами”¹⁶². Якщо конкретніше, вона прагне помістити свій аналіз посередині між зосередженням на тому, як з конкретних текстів створюють значення (Анг, Редвей), та фокусуванням і контекстами споживання продукції, створеної ЗМІ (Грей, Морлі)¹⁶³. Інакше кажучи, замість почати з культурного тексту й показати, як люди засвоюють його та роблять значущим, або замість того, щоб почати з контекстів культурного споживання й продемонструвати, як вони обмежу-

ють можливе засвоєння і створення значень, Гермес намагається "реконструювати той розпливчастий жанр чи низку жанрів, що їх називають жіночими журналами, та показати, як вони набувають значення виключно через сприйняття своїми читачами"¹⁶⁴. Вона називає такий підхід "теоретизацією створення значення в буденних контекстах"¹⁶⁵. У такий спосіб Гермес щастить уникнути застосування текстуального аналізу з його домислюваним припущенням, згідно з яким завжди можна розпізнати правдиве значення (або обмежену множину значень), а читач може їх активувати, а може й не робити цього. За її словами, "моя позиція полягає в тому, що тексти набувають значення лише у взаємодії читачів і текстів та що самого аналізу тексту буде завжди замало для реконструкцій цих значень"¹⁶⁶. Аби досягти своєї мети, Гермес упроваджує поняття "репертуарів", надаючи йому такої дефініції: "Репертуари — це культурні ресурси, що їх уживають і на них посилаються читачі. Те, які репертуари застосовано, залежить від культурного капіталу конкретного читача"¹⁶⁷. Ба більше: "Тексти не мають прямого значення. Значущими їх роблять різноманітні репертуари, котрими користуються читачі"¹⁶⁸.

Для своєї розвідки Гермес опитала 80 респондентів — і жінок, і чоловіків. Спочатку її розчарувало те, що опитувані, здавалося, не бажали розмовляти про те, як вони створюють значення із прочитаних ними жіночих журналів; а коли вони таки погоджувалися обговорити це питання, то, всупереч загальним припущенням теорії культури та ЗМІ, нерідко казали, що їхні "контакти" з цими журналами ледь чи взагалі породжували якесь значення. Після першого розчарування аналіз таких відповідей спонукав Гермес визнати те, що вона називає "хибною багатозначністю"¹⁶⁹. Вона має на увазі неприйнятність манери культурологічного аналізу, ґрунтованої на уявленні, за яким контакт між читачем і текстом завжди слід сприймати *виключно* з огляду на створення значення. Ця завелика увага до значення, на її думку, є наслідком появи численних розвідок, предметом яких

виступають здебільшого пристрасні шанувальники того чи того культурного явища (та, я б додав, молодіжні субкультури), а не практики культурного споживання, притаманні звичайним людям. Ба більше: причиною цього є відверта неспроможність співвіднести культурне споживання з загальноприйнятими практиками щоденного життя. Заперечуючи слушність таких уявлень, Гермес ратує за критичну перспективу, з якої “текст, створений ЗМІ, слід витіснити на користь читацьких описів повсякденного життя”¹⁷⁰. Вона пояснює: “Аби викшталтувати чітку теорію застосування продукції ЗМІ у щоденному житті, потрібен погляд на створення значення, витонченіший від того, що не визнає існування різноманітних рівнів психологічних внесків або емоційних позицій”¹⁷¹.

За допомогою докладного критичного аналізу тем і питань, які багаторазово поставали в матеріалах її опитування, Гермес намагається реконструювати різноманітні репертуари, що їх респонденти використовували в культурному споживанні жіночих журналів. Вона розрізняє чотири репертуари: “Те, що легко можна відкласти”, “релаксація”, “практичні знання” та “емоційне навчання й пов’язане з цим пізнання”¹⁷². Перший із цих репертуарів — либонь, зрозуміти його найлегше — визначає жіночі журнали як жанр, який висуває до своїх читачів лишень обмежені вимоги. Це те, що можна легко взяти в руки й легко відкласти, і завдяки цьому такий жанр досить просто погодити з загальними практиками буденного життя. Другий репертуар, щільно пов’язаний з першим і, мабуть, так само очікуваний, визначає жіночі журнали як форму “релаксації”. Але, зазначає Гермес, розслаблення (достоту як “утечу від дійсності”, що її ми розглядали в попередніх підрозділах цього розділу), не слід мати за невинний чи самоочевидний термін — авторка стверджує, що він “ідеологічно заряджений”¹⁷³. З одного боку, цей термін можна застосовувати просто як чинний опис конкретного ґатунку діяльності, із другого — як механізм, що блокує особисті втручання. З огляду на низький культурний

статус жіночих журналів, про який нам нагадає Гермес, вживання терміна "релаксація" як засобу для блокування подальшого проникнення до приватної сфери, либонь, є зрозумілим. Третій репертуар, репертуар "практичного знання", може включати в себе будь-що — від кулінарних порад до оглядів книжок і фільмів. Однак його на позір надійне опертя на практичне застосування є оманливим. Репертуар практичного знання ладен пропонувати набагато більше, ніж практичні поради щодо того, як стати фахівцем в індійській кухні, або знання того, які фільми варто подивитися в кінотеатрі. На думку Гермес, читачі можуть використовувати ці практичні поради, щоб вигадати собі "ідеальне, прагматичне "я", орієнтоване на рішення, особу, котра може ухвалювати рішення та є вільною від умовностей споживачем, але понад усе вміє володіти собою"¹⁷⁴. Останній репертуар, репертуар "емоційного навчання й пов'язаного з ним пізнання", також щільно пов'язаний з ученням, але стосується не збірки практичних порад, а навчання через визнання себе, свого способу життя та своїх потенційних проблем у проблемах інших людей, описаних на сторінках журналу. Одна з опитуваних повідомила Гермес, що вона любить читати "короткі розповіді про людей, у яких були певні проблеми, й про те, як ці проблеми можна розв'язати"¹⁷⁵. Або, як сказала інша респондента: "Люблю читати про те, як люди дають лад різноманітним речам"¹⁷⁶. Ще одна опитувана зазначила, що "ви чимало дізнаєтеся, читаючи про проблеми інших людей та про поради, що їх дає журнал"¹⁷⁷. Подібно до репертуару практичних знань, репертуар "емоційного навчання й пов'язаного з ним пізнання" може включати в себе створення ідеального "я", готового до всіх потенційних емоційних небезпек та важких ситуацій, з якими можна зіткнутися в суспільних практиках щоденного життя. Гермес пояснює: "І репертуар практичних знань, і репертуар емоційного навчання здатні допомогти читачеві отримати відчуття (удаване та тимчасове) індивідуальності й впевненості в собі, враження, що ви все контролюєте та перебуваєте в гармонійних

відносінах із життям. Це відчуття триває, доки ви читаєте журнал, але, на відміну від практичних порад, швидко розсіюється після того, як ви відкладаєте журнал”¹⁷⁸.

Оригінальність методи Гермес полягає в тому, що вона покінчила з підходом до аналізу культури, за якого дослідник спочатку прагне встановити матеріальне значення тексту чи практики і лише потім — те, як споживачі можуть прочитати текст, аби створити це значення. Натомість авторка зазначає, що “репертуари, котрими користуються читачі, надають значення жанрам жіночого журналу в такий спосіб, що це на присутню міру не залежить від тексту журналу. Читачі створюють нові тексти у вигляді фантазій та удаваних “нових” я. З цього випливає, що дослідження жанру може цілком ґрунтуватися на тому, як читають жіночі журнали, і зовсім не потребує звернення до оповідної структури чи змісту тексту”¹⁷⁹.

Якщо порівняти з позитивнішими уявленнями про споживання жінками культури, дослідження Гермес щодо ролі репертуарів заважає їй бачити у практиках читання жінками жіночих журналів неproblemатичну форму передачі влади. Натомість вона стверджує, що слід сприймати культурне споживання жіночих журналів як таке, що забезпечує лише тимчасові “моменти передачі влади”¹⁸⁰.

Фемінізм як соціальна практика

Фемінізм, як і марксизм (див. розділ 5), завжди є чимось більшим, ніж просто сукупністю академічних текстів і практик. Важливішим є те, що він також являє собою політичний рух, спрямований на ліквідацію гноблення жінок та підвищення їхнього суспільного статусу, — те, що американський критик Бел Гукс описує як “пошуки голосу”.

“Ця метафора для самоперетворення особливо стосується груп жінок, котрі ніколи не мали в суспільстві права голосу, жінок, які вперше вголос висловлюють свої думки — зосібна численних представниць чорної та жовтої рас. Іноді феміністичний заклик

шукати голос може видаватися затертим кліше... Утім, для жінок із гноблених груп пошуки голосу є актом опору. Це стає водночас способом узяти участь у активному самоперетворенні та обрядом переходу зі стану об'єкта до стану суб'єкта. Ми можемо підносити голос лише як суб'єкти"¹⁸¹.

Фемінізм — це не просто ще один спосіб читати тексти, а втім, він виявився неймовірно продуктивним способом читання. Шоволтер пояснює:

"Існує оптичний обман, за якого образи ніби сперечаються за фокус нашої уваги, і залежно від того, як ми дивимось на картинку, бачимо або перший образ на тлі другого, або навпаки. Так само феміністична літературна теорія у своїй найчистішій формі несе з собою кардинальну зміну нашого бачення світу, наділяючи значенням те, що за мить до того здавалося порожнім місцем. Традиційний сюжет відходить на другий план, поступаючись місцем новому, котрий доти виконував роль тла, і те, що виглядало як за-падина, стає опуклістю"¹⁸².

Це твердження Шоволтер щодо феміністичної літературної теорії так само можна допасувати до феміністичного аналізу маскультури.

"Чоловічий" аналіз та маскулінізм

Фемінізм викликав до життя багато явищ, але феміністки активно заперечують, що до них слід залічити й так званий маскулінізм, тобто аналіз із "чоловічої" позиції. І хоча Пітер Швенгер зазначає: "Думати про свою мужність означає самому ставати менш мужнім... Справжній чоловік обмірковує практичні, а не абстрактні питання, він, безперечно, не роздумує про себе чи про природу своєї сексуальності"¹⁸³, — чимало чоловіків думали, говорили та писали про маскулінізм. Ось як пише у своєму творі «Що робити чоловікові?» Ентоні Істгоуп: "Настав час говорити про маскулінізм, про те, що це таке і як воно працює"¹⁸⁴. Істгоуп зосереджує свою увагу на тому, що він сам називає панівним маскулінізмом (ідеться про міф щодо ге-

теросексуальної мужності як чогось первинного та самоочевидного, речі, що їй притаманні такі якості, як жорсткість, владність, холоднокровність, контроль над ситуацією, обізнаність тощо). Автор розпочинає із пропозиції, що згідно з нею маскулінізм являє собою породження культури, тобто не є чимось “природним”, “нормальним” чи “універсальним”. Він стверджує, що панівний маскулінізм діє як статева норма, котра виступає мірилом для багатьох інших різновидів “практичної мужності” (включно з гомосексуальною). Розвиваючи цей аргумент, Істгоуп аналізує те, як панівний маскулінізм подано в різноманітних текстах масової культури: у популярних піснях, белетристиці, фільмах, на телебаченні та в газетах. Він доходить такого висновку:

“Без сумніву, чоловіки не просто пасивно втілюють у життя міф маскулінізму, нав’язаний їм текстами та образами панівної культури. Проте не можуть вони й жити поза цим міфом, адже культура буквально просякнута ним. Його примусова влада виявляється повсюди — не лише на екранах, плакатах і папері, а й у наших головах”¹⁸⁵.

Шон Ніксон досліджує мужність “нового чоловіка” з аналогічної позиції, але сприймає її як “режим подачі”, зосереджуючись на “чотирьох ключових аспектах культурного обігу: телевізійній рекламі, рекламі у пресі, магазинах чоловічого одягу та популярних журналах для чоловіків”¹⁸⁶.

Хоча правда й те, що феміністки завжди заохочували чоловіків перевірити свою мужність, багатьох феміністок чоловічий аналіз аж ніяк не вразив — ось як це формулюють Джойс Канаан і Крістін Гріфін:

“Хоча феміністичне розуміння патріархату, безперечно, було б повнішим, якби ми мали приступ до чоловічого розуміння того, як чоловіки створюють і трансформують усеосяжну систему взаємин, ми, втім, боїмося, що таке дослідження може перекрутити, применшити чи відкинути жіночий досвід від контактів із чоловіками та мужністю. Відтак, за часів, коли дедалі більша кількість чоловіків починає досліджувати маскулінізм, феміністки мають ще наполегливіше прагнути виконувати “аналогічні” дослідження”¹⁸⁷.

За словами Пола Берстона та Коліна Ричардсона, теорія нетрадиційної сексуальності надає змогу досліджувати відносини між лесбійками, геями та культурою, котра оточує нас і, як і раніше, на значну міру прагне ізолювати нас від суспільства¹⁸⁸. Ба більше: “переносячи фокус уваги з питання, що означає бути лесбійкою чи геєм у рамках культури, на різноманітні прояви гетеросексуальності, створені культурою, теорія нетрадиційної сексуальності намагається надати гомосексуальності доступ до царин, котрі раніше вважалися доступними лише для “натуралів”¹⁸⁹. Отже, стверджують автори, “теорія нетрадиційної сексуальності є теорією “щодо” лесбійок і геїв не більшою мірою, ніж феміністичний аналіз є теорією “щодо” жінок. Дійсно, мета гомосексуалів почасти полягає в тому, щоб розвінчати саму “натуральність” статі, а також вигадки, котрі підтримують примусову гетеросексуальність”¹⁹⁰.

Якщо ми збираємось обговорювати “натуральність” статі та вигадки, котрі підтримують примусову гетеросексуальність, найкраще розпочати з аналізу одного з засадничих текстів теорії нетрадиційної сексуальності — з відомої студії Джудіт Батлер «Гендерні турботи»¹⁹¹. Батлер починає її таким твердженням Симони де Бювар: “Ми не народжуємося жінками, а стаємо ними”¹⁹². Ця відмінність указує на аналітичну різницю між біологічною статтю (“натурою”) та статтю, якщо можна так сказати, культурною або соціальною, а отже, хоча біологічна стать є стабільною системою, завжди існуюватимуть неоднакові, паралельні, історично та соціально змінні “різновиди” жіночості й мужності (див. *рисунок 6.1*). Хоча в аргументі де Бювар є той плюс, що стать сприймається як щось створене в культурі — “культурні значення, які засвоює наділене статевими ознаками тіло”¹⁹³, — а не категорією, чітко визначеною природою, Батлер стверджує, що цій моделі властивий певний недолік; вона ґрунтована на припущенні, нібито існують тільки дві біо-

логічні статі, детерміновані природою ("жіноча" та "чоловіча"), і вони й собі породжують та гарантують стійкість бінарної гендерної системи. Досвід Батлер кидає світло на потенційну багатозначність реальної статі й на те міркування, що згідно з ним статева неоднорідність є суспільною реальією. Утім, Батлер також підкреслює, що така неоднорідність, оскільки вона нібито ґрунтована на детермінованості біологічної статі, як наслідок бінарної гендерної системи є лише варіацією норми — варіацією в "ієрархії статей"¹⁹⁴, котра неминуче має статус, нижчий від "примусової гетеросексуальності"¹⁹⁵. Відтак, статеву неоднорідність із самого початку стримує той начебто визначений факт, згідно з яким поділ на статі сам по собі є "природним": жіночість нерозривно пов'язана з жіночою природою, а мужність — з чоловічою. Батлер заперечує це, стверджуючи, що біологія статі як така не являє собою природне, нейтральне підґрунтя, стоячи на якому, культура може створити ті різноманітні версії жіночості та мужності, котрі зрештою віддають перевагу гетеросексуальності.

Культура завжди заздалегідь розбивала біологію на дві статі — "чоловічу" та "жіночу", і біологія як така, либонь, детермінує конкретний різновид жіночості та мужності. Отже, відмінність між статтю біологічною та статтю соціальною не є різницею між природою та культурою, адже "категорія "статі" сама є не природною, а лише оприродненою політичними засобами"¹⁹⁶. Тоді біологічна стать не визначає соціальну, а соціальна не відображає

ЖІНОЧІСТЬ (різновиди жіночості)

МУЖНІСТЬ (різновиди мужності)

СТАТЬ ("чоловіча" та "жіноча")

Рисунок 6.1.

Бінарна гендерна система

й не виражає біологічну. У підґрунті соціальної статі не лежить якась біологічна "істина" — й біологічна, й соціальна статі є культурними категоріями. Отже, на думку Батлер, перша детермінує та фіксує другу лише в царині ідеології. Ба більше:

"Коли біологічна та культурна статі є докорінно різними категоріями, то з цього випливає, що належати до даної біологічної статі ще не означає належати до даної культурної. Інакше кажучи, "жінка" не обов'язково має бути культурним породженням жіночого тіла, а "чоловік" — чоловічого. Таке радикальне формулювання різниці між біологічною й культурною статями вказує на те, що наділені статевими ознаками тіла можуть бути вмістищем неоднакових суспільних статей, кількість котрих не обов'язково обмежена традиційним числом "2"¹⁹⁷.

І це ще не все: річ не лише в тому, що "культурна стаття пов'язана з культурою не так, як біологічна — із природою; культурна стаття також є дискурсивним/культурним засобом, за допомогою котрого "наділену статевими ознаками природу", або "природну стаття", створюють і затверджують як "передискурсивну", первинну стосовно культури, як політично нейтральну поверхню, на якій діє культура... Отже, внутрішньої стабільності та двозначності природної статі досягають, зарахувавши двоїстість статі до переддискурсивної сфери"¹⁹⁸. Застосовуючи аргумент, уперше поданий Монікою Утіг (котра стверджує, що "чоловіки" та "жінки" — це політичні категорії, а не природні факти)¹⁹⁹, Батлер пояснює: "не існує вагомих підстав поділяти людські тіла на чоловічу та жіночу статі — за винятком тієї, що такий поділ відповідає економічним вимогам гетеросексуальності та наділяє інститут гетеросексуальності натуралістичним глянцем"²⁰⁰. Відтак, на думку Батлер, "людина не народжується біологічною жінкою, а стає нею, але те саме можна сказати і стосовно жіночості соціальної, ба навіть більше: якщо людина забажає, вона *може стати* не-жінкою й не-чоловіком — як у природному, так і в культурному плані"²⁰¹.

Отже, соціальна стаття не є вираженням біологічної — це породження культури. Як відзначає Батлер, “за межами вираження культурної статі не існує її відмітних рис; ці риси створені тим самим “вираженням”, котре мають за їхні наслідки”²⁰². Тобто: “Культурна стаття являє собою повторювану стилізацію тіла, низку повторюваних дій у рамках дуже негнучкої регуляційної структури, котра із плином часу застигла і створює враження матеріальності, природного порядку речей”²⁰³.

Прояв культурної статі включає в себе перетворення на річ, котра нібито є природною, — “удавану сферу культурної статі”²⁰⁴. Отже, прояв культурної статі — це нагромадження зовнішнього (культурного) у переконанні, що все це є внутрішнім (природним). Як наслідок, “людина стає людиною з культурними ознаками статі, членом поділеного на статі суспільства, лише приймаючи його домовленості”²⁰⁵, котрі Батлер описує як “гетеросексуальну матрицю”²⁰⁶. Жіночість і мужність є не виразниками “природи”, а “культурними проявами, за допомогою яких їхню “природність” вишталтовують у низці дискурсивно обмежених актів... і це створює ефект природності, первинності та неминучості”²⁰⁷. Отже, один прояв культурної статі не може бути реальнішим, автентичнішим, істиннішим, ніж інший. Для пояснення цієї думки Батлер використовує метафору клубу трансвеститів — і не тому, як це вважають деякі критики, що авторка має носіння одягу іншої статі за втілення процесу придушення культурної статі²⁰⁸, а через те, що ця метафора “кидає світло на означальні жести, за допомогою яких установлюють культурну стаття як таку”²⁰⁹. Вдягання чоловіками жіночого вбрання (чи навпаки) висвітлює домислювану єдність та химерну зв’язність нормативного гетеросексуального прояву культурної статі. Батлер пояснює це таким чином: “Імітуючи культурну стаття, той одяг неявно викриває її наслідувальну структуру — а також її випадковість”²¹⁰. Бути в жіночому одязі означає не копіювати первинну та природну статеву особливість, а “імітувати сам міф первинності”²¹¹. За словами Батлер:

“Якщо атрибути культурної статі є не пасивним відображенням, а активним вираженням, то вони ефективно створюють характерні риси, котрі вони нібито виражають або виявляють. Різниця між вираженням і відображенням є дуже вагомою. Якщо атрибути й акти, всі ті різноманітні способи, за допомогою яких тіло демонструє або створює своє культурне значення, є вираженнями, то не існує наперед визначених особливостей, за допомогою котрих можна оцінити акт чи атрибут; не може бути правдивих або хибних, справжніх або перекручених проявів культурної статі, і постулювання “справжніх” характеристик статі є лише регулятивною фікцією. “Статеву дійсність” створюють за допомогою тривалих суспільних засобів вираження, і це означає, що самі уявлення про первинну стать або істинну, стійку мужність чи жіночість є елементами стратегії, спрямованої на приховування агресивного характеру культурної статі та можливостей поширити її форму за рамці обмежувальних структур чоловічого панування і примусової гетеросексуальності”²¹².

Як приклад Батлер наводить слова однієї з пісень Арети Франклін, у приблизному перекладі, “Ти змушуєш мене почувати себе природною жінкою”:

“Спочатку здається, що Франклін має на увазі те, що природний потенціал її біологічної статі реалізується через її культурний статус “жінки” як об’єкта гетеросексуального визнання. Отже, щось у її біологічній статі виражене її культурною статтю, і гетеросексуальне суспільство визнає та схвалює це. Немає жодного розриву, щілини між статтю як біологічною властивістю та як сутністю, або між культурною статтю й сексуальністю. Хоча Арета, здається, дуже рада тому, що її “натуральність” підтверджено, парадокс у тому, що вона також добре усвідомлює: таке підтвердження ніколи не буде гарантованим, а ефекту натуральності досягають лише внаслідок цього моменту гетеросексуального визнання. Зрештою, вона співає “*почувати* себе природною жінкою”, а не бути нею, і це дає змогу припустити, що ми маємо лише певну метафоричну сублимацію, самообман, участь ув онтологічній ілюзії, створеній земним тягарем гетеросексуальності”²¹³.

Коли, як це стверджує Батлер, "статеву дійсність створюють за допомогою тривалих суспільних засобів породження"²¹⁴, то одним з головних місць її створення є царина культурного споживання. Майкл Ворнер звернув увагу на зв'язок між гомосексуальною культурою та конкретними моделями споживання. На його думку, такий зв'язок вимагає перегляду політичної економії культури (див. розділ 8). Він пояснює:

"Існує щільний зв'язок між споживацькою культурою та найнаочнішими теренами гомосексуальної культури: барами, дискотеками, рекламою, модою, назвами торговельних марок, масовою культурою взагалі, нарешті, "нерозбірливістю у зв'язках". Гомосексуальна культура у своєму найнаочнішому різновиді аж ніяк не є зовнішньою відносно розвиненого капіталізму й саме тих його рис, що їх чимало лівих сил дуже прагне дезавувати. З певного часу гомосексуальність стала у великих містах ординарним товаром. Ми не визнаємо, буцімто у статевому потязі чути запах капіталізму, а отже, від теоретиків вимагаємо уявлення про капіталізм, більш діалектичного, ніж більшість людей загалом можуть собі дозволити"²¹⁵.

Аналогічно, Корі Крікмур та Александер Довті підкреслюють, що "індивідуальність, котру ми позначаємо "гомосексуальною", виникає в тандемі з капіталістичною споживчою культурою"²¹⁶. Вони привертають увагу до особливих стосунків, що їх геї та лесбійки мали з масовою культурою: до "альтернативного чи умовного, якщо не цілком негативного сприйняття продукції та ідей маскультури. Такі люди міркують про те, як вони можуть мати доступ до панівної течії в культурі, не відкидаючи й не втрачаючи свою опозиційну особистість, як можна брати участь і при цьому не асимілюватися, як можна мати задоволення та створювати альтернативні значення від речей, котрі, як їх переконують, не можуть породжувати нетрадиційних задовольень й значень"²¹⁷. Інакше кажучи, Крікмен і Довті стверджують, що "центральне питання полягає в тому, як перебувати "зовні культури"; як посідати місце в маскультурі та при цьому

сприймати її, не поділяючи її гомофобних і гетероцентричних дефініцій, образів та прийомів аналізу”²¹⁸.

Александр Довті стверджує, що “нетрадиційна сексуальність як практика сприйняття масової культури є спільною для всіх людей, хоча міра та послідовність такого сприйняття можуть варіюватися”²¹⁹. Він пояснює, що гомосексуальне сприйняття притаманне не лише геям та лесбіянкам, “люди із традиційною, гетеросексуальною орієнтацією також можуть мати гомосексуальні почуття”²²⁰. Сам ужиток слова “нетрадиційний”, на думку Довті, “свідчить про те, що воно охоплює всі аспекти альтернативного культурного виробництва та сприйняття і здатне вказувати на *найрізноманітніші* позиції людей, що виробляють культуру чи реагують на неї”²²¹.

Нетрадиційна сексуальність у визначенні Довті є найвищою точкою “альтернативної, а не нігілістської, позиції”²²².

“Нетрадиційні погляди, нетрадиційне тлумачення та нетрадиційні задоволення є частиною сфери сприйняття, що розташована одночасно поруч і всередині сфери, створеної гетеросексуальною, традиційнішою позицією. Утім, нетрадиційне сприйняття нерідко перебуває за рамцями чітко визначених, вузьких категорій сексуальної особистості, що ними користується більшість людей. Можна вважати себе лесбіянкою чи “натуралкою”, але при цьому сприймати гомосексуальний еротизм таких фільмів про чоловічу дружбу, як «Червона ріка» чи «Бутч Кесіді та Санденс Кід»; можливо, ви як гей обожнюєте такі фільми, як «Лаверн і Ширлі», «Кейт та Елі», «Золоті дівчата», і це пов’язано з чітким міжстатевим ототожненням на меншу міру, ніж із зображенням любовних стосунків між жінками. Нетрадиційне сприйняття — це не бажане чи навмисне хибне сприйняття, не “зарозуміле тлумачення”. Воно є наслідком визнання й артикуляції численних аспектів нетрадиційної сексуальності, що завжди були присутні в текстах маскультаури та уявленнях її споживачів”²²³.

1. ANG IEN. *Living Room Wars: Rethinking media audiences for a postmodern world*. — London: Routledge, 1995. Чудова збірка нарисів від одного з найвідоміших авторів, що пишуть у даній царині.
2. BARRETT MICHELE. *Women's Oppression Today: Problems in Marxist feminist analysis*. — London: Verso, 1980. Ця книжка буде вельми цікавою для кожного, хто вивчає маскультуру, адже в ній описано спробу поєднати марксистський і феміністичний підходи до аналізу. Особливо цікавим є розділ 3. «Ідеологія та створення статі культурою».
3. *Feminism, Culture and Politics*/Ed. Rosalind Brunt & Caroline Rowan. — London: Lawrence & Wishart, 1982. Збірник нарисів, що кидають світло на феміністичні підходи до аналізу. Див. зокрема: MICHELE BARRETT. *Feminism and the definition of cultural politics*.
4. *A Queer Romance: Lesbians, gay men and popular culture*/Ed. Paul Burston & Colin Richardson. — London: Routledge, 1995. Цікавий збірник нарисів, автори яких сприймають масову культуру з позицій теорії нетрадиційної сексуальності.
5. *Out in Culture: Gay, lesbian and queer essays on popular culture*/Ed. Corey K. Creekmur & Alexander Doty. — London: Cassell, 1995. Прекрасна добірка нарисів про сучасну маскультуру, написаних з антигомофобної та антропоцентричної перспективи.
6. EASTHOPE ANTHONY. *What a Man's Gotta Do: The masculine myth in popular culture*. — London: Paladin, 1986. Корисна та цікава розповідь про те, яку сучасній масовій культурі представляє чоловічість.
7. *Off Centre: Feminism and cultural studies*/Ed. Sara Franklin, Ceila Lury & Jackie Stacy. — London: HarperCollins, 1991. Чудовий збірник феміністичних студій у рамках культурологічного аналізу.
8. GERAGHTY CHRISTINE. *Women and Soap Opera: A study in prime time soaps*. — Cambridge: Polity Press, 1991. Масштабний вступ до феміністичного аналізу мильних опер.
9. JEFFORDS SUSAN. *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*. — Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989. Авторка цієї книжки досліджує подання мужності в різноманітних культурних текстах і доходить висновку, за яким після кризи, зумовленої поразкою у В'єтнамі, відбувалися численні спроби відновити маскулінізм ув американській культурі.

10. MACDONALD MYRA. *Representing Women: Myths of femininity in popular media*. — London: Edward Arnold, 1995. Чудовий аналіз різноманітних жіночих образів, що їх створюють засоби масової інформації.

11. MCROBBIE ANGELA. *Feminism and Youth Culture*. — London: Macmillan, 1991. Уривки із творів одного з провідних авторів у царині феміністичного аналізу масової культури.

12. *Female Spectators: Looking at film and television*/ Ed. Deirdre E. Pribram. — London: Verso, 1988. Корисний збірник нарисів, у яких подано різноманітні погляди на кіно та телебачення як масову культуру.

13. THORNNAM SUE. *Passionate Detachments: An introduction to feminist film theory*. — London: Edward Arnold, 1997. Гарний вступ до феміністичного аналізу кіно.

Постмодерні умови

Постмодернізм — це термін, що його вживають і в академічних дослідженнях масової культури, і за межами цієї сфери. Він набув поширення в таких різноманітних дискурсах, як музична журналістика й марксистські дискусії щодо культурних умов пізнього та транснаціонального капіталізму. Анжела Мак-Роббі відзначає:

“Постмодернізм потрапив у різноманітні лексикони швидше, ніж більшість інших інтелектуальних категорій. Він вийшов за рамці таких галузей, як історія мистецтва та політична теорія, і тепер його можна зустріти на сторінках журналів, присвячених молодіжній культурі й моді, та на конвертах грамплатівок. Здається, нині він позначає щось більше, ніж просто примхи смаку”¹.

Мак-Роббі також гадає, що “сучасним дебатам навколо постмодернізму притаманні й позитивна привабливість, і корисність для аналітика маскультури”². Безперечно, постмодернізм як концепція не виказує ознак уповільнення свого майже епідемічного поширення. У 1988 р. Дік Гебдідж навів список шляхів використання цього терміна:

"Коли люди можуть як "постмодерністській" описувати дизайн кімнати чи будинку, структуру фільму або платівки, телевізійний рекламний ролик або документальну плівку про мистецтво, "між-текстові" зв'язки між ними, дизайн сторінки в журналі, присвяченому моді чи театральним рецензіям, антиеологічну тенденцію в епістемології, напад на "метафізику буття", колективне невдоволення та хворобливі шукання післявоєнної генерації, що протистоїть позбавленому ілюзій старшому поколінню, "категорію" рефлексивності, групу теоретичних тропів, поширення поверхонь, нову фазу товарного фетишизму, потяг до образів, кодів і стилів, процес культурного, політичного чи екзистенціального розщеплення та кризи, "децентралізацію" суб'єкта, "недовірливість до метаоповідей", заміну унітарної осі влади на множинні владні/дискурсивні формації, "нав'язування значення", колапс культурних ієрархій, жах, породжений загрозою ядерного самознищення, занепад вищої освіти, функціонування та наслідки нових мікротехнологій, широкі соціальні та економічні зрушення в напрямку "інформаційної", "споживчої" чи "транснаціональної" фаз, відчуття неприв'язаності до конкретного місця та відмову від нього ("критичний регіоналізм"), ба навіть узагальнену заміну просторових координат часовими — коли виникає змога описувати всі ці речі як "постмодернізм", то стає очевидним, що ми маємо лише модну малозмістовну налічку"³.

У цій розвідці я навмисно вживатиму слово "постмодернізм" лише стосовно аналізу маскультури. Для цього зосереджуся на розвитку постмодерністичної теорії після її виникнення в США та Великій Британії на початку 60-х рр. XX ст., зосібна на її теоретичному обґрунтуванні у студіях Жана-Франсуа Ліотара, Жана Бодріяра та Фредрика Джеймсона. Перегородом я проаналізую два приклади постмодерної культури: поп-музику та телебачення. Завершиться цей розділ обговоренням постмодернізму та множинності цінностей.

Хоча термін "постмодерн" увійшов у культурний обіг ще в 1870-х рр.⁴, течія, котру ми наразі маємо за постмодернізм, виникла лише наприкінці 50-х рр. ХХ ст. У розвідці Сьюзан Зонтаг і Леслі Фідлера⁵ ми зустрічаємо пропаганду того, що Зонтаг називає "ною сприйнятливістю"⁶. Почасти це протест проти канонізації модерністської авангардної революції, напад на офіційний статус модернізму, на зведення його до статусу канонів високої культури в музеях та академічних колах сучасного капіталістичного світу. Постмодернізм ремствує із приводу нейтралізації скандального, божественного заряду модернізму, його здатності шокувати та дратувати середній клас. Замість потрясти засади буржуазного суспільства, творчість Пабло Пікассо, Джеймса Джойса, Т. Еліота, Вірджинії Вульф, Бертольда Брехта, Ігоря Стравінського й інших не лише втратила здатність шокувати та хвилювати, а й стала класикою, канонами. Модерністична культура обернулася культурою буржуазною. Її руйнівна сила була нейтралізована академіями та музеями, вона стала догмою, проти якої має боротися авангард. Фредрик Джеймсон зазначає:

"Безперечно, це одне з найправдоподібніших пояснень виникнення самого постмодернізму, адже молодша генерація 60-х років відтепер протистояла колись опозиційному модерністському руху як мертвій класиці, котра, як з іншого приводу сказав Маркс, "кошмаром обтяжує мозок живих людей"⁷.

Джеймсон стверджує, що постмодернізм народився внаслідок "зсуву від опозиційного статусу до позиції гегемона — зрушення, що його зазнала класика модернізму, завоювання нею університетів, музеїв, художніх галерей та фондів, асиміляції різноманітних "високих" модернізмів, канонізації та наступного розрідження всіх тих елементів модернізму, котрі наші діди сприймали як неподобні, скандальні, непристойні, аморальні й антисоціальні"⁸.

Либонь, для того, хто вивчає маскультуру, найважливішим наслідком нової сприйнятливості з її "відмовою від арнольдівського уявлення про культуру, кваліфікуванням його як застарілого в історичному та гуманістичному аспектах"⁹ є твердження, що за ним "поділ культури на "високу" й "низьку" виглядає дедалі безглуздішим"¹⁰. Це є сприйнятливість у повстанні проти культурної зарозумілості модернізму. Попри те, що в маскультурі вельми поширені запозичення з модернізму, він надзвичайно підозріло ставиться до всього масового. Безперечно, завоювання ним академій і музеїв полегшили його звертання до аристократичної зарозумілості класового суспільства та внутрішній зв'язок з ним — і це попри його проголошений антагонізм до "буржуазного міщанства". Отже, постмодернізм 60-х рр. був частиною популістського нападу на зарозумілість модернізму. Він позначив відмову від того, що Андреас Гуйсен назвав "великим вододілом, дискурсом, який наполягає на безумовній відокремленості високого мистецтва від маскультури"¹¹. Ба більше: на думку Гуйсена, "значною мірою саме через відстань, на яку ми віддалилися від цього "великого вододілу" між масовою культурою та модернізмом, можна виміряти ступінь нашого культурного постмодернізму"¹². Попри це, або, може, завдяки цьому, наступні теоретики називали постмодернізм культурою кітчу, оцінюючи його через нібито "реальну" культуру модернізму.

Гел Фостер відрізняє "постмодернізм, що прагне розкрити суперечності модернізму та протистоїть наявному порядку речей, від постмодернізму, який відрікається від модернізму, щоб вихваляти статус-кво: постмодернізм опору від постмодернізму реакції"¹³. Він додає, що постмодернізм не лише нападає на модернізм, а й засуджує реакційний постмодернізм, а також стверджує, що разом з позитивним культурним дискурсом Фідлера, Зонга та Ігаба Гассана існував негативний культурний дискурс Джорджа Штайнера, Ірвінга Гоуві, Геррі Левіна та Деніела Бела. На думку "негативних" критиків, західні суспільства перебува-

ють у занепаді, і частину проблеми становлять нова позірність та агресивний характер сучасної маскультури. Стівен Бест і Даглас Кельнер завважують із цього приводу таке:

“І позитивні, й негативні теоретики реагували на прогрес модерного капіталізму, що переживав стадію експансії, створюючи нові товари, достаток і заможніший спосіб життя, — хоча вони зрідка визнавали це. Реклама, режими кредитування, ЗМІ та привабливість нових товарів сприяли задоволенню, гедонізму, а також засвоєнню нових звичаїв, культурних форм та способів життя, котрі пізніше будуть названі постмодернізмом. Деякі критики схвалювали нову різноманітність і заможність, тоді як інші критикували занепад традиційних цінностей та посилення можливості соціального контролю... Відтак, у 80-х рр. постмодернізм уже був розколотий на два табори: консерваторів, що засуджували нове, та авангардистів, котрі його вихваляли”¹⁴.

Американський і британський художній поп-арт 50-60-х рр. також відкидав відмінність між масовою та високою культурою. Він не погоджувався з дефініцією культури, викшталтованою Арнольдом (“найкраще зі сказаного та придуманого”), віддаючи перевагу антропологічному визначенню, запропонованому Уільямсом (“цілий спосіб життя”; див. розділ 3). Британський поп-арт в сірості післявоєнної Великої Британії¹⁵ мріяв про Америку як про батьківщину масової культури. Перший теоретик цієї течії Лоуренс Еловей пояснює це:

“Ареною контакту була масова культура міст: кіно, реклама, наукова фантастика, поп-музика. Ми не відчували нічого схожого на ворожість більшості інтелектуалів до комерційної культури — ми сприймали її як даність, обговорювали її в подробицях та з ентузіазмом споживали. Одним з наслідків нашого обговорення поп-культури було те, що її вже не кваліфікували як “утечу від дійсності”, “щирі розваги”, “релаксацію”, а сприймали як серйозне мистецтво”¹⁶.

Ключовою фігурою в розробці теорії поп-арту був Енді Воргол. Воргол заперечував існування різниці між комерційним і некомерційним мистецтвом, сприймав “комерційне мистецтво

як справжнє, а справжнє — як комерційне”¹⁷. Він стверджував таке:

“Справжність мистецтва визначена лише смаком (та багатством) класу, що панує в даний період. Із цього випливає не лише те, що комерційне мистецтво нічим не гірше від “справжнього”, а й те, що його цінність просто визначають інші суспільні групи, інші масштаби витрат”¹⁸.

Звичайно, можна відповісти на це, що поєднання Ворголом високої та масової культури виглядає дещо оманливим. Хоч яким є джерело ідей та інгредієнтів твору, щойно його розміщено в художній галереї, воно нібито стає мистецтвом, а відтак, і високою культурою. Джон Роквел стверджує, що такий висновок робити необов’язково: за його словами, мистецтво — це те, що ви сприймаєте як мистецтво:

“Упаковка від миючого засобу не стане мистецьким твором, якщо Воргол просто помістить її під скло у вітрині музею. Але зробивши це, він посприяє тому, щоб ви сприймали кожен свій похід до супермаркету як художню пригоду, і в такий спосіб розвітить ваше життя. Якщо людина хоче бути митцем, вона стає ним”¹⁹.

Гуйсен каже, що вповні вплив зв’язку між поп-артом і маскультурою можна збагнути лише тоді, коли розглянути його в ширшому культурному контексті американської контр-культури та британського андеграунду:

“Поп-мистецтво у найширшому сенсі цього терміна було контекстом, у якому вперше сформувалося уявлення про постмодерн, і з того часу й донині найповажніші течії в постмодернізмі кидають виклик неослабній ворожості модернізму до масової культури”²⁰.

Тож, можна сказати, що постмодернізм, принаймні почасті, виник через відмову покоління 60-х рр. визнати категорійні засади високого модернізму. Впевненість в існуванні абсолютної різниці між високою та масовою культурою почали сприймати як застарілу заблуду попередньої генерації. Однією з ознак такого зрушення стало злиття поп-арту та поп-музики.

Наприклад, Пітер Блейк розробив дизайн альбому групи «Бітлз» «Клуб самотніх сердець сержанта Пепера». Ричард Гамільтон створив дизайн «Білого альбому» цієї групи, а Енді Воргол працював над альбомом «Липкі пальці» гурту «Ролінг Стоунз».

Гуйсен вважає, що існує чіткий зв'язок між американським постмодернізмом 60-х рр. та певними аспектами англійського авангарду попередніх часів. Крім того, він сприймає американську контркультуру: опозицію війні у В'єтнамі, підтримку громадянських прав чорношкірих, відкидання зарозумілості високого модернізму, народження другої хвилі фемінізму, схвалення визвольного руху геїв, схильність до культурних експериментів, альтернативний, неформальний театр, "демонстрації в ліжку", схвалення буденності, психоделічне мистецтво, "ейсід-рок", "кислотний перспективізм" (Гіббідж) — усі ці прояви контркультури він сприймає як "фінальний розділ у традиції авангардизму"²¹.

Наприкінці 70-х рр. дискусія щодо постмодерну перетнула Атлантичний океан. У трьох наступних підрозділах ми розглянемо реакцію французьких теоретиків культури на дискусію щодо "нової сприйнятливості", а потім повернемося до Америки та проаналізуємо погляд Фредрика Джеймсона на постмодернізм як на культурну домінанту пізнього капіталізму.

Жан-Франсуа Ліотар

Головним внеском Жана-Франсуа Ліотара до дискусії щодо постмодернізму є його розвідка «Постмодерні умови», що вийшла у Франції 1979 р. та була перекладена на англійську в 1984 р. Вплив цієї книжки на характер дискусії був величезним. У багатьох аспектах саме вона ввела слово "постмодернізм" у загальний обіг²².

Для Ліотара постмодерний стан характеризується кризою статусу знання в західних суспільствах. Вона виражена в "недовірі до метаоповідей" та в тому, що Ліотар називає "застарілістю метаоповідного апарату легітимаци"²³. Ліотар посилається на ні-

бито наявний крах або поширене відкидання всіх єднальних, узагальнювальних структур, котрі прагнуть донести до людини універсалістичні казки ("метаоповіді"): марксизму, лібералізму, християнства та ін. Згідно з Ліотаром, метаоповіді діють через включення й виключення, як сили, що гомогенізують та заганяють неоднорідність у чітко визначені рамці, придушують і нейтралізують інші дискурси, інші голоси в ім'я універсальних принципів та загальних цілей. Мисленник стверджує, що постмодернізм начебто знаменує фіаско всіх універсалістичних метаоповідей з їхніми особливими істинами, котрі треба повідомити людям, і натомість указує на дедалі гучніше багатоголосся з країн та його обов'язкову культуру, на різноманітність і перевагу неоднорідності над однорідністю.

Ліотар зосереджується на статусі й функції наукового дискурсу та знання. Наука важить для нього через роль, котру їй відвела епоха Просвітництва²⁴. Її завдання полягає в тому, щоб нагромаджуючи наукове знання, сприяти поступовому розкріпаченню людства. У такий спосіб наука бере на себе статус метаоповіді, організує та мобілізує інші розповіді на загальному шляху до визволення людини. Утім, Ліотар стверджує, що після Другої світової війни легітимна сила статусу науки як метаоповіді істотно послабшала. "Про науку вже не можна сказати, що вона повільно, але впевнено рухає людство вперед, до абсолютно знання й абсолютної свободи. Вона заблукала — її мета тепер уже не істина, а продуктивність"²⁵. Так само, "вища освіта наділяє людей уміннями, а не ідеалами"²⁶. Знання вже не вважають кінцевою метою, лише засобом досягнення іншої мети. Подібно до науки, освіту судитимуть за її продуктивністю, і її риси дедалі посутніше формуватимуть вимоги влади. Освіта вже не відповідатиме на питання "Чи це істина?" — а лише на питання на кшталт "Яка з цього користь?", "Скільки це коштує?" та "Чи можна це продати?"²⁷. (Постмодерна педагогіка вчитиме використовувати знання як форму культурного й економічного

капіталу та не перейматиметься питанням, чи є те, чому вчать, істинним або хибним)²⁸.

Перед тим, як перейти до іншого джерела, варто відзначити, що Ліотар не надто схвально реагував на зміну статусу культури. Масова культура ("сучасна загальна культура") постмодерних умов для Ліотара є культурою "згодиться все", "культурою притуплення", в якій смак не важить, а єдиною прикметою цінності є гроші²⁹. Радує лише одне: Ліотар гадає, що постмодерністська культура є не кінцем набагато вищої культури модернізму, а ознакою грядущого пришествя нового модернізму. Постмодернізм — це те, що пориває зі старим модернізмом, аби породити новий: "Твір може стати модерним лише тоді, коли він спершу є постмодерним. За такого погляду постмодернізм виступає не фінальною стадією модернізму, а модернізмом у постійній стадії народження"³⁰.

Стівен Коннор вважає, що «Постмодерні умови» можна витлумачити як "приховану алегорію щодо стану академічних знань та інститутів у сучасному світі"³¹. Ліотарів "діагноз для постмодерних умов у певному сенсі є вироком — тезою про кінцеву марність зусиль інтелектуалів"³². Сам Ліотар також усвідомлює наявність того, що він називає "негативним героїзмом" сучасного інтелектуала. На його думку, інтелектуали втрачають свій вплив на суспільство, починаючи "з 60-х рр., коли на адресу науки звідусіль лунала брутальна критика"³³. Лен Чемберс відзначає:

"дискусію щодо постмодернізму можна витлумачити як симптом руйнівного втручання маскультури, її естетичних і внутрішніх можливостей у колись привілейовану сферу. Теорію та академічні дискурси нині протиставляють ширшим, несистематизованим, масовим мережам культурного виробництва й знання. Право інтелектуала пояснювати й поширювати знання перебуває під загрозою, а його вплив зазнає глибокої реструктуризації. Це почасти пояснює і захисний характер модерністичних, зокрема марксистських, акцій, і холодний нігілізм певних відомих течій у постмодернізмі"³⁴.

Анжела Мак-Роббі стверджує, що постмодернізм надав свободу певній сукупності інтелектуалів: "дозволив почути тих, чий голоси історично були заглушені модерністськими метаповідями влади, котра й собі була патріархальною та імперіалістичною"³⁵. Ба більше: за словами Кобіни Мерсер, "поки найгучніші голоси в культурі провіщували не більш і не менш як кінець усього бодай трохи цінного, голоси, нові практики та індивідуальності розсіяних африканських, латиноамериканських й азіатських народів прокралися із задвірок постмодерної Британії та знетронили загальноприйняті, банальні істини, в такий спосіб уможлививши нове розуміння особливостей життя на кінець епохи історичного міжцарів'я, коли, за словами Грамші, "старе вмирає, а нове не може народитися"³⁶.

Жан Бодріяр

За словами Стівена Беста та Дагласа Кельнера, Жан Бодріяр "досяг в англомовному світі статусу гуру"³⁷. Вони стверджують, що "Бодріяр є одним з найвпливовіших теоретиків постмодернізму"³⁸. Його вплив не обмежений світом академічної науки: статті про нього та інтерв'ю з ним з'являлися в багатьох популярних журналах.

Бодріяр каже, що ми досягли у своєму соціальному й економічному розвитку стадії, на якій "уже не можна відокремлювати економічну чи виробничу сферу від царин ідеології або культури, адже культурні продукти, образи, уявлення, навіть почуття та психічні структури стали частиною економічного світу"³⁹. За словами мисленника, почасти це можна пояснити за допомогою тієї обставини, що на Заході відбулося історичне зрушення від суспільства, базованого на виробництві речей, до суспільства, ґрунтованого на виробництві інформації. У розвідці «До критики політичної економії знака» Бодріяр описує це як "перехід від металургійного до семантичного суспільства"⁴⁰. Утім, для нього постмодернізм є не просто культурою знака, а швидше "культурою видимості".

Видимість — це ідентична копія неіснуючого оригіналу. У розділі 5 ми аналізували твердження Бенджаміна, за яким механічне відтворення знищило “ауру” мистецьких творів. Бодріяр натомість вважає, що нині зникла сама різниця між оригіналом та його копією. Він називає цей процес “імітуванням”. Його ідею можна проаналізувати докладніше на прикладі музичних записів і фільмів. Приміром, коли хтось купує запис певної пісні, безглуздо стверджувати, що він придбав оригінал. Так само, якщо жінка, що дивилася голлівудський фільм у лондонському кіно-театрі, скаже чоловіку, котрий переглянув його в одному з кіно-театрів штату Арізона чи Австралії, що вона дивилася оригінал цього фільму, а він — ні, це буде нісенітницею. Обоє вони стали свідками показу копії без оригіналу. В обох випадках — і з фільмом, і з записом — ми дивимося чи слухаємо копію, але не оригінал. Фільм — це конструкція, що виникає внаслідок монтажу матеріалу, отриманого під час зйомок, і так само запис пісні — це конструкція, що є наслідком зведення воєдино звуків, записаних у різні часи й у різній послідовності.

Бодріяр називає імітування “породженням моделей дійсного без наявних джерел у дійсності, або ж гіперреальністю”⁴¹. Гіперреалізм, на його думку, являє собою характерну рису постмодернізму. У царині гіперреального відмінність між імітацією та “справжнім” зникає: “справжнє” та удаване безперервно зливаються в одне ціле. Як наслідок, реальність та імітацію сприймають однаково, як щось таке, що функціонує на нескінченних американських гірках. Імітацію часто сприймають як річ, реальнішу за реальну та кращу за неї. Подумайте про те, як фільм «Апокаліпсис сьогодні» став мірилом для оцінки реалізму в зображеннях в’єтнамської війни. Спитати, чи схоже таке зображення на «Апокаліпсис», наразі те саме, що спитати, чи є воно реалістичним.

Приклади гіперреалізму нині можна побачити повсюди. Наприклад, ми живемо в суспільстві, де люди пишуть персонажам

мильних опер листи, у яких пропонують їм узяти шлюб, співчують їхнім труднощам, пропонують варіанти розв'язання проблем чи просто питають, як ті справляються з життєвими ситуаціями. Телевізійних лиходіїв часто зупиняють на вулицях і попереджають, що коли вони й надалі чинитимуть зло, наслідки можуть бути для них кепськими. Телевізійні лікарі, юристи та детективи регулярно отримують прохання допомогти чи дати пораду. Автор цієї книжки на власні очі бачив, як один американський турист уголос висловлював захоплення британським озерним краєвидом. Шукаючи слушну фразу, щоб висловити своє захоплення, американець сказав: "Це не гірше, ніж Діснейленд". На початку 90-х рр. поліція одного англійського графства розставила поліцейські авта з картону, які повинні були стримувати автомобілістів від порушення правил дорожнього руху. В одному з ресторанів італійської кухні у графстві Нортумберленд висить зображення Марлона Брандо в ролі хрещеного батька, яке має слугувати доказом справжньої "італійськості" закладу. Заворушення, спричинені виправданням чотирьох лос-анджелеських поліціантів, котрі образили дією чорношкірого автомобіліста Родні Кінга (і це було знято на відеокамеру), були описані у двох британських газетах під заголовками «Беззаконня в Лос-Анджелесі» та «Війни в Лос-Анджелесі», але фотографії, що супроводжували статті, чомусь були взяті з матеріалів про аналогічні події в Лос-Анджелесі в 1965-му році та з американського телесеріалу «Закон у Лос-Анджелесі». Бодріяр називає все це "розчиненням телебачення в житті, а життя в телебаченні"⁴². Політики дедалі частіше користуються такими прийомами, у намаганні завоювати прихильність виборців демонструючи їм відретушовані фотографії та змонтовані кадри із зображенням квазидійсності.

У середині 80-х рр. дві нью-йоркські суспільні організації найняли художників, аби ті розмалювали стіни групи занедбаних будинків. Після консультації з місцевими мешканцями було ухвалене рішення зобразити речі, яких бракувало в тому районі:

овочеву крамницю, газетний кіоск, пральню самообслуговування та музичну крамницю⁴³. Як і у випадку з химерними поліцейськими машинами, відбулася заміна реальної речі образом: замість справжнього авто поставили картонне, а замість торговельного закладу — його ілюзію. Доволі поблажливе ставлення Саймона Фріта та Говарда Горна до робочої молоді, що проявилось в їхньому описі проведення вихідних цією суспільною групою, ілюструє це міркування:

“На їхню думку, засмага робить відпочинок реальним, доводить те, що вони приймали сонячні ванни. Жоден з них не засмагав упродовж зимових свят: вони-таки просто придбали свій зовнішній вигляд у перукарні на розі та в сусідньому фітнес-центрі. Кожні вихідні вони збираються в нудному, мокрому від мряки Йорку, Бірмінгемі чи Крю та поводяться так, ніби вони не реальні люди, а персонажі з реклами туристичної агенції. Це імітація, однак імітація реальних подій”⁴⁴.

Либонь, класичним прикладом гіперреалізму є позбавлення волі персонажа фільму «Коронейшен-стріт» Дейдре Рашид, що ніби відбулося в 1998 р. (див. рис. 7.1). Жовта преса не лише описувала цю подію, вона навіть розпочала кампанію за звільнення Дейдре, наче та була реальною людиною. «Дейлі Стар» зверталася до своїх читачів із закликом “Звільнімо везерфільдську ув'язнену!”, пропонуючи їм зателефонувати чи послати факс, аби їхній голос на підтримку Рашид було зареєстровано. Крім того, газета надрукувала плакат із закликом звільнити Рашид, котрий можна було вставляти у вікно автомобіля. «Сан» запрошувала читачів підписувати петицію про звільнення й купувати футболки, вироблені спеціально під цю кампанію. Газети навіть писали, що деякі члени британського парламенту також виступають за звільнення Дейдре. «Стар» процитувала члена парламенту від лейбористської партії Фрезера Кемпа, котрий нібито намірявся переговорити з тодішнім міністром внутрішніх справ Джеком Стро: “Я скажу міністру, що сталася жажлива помилка юридичної системи. Він має втру-

титися у перебіг справи та зробити так, аби справедливість перемогла, а Дейдре було звільнено". До обох палат парламенту почали надходити численні запити стосовно Рашид. Попри все це, я гадаю, що більша частина людей, які демонстрували своє обурення із приводу ув'язнення Дейдре Рашид і раділи її звільненню, робили це, насправді не вірячи, що вона є реальною людиною, котра несправедливо потрапила до в'язниці. Люди лише знали, що ця жінка є реальним персонажем реальної мильної опери, яку більш ніж 25 років тричі на тиждень показували по телебаченню мільйонам глядачів. Саме це робить її значущою фігурою у світі культури — і культурної дійсності. Якщо гіперреалізм на щось і вказує, то не на занепад здатності людей відрізнити вигадку від дійсності. Річ не в тому, що люди вже неспроможні на це — як то стверджували деякі послідовники Бодріяра, — а в тому, що в певному сенсі різниця між дійсністю й вимислом стає дедалі менш важливою. Чому так відбувається — окреме, вельми поважне питання, але я сумніваюся, що гіперреалізм годен дати нам відповідь на нього.

✓ /

Можливо, ми наблизимося до відповіді, якщо проаналізуємо те, що, за спостереженням Джона Фіске, постмодерні ЗМІ "вже не створюють вторинне представлення дійсності, натомість укшталтовуючи дійсність і впливаючи на неї своїми діями"⁴⁵. Фіске розуміє, що, скажімо так, аби зробити подію новою, лише зусиль ЗМІ буде замало. Щоб подія стала новою, вона повинна успішно артикулювати (у грамшанському сенсі цього слова — див розділ 5) інтереси глядацької/читацької аудиторії та заходів масової інформації. Зв'язок між медіа та аудиторією є доволі складним, але, безперечно, в нашому постмодерному світі всі події, що "важать", є новинами. Фіске наводить як приклад арешт американського бейсболіста О. Дж. Сімпсона: "Місцеві мешканці, що спостерігали за розвитком подій по телебаченню, прийшли до його будинку, щоби стати свідками "фіналу шоу", але взяли з собою переносні телевізори — вони знали,

що реальна подія є не заміником висвітленої у ЗМІ, а доповненням до неї. Бачачи самих себе по телевізору, вони махали собі рукою — постмодерні люди не бачать проблеми в тому, що вони водночас є реальними й гіперреальними⁴⁶. Ці люди підсвідомо знали, що засоби масової інформації не просто повідомляють про події, а створюють їх. Аби стати частиною “декорацій” для арешту О. Дж. Сімпсона, недостатньо лише бути присутнім при ньому, треба бути показаним по телебаченню. З цього випливає, що чіткої різниці між “реальною” подією та її подачею в медіа вже не існує. Наприклад, суд над О. Дж. Сімпсоном не можна акуратно виокремити в реальну подію, котру телебачення потім подало як медіа-подію. Кожний, хто слідкував за розвитком подій по телебаченню, знає, що суд відбувався не тільки для того, щоб за ним стежили присутні в залі засідань, а й для телеавдиторії. Без телекамер це була б зовсім інша подія.

Як свій приклад гіперреалізму Бодріяр пропонує Діснейленд: він називає його “досконалою моделлю цілої складної системи імітування”⁴⁷. На його думку, успіх Діснейлендів викликаний не їхньою здатністю надати споживачам можливість утекти від реальності до світу фантазії, а тим, що вони надають відвідувачам змогу відчутти квінтесенцію “справжньої” Америки.

“Діснейленд потрібен, аби приховати те, що Діснейленд — це “реальна” країна, уособлення “реальної” Америки (так само тюрми існують, аби приховувати те, що тюрмою є все суспільство в його повсюдності). Діснейленд подають як країну фантазії, щоби створити враження, начебто все інше є реальним, хоча насправді весь Лос-Анджелес і решта США вже є не реалією, а гіперреальною імітацією. Наразі питання стоїть не в оманливій подачі дійсності (тобто в ідеології), а у приховуванні того, що дійсне вже не є дійсним”⁴⁸.

Бодріяр пояснює цю думку на прикладі соціальної “функції” Діснейленду: “Його зробили схожим на дитячий світ, аби змусити нас повірити, що повсюди за його межами, у “реальному” світі, усе “по-дорослому”, та приховати те, що всюди залишилася тільки

реальна інфантильність"⁴⁹. На думку автора, такий самий ефект спричинювали репортажі про політичний скандал "Вотергейт". Його доводилося подавати як скандал, аби приховати те, що все це було буденністю американського політичного життя. Це є приклад того, що сам Бодріяр називає "імітацією скандалу заради відродження"⁵⁰. "Вотергейт" був спробою "відродити вмираючий принцип за допомогою імітованого скандалу, довести реальне через удаване, а істину — через скандал"⁵¹. Так само можна стверджувати, що нещодавні британські одкровення стосовно діяльності певних бізнесменів на лондонських фінансових ринках слід було подавати як скандал, аби приховати те, що Бодріяр називає "невідомою жорстокістю капіталізму, його незбагненою брутальністю та фундаментальною аморальністю"⁵².

Запропонований Бодріяром аналіз підтверджує чільний висновок Ліотара щодо постмодернізму, краху певності та розчинення метаоповіді "істини". Бог, природа, наука, робітничий клас — усе це втратило свій авторитет як центр автентичності та істинності, як факти, на котрих слід ґрунтувати аргументацію. Бодріяр стверджує, що результатом є не відхід від "реального", а перетворення реального в гіперреалізм. За його словами, "коли реальне вже не є тим, чим воно колись було, на сцену виходить ностальгія. Починається розростання міфів про походження та ознаки реальності... панічне створення реального та посилянє на нього"⁵³. Це є приклад другого історичного зрушення, ідентифікованого Бодріяром. Модерн був епохою того, що Поль Рікер називає "герменевтикою підозрливості"⁵⁴, пошуками значення у всеосяжній дійсності видимостей. Як приклади такого перебігу думок автор наводить цитати з Маркса та Фрейда. Відтак, гіперреальність ставить під сумнів твердження щодо політичних і культурних уявлень. Якщо під видимістю та за нею немає нічого реального, що можна сказати про чинність уявлення? Приміром, якщо будувати аргументацію в такому ключі, то образ Рембо не представляє різновид американського уявлен-

ня про В'єтнам, а є таким уявленням. Уявлення не відокремлене від дійсності, не приховує та не перекручує її — воно є дійсністю. Переворот, запропонований теорією Бодріяра, виступає як революція проти прихованого значення (котре являє собою неодмінну передумову для ідеологічного аналізу). Безперечно, саме так нерідко подають аргументи мисленника, але якщо знову поміркувати над його уявленням про Діснейленд чи "Вотергейт", хіба те, що він каже, не є за своїм єством доволі традиційним ідеологічним аналізом — розкриттям "істини", прихованої за зовнішнім виглядом?

Ставлення Бодріяра до соціальних і культурних зрушень, що їх він обговорює, є неоднозначним. З одного боку, він нібито схвалює їх, але з другого, гадає, що вони становлять різновид культурного вичерпання: залишається тільки нескінченне культурне повторювання. Я гадаю, що насправді Бодріярова позиція є чимось на кшталт вимушеного схвалення. Лоуренс Гросберг називає все це "схваленням неминучого, покірливим прийняттям нігілізму з огляду на те, що реальної можливості боротьби немає"⁵⁵. Думка Джона Докера є критичнішою:

"Бодріяр пропонує класичний модерністський дискурс, уявлення про історію як лінійну, односпрямовану розповідь про занепад. Але там, де літератори-модерністи початку ХХ ст. мріяли про збереження авангардом і культурною елітою цінностей минулого, сподіваючися, що колись вони знову будуть посіяні та зійдуть, Бодріяр дивиться на вмираючий, ентропійний світ без жодної надії. Він не може навіть подавати свої аргументи раціонально, адже це означало б визнати, що деякі залишки розуму ще існують у нашому світі"⁵⁶.

Фредрик Джеймсон

Фредрик Джеймсон є американським культурним критиком-марксистом, автором декількох вельми впливових нарисів про постмодернізм. Від інших теоретиків його відрізняє переконання, за яким постмодернізм якнайкраще узгоджуєть-

ся з марксистським чи неомарксистським світоглядом. У своїй розвідці «Постмодернізм і споживацьке суспільство» Джеймсон вказує на

“руйнацію колишньої різниці між високою культурою й так званою маскультурою. З академічної позиції це зрушення є, либонь, найприкрішим, адже теоретики завжди докладали великих зусиль, аби захистити царину високої, елітної культури від впливу міщанського доквілля, від кітчю та підробок, від телесеріалів і культури «Рідерз Дайджест», та прищепити посвяченим складні навички читання, слухання й бачення”⁵⁷.

Вельми цікавим та, либонь, пояснювальним є те, що у переробленій версії своєї аргументації, нарисі «Постмодернізм, або культурна логіка сучасного капіталізму», Джеймсон присутньо замінює наведене вище формулювання. Приміром, маскультуру він замінює “комерційною культурою”, а міщанське оточення — “довкіллям, що деградувало”⁵⁸. Здається, чим більше автор міркує про масову культуру, тим присутніше він схиляється до позицій франкфуртської школи. Немовби повторюючи класичні аргументи її представників, він пише про “старий народ і посправжньому “народну” культуру, що процвітали, коли існували такі суспільні класи, як селянство та міське ремісництво, котрі в середині XIX ст. були колонізовані та знищені капіталізмом і ринковою системою”⁵⁹. Звичайно, Джеймсон розуміє те, як творці високого модернізму користувалися масовою культурою для досягнення високих культурних цілей. Зміна полягає в тому, що тексти та практики високої культури перемішалися з текстами й практиками маскультури “до такої міри, що покласти межу між високим мистецтвом і комерційними формами стає дедалі складніше”⁶⁰.

Для Джеймсона постмодернізм є чимось більшим, аніж лише особливим культурним стилем — це понад усе “концепція, що періодизує”⁶¹. Постмодернізм є “культурною домінантою” пізнього, або транснаціонального капіталізму. Аргументація автора ґрунтована на запропонованій Ернестом Менделем⁶² розбивці капіталізму на три стадії: “ринковий капіталізм”, “монополістич-

ний капіталізм" і "пізній, або транснаціональний капіталізм". Третя стадія "геть уповні капіталізує доти неохоплені капіталізмом галузі"⁶³. Джеймсон зіставляє з трійстою схемою Менделя свою власну потрійну схему культурного розвитку: "реалізм", "модернізм" і "постмодернізм"⁶⁴. У своїй теорії Джеймсон також використовує відоме твердження Уільямса, за яким суспільна формація завжди складається із трьох культурних моментів ("домінантного", "виниклого" та "залишкового")⁶⁵. Уільямс гадає, що перехід від одного історичного періоду до іншого звичайно не включає в себе цілковитого краху однієї культурної форми та встановлення іншої. Історичне зрушення може просто викликати зміни у відносних позиціях окремих культурних форм. Відтак, у даній суспільній формації існуватимуть різноманітні культурні форми, але лише одна з них буде домінантною. Саме користуючися цим твердженням, Джеймсон каже, що постмодернізм є "культурною домінантою" пізнього, або транснаціонального, капіталізму (залишковим моментом виступає модернізм, але незрозуміло, який є виниклим).

Установивши, що в західних капіталістичних суспільствах постмодернізм є культурною домінантою, далі Джеймсон намагається окреслити його конструктивні риси. По-перше, він каже, що постмодернізм являє собою культуру стилізації, культуру, що її характеризує "самодовільна гра історичної алюзії"⁶⁶. Стилізацію нерідко плутають із пародією: і перша, і друга включають у себе наслідування та імітування. Утім, пародія має "прихований мотив" висміяти відхилення від традиції чи норми, стилізація натомість є "порожньою пародією або копією", котра зовсім не домислює існування норми чи традиції, від якої можна відхилитися. Джеймсон пояснює:

"За такої ситуації пародія виявляє, що вона залишилася без роботи: ця дивна нова річ під назвою "стиллізація" якось непомітно посіла її місце. Стиллізація, як і пародія, є імітацією особливого шаблону, розмовою на мертвій мові; але вона не несе в собі внутрішніх мотивів пародії, а тому є нейтральною, позбавленою сатиричного імпульсу, сміху та переконання, що поруч із ненормальною мовою,

котру ви миттєво переймаєте, все одно існує якась здорова мовна норма. Отже, стилізація є порожньою пародією⁶⁷.

Джеймсон усвідомлює, що сам постмодернізм нерідко "цитують" з інших культур та інших історичних моментів, але стверджує, що тут існує певна відмінність: постмодерні культурні тексти не просто цитують інші культури й інші історичні моменти, вони засвоюють їх до такої міри, що будь-яке відчуття відстані може геть зникнути. Особливо доречно сказати це стосовно високої та масової культури. Отже, бачимо зв'язок із твердженням, що за ним постмодернізм знаменує собою "смерть суб'єкта", кінець індивідуалізму. Джеймсон пише, що "зникнення окремого суб'єкта разом з його формальним наслідком, дедалі більшою неприступністю особистого стилю, породжує майже універсальну нині практику, що її називають стилізацією"⁶⁸. В одному сенсі це означає кінець індивідуального, приватного сприйняття, котре, як гадають, надихало естетичне мислення та культурні практики високого модернізму. Як відзначає Джеймсон, на це можна дивитися подвійно. З одного боку, можемо стверджувати, що епоха індивідуального стилю скінчилася. Із другого, можна скористатися із положень постструктуралізму щоби сказати, що такий індивідуалізм був міфом, вигадкою. Насправді не важить, якого висновку ми дійдемо: згідно із Джеймсоном, обидва вони ведуть нас до світу стилізації, "світу, в котрому стилістичні нововведення вже неможливі, і залишається тільки наслідувати мертві стилі, носити маски та говорити голосами, взятими з удаваного музео"⁶⁹.

Постмодерн важко назвати культурою чистої творчості — це культура цитат, обумовлена попереднім культурним виробництвом. Відтак, це є культура, "позбавлена жвавості та глибини, культура характерною ознакою котрої є поверховість у буквальному сенсі цього слова"⁷⁰. Будучи культурою образів і поверхонь, позбавленою прихованих можливостей, постмодерн бере свою пояснювальну силу від інших образів, інших поверхонь, між-

текстової взаємодії. Це приводить до наслідку, котрий Джеймсон називає "спаданням впливу"⁷¹. Лоуренс Гросберг, утім, визнає стан речей складнішим: річ не у спаданні впливу, а у відокремленні впливу від значення⁷².

Головним з наведених Джеймсоном прикладів постмодерністської стилізації є так званий "ностальгичний фільм". До цієї категорії можна було б зарахували значну кількість фільмів, створених у 80–90-х рр.: перші дві частини «Назад до майбутнього», «Пегі Сью одружилася», «Бійцівська рибка», «Серце ангела», «Блакитний оксамит». За словами автора, ностальгичний фільм намагається відтворити атмосферу та стилістичні особливості Америки 50-х рр. Джеймсон стверджує: "50-ті роки ХХ століття залишаються — принаймні для американців — утраченим золотим віком, і справа не лише у стабільності та процвітанні післявоєнних США, а й у душі перших, наївних контркультурних поривів раннього рок-н-ролу та молодіжних рухів"⁷³. Окрім того, автор вважає, що ностальгичний фільм — це не просто ще одна назва для історичного кіно: на це однозначно вказує включення до цього списку «Зоряних війн». Наразі може здатися дивним, що фільм про майбутнє визнають за прояв ностальгії за минулим, але, як пояснює Джеймсон, "метонімічно «Зоряні війни» є ностальгичним фільмом, тому що він не відкриває наново суцільну картину минулого, а радше поновлює відчуття деяких його характерних рис"⁷⁴.

Такі фільми, як «У пошуках утраченого ковчега» та «Робін Гуд, принц злодіїв», діють в аналогічній манері: метонімічно викликають відчуття впевненості, що минуле було саме таким. Отже, згідно із Джеймсоном, ностальгичний фільм діє на глядача у двоїстий спосіб: він поновлює атмосферу та стилістичні особливості минулого й відновлює певні стилі сприйняття минулого. Автор має за дуже важливу обставину, що такі фільми не намагаються передати уявлення про "справжнє" минуле, а завжди узгоджуються з певними культурними міфами та стереотипа-

ми щодо колишніх часів. Вони являють собою те, що Джеймсон називає "фальшивим реалізмом": фільми про інші фільми, представлення інших представлень (те, що Бодріяр називає імітацією, — див. попередній підрозділ), інакше кажучи, кіно, в якому "історія естетичних стилів посідає місце "справжньої" історії"⁷⁵. Отже, історію нібито стирає "спонтанне самоїдство всіх стилів минулого, гра випадкової стилістичної алюзії"⁷⁶. Тут можна було б послатися на такі фільми, як «Справжня романтика» та «Кримінальне читво».

Неспроможність такого фільму бути історичним пов'язана з його другою стилістичною характеристикою, що її Джеймсон називає "шизофренією". Він уживає цей термін у сенсі, запропонованому Лаканом — на позначення мовного безладдя, браку часового зв'язку між означальними. Шизофренік сприймає час не як континуум (минуле – нині – майбутнє), а як постійне "тепер", що його лише час від часу позначають вторгнення минулого чи можливість майбутнього. "Винагородою" за втрату відчуття традиційного "я" (тобто такого, котре завжди пов'язане з часовим континуумом) є посилення відчуття теперішнього часу — либонь, саме це Геббідж має на увазі, коли вживає словосполучення "кислотна перспектива" (він стверджує, що стан, описаний Джеймсоном, дуже схожий на відчуття після приймання ЛСД)⁷⁷. Джеймсон пояснює це так:

"Завважмо, що коли рветься часовий континуум, відчуття "нині" стає надзвичайно живим і "матеріальним": світ видається шизофреніку набагато насиченішим, несе в собі загадковий потужний заряд, світиться галюцинаторною енергією. Але те, що може здаватися бажаним досвідом — загострення сприйняття, галюциногенне розцвічування буденного, так добре знайомого нам середовища, — за цих обставин сприймається як утрата, як "нереальність"⁷⁸.

Називати постмодерністську культуру шизофренічною — це приблизно те саме, що стверджувати, нібито вона втратила почуття історії (та відчуття відмінності між майбуттям і "нині"). Така

культура буцімто страждає від "історичної амнезії", замкнута в дискретному потоці довічного "тепер". "Часову" культуру модернізму змінила "просторова" культура постмодернізму.

Джим Колінз добачає в сучасному кінематографі аналогічну тенденцію, те, що він називає "новим різновидом універсальності"⁷⁹: популярні фільми "цитують" інші фільми, свідомо посилаючись на інші кінематографічні жанри та роблячи з них запозичення. Позиція Колінза видається нам дещо переконаливішою, ніж у Джеймсона, тому що він упевнений: такі фільми звертаються до аудиторії *свідомих любителів дробіння* (див. розділ 5, «Неограмшіанство») й навіть сприяють її виникненню. Ба більше: на відміну від Джеймсона, котрий стверджує, що такі форми кіно характеризує нездатність дотримуватися історичної об'єктивності, Пітер і Уільям Брукер слідом за Колінзом бачать тут "новий історичний сенс, спільне задоволення від міжтекстового визнання, цікаві наслідки гри з оповідними традиціями, культурними стереотипами й реальними можливостями — а не пасивність ностальгії"⁸⁰.

Брукери, приміром, стверджують, що фільми Квентіна Тарантіно

"можна сприймати як такі, що поновлюють затерті уявлення та водночас створюють нову аудиторію, уможливаючи прояви ностальгії та міжтекстову взаємодію, активніше, ніж на це вказує термін "стилізація" — адже він зрештою зводиться лише до нескінченної переробки одного матеріалу. Замість "стилізації" можна користуватися такими позначеннями, як "переписування" та "перегляд", а також — з позиції глядача — "відновлення" структури відчуттів даного покоління в рамках "динамічнішої й різноманітнішої низки історичних уявлень"⁸¹.

Автори звертають увагу читача на художні прийоми, за допомогою котрих Тарантіно створює "естетику переробки, позитивне "повернення до життя", "творення нового"⁸².

Згідно з Колінзом, однією з ознак постмодернізму західних суспільств є те, що старе не просто замінюють новим, а й переробляють, аби знову пустити в обіг разом з новим. Як пояснює автор, “дедалі більша кількість текстів і технологій є водночас відображенням і вагомим внеском до “матриці” — довічного обігу знаків, які створюють тканину постмодерного культурного життя”⁸³. Колінз стверджує, що “ця навмисно висунута на передній план, підкреслена міжтекстова структура відображає зміни в компетентності аудиторії та рівні оповідних технологій, а також фундаментальні зрушення в царинах індустрії розваг і культурної грамотності у постмодерній культурі”⁸⁴. За його словами, внаслідок цього “оповідання наразі діє водночас на двох рівнях — рівні життя персонажа й рівні життя тексту у структурі сучасного культурного виробництва”⁸⁵.

Стверджуючи, що постмодернізм є “культурною домінантою” пізнього, чи транснаціонального капіталізму, Джеймсон хоче сказати, що постмодернізм — це безнадійно комерційна культура. На відміну від модернізму, котрий висміював комерційну культуру капіталізму, постмодернізм не опирається, а “тиражує й відтворює — тобто посилює — логіку споживчого капіталізму”⁸⁶. Постмодерна культура “не лише копіює логіку пізнього капіталізму — вона посилює та зміцнює її”⁸⁷. Вона відіграє дуже важливу роль у процесі, що в його ході “естетичне виробництво стає інтегральною частиною товарного виробництва взагалі”⁸⁸. Культура вже не є заідеологізованим прикриттям для економічної діяльності капіталістичного суспільства — вона сама стала економічною діяльністю, либонь, навіть найважливішою з усіх. Зміна ситуації в царині культури може посутньо впливати й на культурну політику. Тепер не варто сприймати культуру як ідеологічне подання, як нематеріальне віддзеркалення жорстких економічних реалій. Натомість ми тепер стаємо свідками зникнення не просто різниці між високою та масовою культурою, а й відмінності між сферою культури і сферою економічної діяльності.

На думку Джеймсона, постмодерну культуру, коли порівнювати її з "утопічною високою серйозністю" великих творів модернізму", характеризує "внутрішня тривіальність"⁸⁹. Ба більше: ця культура блокує "соціалістичну трансформацію суспільства"⁹⁰. Попри те, що Джеймсон відкидає етичну критику як недоречну, як "категорійну похибку", і незважаючи на те, що він підтримує думку Маркса щодо необхідності діалектичного підходу (за якого постмодерну культуру можна сприймати і як позитивний, і як негативний розвиток), його аргументація є вельми близькою до типових критичних аргументів франкфуртської школи на адресу маскультури. Постмодерного затушовування відмінності між високою та масовою культурою досягли коштом "критичного простору" модернізму. Знищення цього критичного простору не є наслідком смерті культури — навпаки, це зробили за допомогою прийому, що його Джеймсон називає "вибухом":

"Дивовижної експансії культури по всій суспільній сфері — експансії настільки масштабної, що всі аспекти нашого суспільного життя, від економічних цінностей і влади держави й до психічних практик і навіть самої структури душі, тепер можна в певному, дещо нетрадиційному сенсі, назвати "окультуреними"⁹¹.

Усеосяжна "культуризація" чи "естетизація" буденного життя — це та ознака, що відрізняє постмодернізм від попередніх соціокультурних епох. Постмодернізм — це культура, в якій не залишається місця для "критичної відстані", в якій претензії на "злиття" чи "поглинання" є безглуздими, тому що не існує критичного простору, перебуваючи в якому, можна помітити злиття чи поглинання. Тож, маємо песимістичні погляди франкфуртської школи, у своєму песимізмі доведені до екстремі. Нам ще далеко до вихваляння нового інтелектуала, що до нього вдалися Чемберсом і Мак-Роббі. Ось як Гроссберг підбиває підсумки цієї теорії:

"На думку Джеймсона, нам потрібні нові "мапи", що дають змогу збагнути організацію простору в пізньому капіталізмі. З одного боку, маси залишаються німою та пасивною сукупністю роззяв, обду-

рених панівною ідеологією, вони сприймають критику як єдиний можливий спосіб зрозуміти ідеологію та почати опиратися, проте у кращому разі лише усвідомлюють власну нездатність слухно відреагувати на своє становище. З іншого боку, без критики маси неспроможні навіть почути свої крики безвиході. Либонь, їхнє становище залишатиметься безнадійним, поки хто-небудь не передасть їм доступні мапи, потрібні для розробки критичних механізмів опору”⁹².

Постмодерна поп-музика

Обговорення постмодернізму та маскультури могло б посилатися на будь-які культурні тексти та практики, скажімо, на телебачення, музичне відео, рекламу, кіно, поп-музику. Через обмеженість розміру книжки ми розглянемо лише два приклади: телебачення та поп-музику.

На думку Джеймсона, різниця між модерністською та постмодерністською поп-музикою є вельми чіткою: «Бітлз» і «Ролінг Стоунз» — це модернізм, а панк-рок (скажімо, «Клеш») та “нова хвиля” (наприклад, «Токінг Гедз») є проявами постмодернізму⁹³. Ендрю Гудвін⁹⁴ цілком слушно вказав на те, що запропонований Джеймсоном чіткий поділ поп-музичної культури на окремі відтинки — швидке проходження від стадії “реалізму” (рок-н-рол) до “модернізму”, а потім до “постмодернізму”, який дозволяє йому ідентифікувати модерністський період та постмодерністську реакцію на нього, — є досить вигадливим прийомом, чинність котрого важко спростувати чи підтвердити. Гудвін вельми переконливо стверджує, що «Бітлз» і «Ролінг Стоунз» відрізняються одне від одного не менше, ніж вони разом відрізняються від «Клеш» і «Токінг Гедз». Насправді набагато легше було б покласти межу між “заумом” «Бітлз» і «Токінг Гедз» та “природністю” «Ролінг Стоунз» і «Клеш».

Гудвін сам аналізує декілька спроб підійти до поп-музики та поп-музичної культури як до постмодернізму. Либонь,

найважливішим у цьому аспекті є виникнення технологій, що дозволяють створювати "семпли" — невеликі звукові фрагменти, вирізані з запису. Автор визнає, що паралель між семплюванням та деякими теоретичними моментами постмодернізму є цікавою та багатообіцяючою — але це й усе. Критики, що аналізують використання семплів, нерідко легковажать тим, у який спосіб це відбувається:

"Такі критичні стратегії прогають історичну функцію технологій семплювання, а також ту обставину, що злиття окремих текстів не варто сприймати як "порожню пародію". Слід додати до стилізації інші категорії, котрі демонстрували б те, як сучасна поп-музика протиставляє себе текстам, із яких вона робить запозичення, а також просуває та вихваляє їх"⁹⁵.

Гудвін також стверджує, що семплювання частенько "використовують, аби забезпечити автентичність та історичність", і що "критики нерідко не звертають уваги на те, що "циткування" звуків і стилів допомагає зробити їх частиною історії"⁹⁶.

Мабуть, найкращим прикладом такого використання семплювання є реп. Афроамериканський культурний теоретик Корнел Вест, коли його попросили назвати "чорні" засоби культурного самовираження, відповів: "Музика та проповідання". Він розвиває цю думку:

"Реп є унікальним стилем, тому що він поєднує чорну проповідь і музичні традиції чорношкірих, замінюючи літургічне духовне середовище африканськими ритмами вулиці. Величезна насиченість тексту, стиснута жорсткими рамцями африканського драмбиту (барабанного бою) та африканського фанку, породжує американську постмодерністську продукцію: тут немає єдиного суб'єкта, що виражає лише свої думки, а є тільки зчленований суб'єкт, який бере потрохи всього з минулого та з сьогодення й дістає вельми неоднорідну продукцію. Стилістичне поєднання мовлення, музики й літератури є унікальним, це невід'ємна частина руйнівної енергії чорної молоді з нижчих класів, енергії, котра змушена шукати вихід у царині культури через політичну летаргію американського суспільства"⁹⁷.

За аналогією, британський реп можна назвати постмодерним. Як ми завважували вище, Мак-Роббі стверджує, що постмодернізм звертається до покоління, котре можна б назвати новою генерацією інтелектуалів (часто вони належать до таких соціальних груп, як чорношкірі, жінки чи робітничий клас)". Гурт «Руслес Реп Асасінс»⁹⁸ («Безжалні репери-вбивці») складається з чорних представників робітничого класу: трьох "природних інтелектуалів", котрі висловлюють своє політичне кредо за допомогою репових ритмів. Вони вдаються до постмодерного плагиату, але це не самоціль, а проміжна мета, потрібна для того, щоб переконливо розкритикувати повсякденний расизм британського суспільства. Певна річ, вони не погодилися б із твердженням Джеймсона, за яким їхня творчість є прикладом постмодерної стилізації. Міжтекстова гра цитат в їхніх піснях постає не наслідком естетичного вичерпання, а красномовним поєднанням знайдених фрагментів культурного репертуару, котрий у цілому заперечує їхнє існування. Це не фрагменти модернізму, що спираються на естетичні руїни, а поєднання цитат, потрібне для того, щоби британська культура краще почула голос авторів: перетворення неприйняття на відвертий опір.

Мак-Роббі стверджує, що можна також сприймати споживання поп-музики та супровідної поп-музичної культури як щось само по собі постмодерне⁹⁹. Фред Файл¹⁰⁰ каже, що постмодернізм являє собою особливий стиль споживання: "структуру почуттів" конкретного класового прошарку, а саме професійних менеджерів — принаймні, саме так воно є в США. На засаді цих студій можна дійти висновку, що замість намагатися розпізнати приклади постмодерного культурного тексту чи практики, ми повинні шукати прояви постмодернізму у "виникненні метод читання, що схвалюють стилізацію, а також у позаісторичних способах споживання"¹⁰¹. Уявлення про особливі методи читання, ті, до яких вдаються люди, котрі сполучають "іронічний гедонізм" зі "схильністю до незвичайного"¹⁰², є вельми багато-

надійним. Умберто Еко, користуючись запропонованим Чарльзом Єнксом поняттям "подвійного кодування", добачає постмодерну сприйнятливість у знанні того, що він називає "вже сказаним". Він наводить такий приклад: людина не може сказати об'єкту свого кохання "Я кохаю тебе до нестями", а натомість каже: "Як це сформулювала б Барбара Картленд, я кохаю тебе до нестями"¹⁰³. Така манера сприймати все на світі наче в лапках може бути способом напасти на нормативні й виключні стандарти та стратегії смаку, а може й засобом, який допоможе висловити зневажливе ставлення до тих, у кого буцімто немає смаку — тих, хто не користується лапками. Знов-таки, тут слід розрізнити постмодернізм опору та постмодернізм реакції.

Поки теоретики сперечаються, як можна краще зрозуміти постмодернізм — як текст і практику чи як методу читання, — музична індустрія не гає часу: вона вже сполучила текст і споживання. Наразі існує категорія поп-музики, що її називають постмодерном. Либонь, за найпомітніший приклад цього можна вважати програму «Постмодерне Ем-Ті-Ві», що виходила на цьому каналі з серпня 1988-го по 1993-й роки. Музику, котра з'являлася в цій програмі, описували як "дещо альтернативна добірка". Цей опис, а також загальний зміст програми вказують на те, що застосування принципів постмодернізму є, либонь, чимось більшим, ніж ще одним способом просувати на ринку так званий "інді-поп", або ж жанр, що його іноді називають "студентською музикою". Це позначення підхопили деякі компанії звукозапису, котрі нині просувають творчість певних виконавців як постмодерн. Поспілкувавшись зі студентами, Гудвін виокремив три можливі значення словосполучення "постмодерна музика": "по-перше, це "арт-рок", "інді-поп" та "студентське радіо" — музичні стилі, виконавці яких уважають, що вони не належать до "генеральної лінії" (тобто категорій поп-музики, які посідають найвищі сходинки гіт-парадів), а відтак, до їхньої творчості слід ставитися серйозніше, ніж до нібито

геть порожньої традиційної поп-музики”¹⁰⁴. По-друге, це поп-музика, яка була написана в період, що настав після часів панування в музиці так званого “сучасного року” 80-х рр. По-третє, це музика, що хронологічно наслідувала поразку панківської заполітизованості, — і з цього начебто випливає, що музичний постпанк є аполітичним.

Гудвіна особливо дратує твердження, що згідно з ним “ми живемо в епоху, коли різницю між мистецтвом і маскультурою стерто” — адже, як він відзначає, більшість споживачів поп-музики наполягають на існуванні межі між “серйозною” та “банальною” поп-музикою”, а також між музикою “автентичною” та “безнадійно комерційною”¹⁰⁵. Пам’ятаю, як ми у школі казали, що переспівки гуртом «Ролінг Стоунз» пісень у стилі “чорний ритм-енд-блюз” є автентичними та в певному, малозрозумілому сенсі антикомерційними, тоді як кавер-версії англійських популярних пісень у виконанні «Германс Гермітс», безперечно, є суто комерційними та “несправжніми”. Хоча такі розмежування питома ідеологічні, мені здається, що розмежування в рамках масової культури не тотожні межам, покладеними між двома, за припущенням, монолітними та ієрархічно організованими блоками — маскультурою й високою культурою (див. останній підрозділ цього розділу).

Постмодерне телебачення

Як і в поп-музиці, телебачення не мало періоду модернізму, від якого можна б почати відлік епохи постмодернізму. Але, як відзначає Джим Колінз¹⁰⁶, телебачення часто сприймають як “квінтесенцію” постмодерної культури. Це твердження ґрунтуване на численних текстуальних і контекстуальних характерних рисах телебачення. Якщо ми засвоїмо негативний погляд на постмодернізм як на царину імітації, то телебачення виглядає очевидним прикладом цього процесу — адже воно начебто зводить складність світу до нескінченного потоку неглибоких, банальних

образів. Якщо ж ми сприйматимемо постмодернізм у позитивно-му ключі, то візуальні й вербальні практики телебачення можна назвати, скажімо, свідомою грою міжтекстовості та "радикального еkleктизму"¹⁰⁷, що сприяє "витонченому естетизму"¹⁰⁸ постмодерної культури. Наприклад, такі телесеріали, як «Твін Пікс», створюють авдиторію, що схильна до дробіння, — і дивиться їх саме така авдиторія. За словами Колінза:

"Постмодерний еkleктизм може визначати структуру окремих програм лише випадково, але при тому він вбудований у технології суспільств із розвиненими мас-медіа. Відтак, телебачення, як і постмодерного суб'єкта, слід сприймати як вузол, як точку перетину численних, часто несумісних культурних тем. Лише визнавши взаємозалежність дробіння та еkleктизму, можна навчитися поціновувати кардинальні зміни у структурі зв'язку між сприйняттям і виробництвом у постмодерних суспільствах. Річ не лише в тому, що сприйняття стало ще однією формою виробництва значення, а й у тому, що виробництво дедалі більше стає формою сприйняття, позаяк воно наново формулює попередні альтернативні форми представлення"¹⁰⁹.

Іншою визначальною характеристикою підходу до телебачення як до постмодерного явища є розрізнення текстового та "економічного" аналізу. Замість семантичної витонченості міжтекстової гри й радикального еkleктизму, що характеризує телебачення, звертають увагу здебільшого на його нібито безнадійно комерційний характер. Колінз використовує аналіз серіалу «Твін Пікс», аби звести воедино різноманітні течії у зв'язку між постмодернізмом і телебаченням. «Твін Пікс» обрано тому, що він "уособлює численні виміри телевізійного постмодернізму"¹¹⁰. Колінз стверджує, що постмодернізм цього телесеріалу є наслідком численних взаємопов'язаних чинників: репутація режисера Девіда Лінча, стилістичні особливості серіалу та, нарешті, його комерційна різноплановість (вихід на ринок супутньої продукції, скажімо, книжки «Таємний щоденник Лори Палмер»).

На економічному рівні «Твін Пікс» позначає собою нову епоху у сприйнятті телебаченням аудиторії. Замість дивитися на глядачів як на однорідну масу, творці серіалу втілили стратегію сприйняття аудиторії як сукупності окремих сегментів (визначених такими ознаками, як вік, клас, стать і сексуальні переваги, місце помешкання, національність та раса), кожен з яких цікавить різні групи рекламодавців. Звертання до мас тепер включає в себе спроби переплести окремі сегменти й у такий спосіб уможливити продаж їх на різних частинах рекламного ринку. Значущість серіалу «Твін Пікс» — принаймні якщо дивитися на нього під таким кутом — полягає в тому, що він знаменує спробу американського віщального телебачення повернути собі телевізійну аудиторію, котра, за припущенням, віддавала перевагу кіно, відео та кабельному телебаченню — тобто так звану «генерацію яппі». Колінз демонструє це, аналізуючи манеру просування серіалу на ринку. По-перше, йому було додано певного присмаку інтелектуальності — Лінч як режисер, «Твін Пікс» як авангардне телебачення... Так, звичайно, передусім це мильна опера, однак нібито не лише вона. Ці два уявлення незабаром злилися в манеру сприймати серіал, за якої його «можна було вважати сумішшю "справжнього" кіно та мильної опери»¹¹¹. Цьому також сприяла багатозначність самого серіалу. «Твін Пікс», за словами Колінза, є «агресивно еkleктичним»¹¹², і не тільки тому, що в ньому застосовані традиційні прийоми з «готичного» фільму жахів, поліцейських детективів, наукової фантастики та мильної опери, а й тому, що ці прийоми використані в конкретних сценах вельми різноманітно — від прямого застосування до пародіювання. Колінз також звертає увагу на «гру тональних варіацій в окремих сценах і в усьому серіалі»¹¹³. На цій підставі деякі критики назвали «Твін Пікс» «вигадливою вульгарністю»¹¹⁴. Але це не так — його взагалі не можна втиснути в хоч які вузькі рамки, він постійно грає нашими очікуваннями, то за допомогою пародійних прийомів відсуваючи глядача від того, що відбувається

на екрані, на поважну відстань, то роблячи його емоційним учасником сцени. Хоча цей аспект режисерської манери Лінча є загальновідомим, дужче важить те, що "це відображає характерні зміни в арсеналі прийомів, за допомогою котрих телебачення розважає свою аудиторію, зокрема дедалі посутнішу участь самого глядача у цьому процесі"¹¹⁵. Колінз пояснює це:

"Те, що глядачі матимуть неабияке задоволення від цього коливання та майже безпосереднього зіткнення з подіями, є характерною рисою тієї "підвищеної" манери сприйняття телебачення, котра виникла ще задовго до появи «Твін Пікс». Постійні коливання в рамках дискурсивного діапазону та загальних уявлень характеризує не тільки «Твін Пікс» як такий, а й саму манеру "перестрибувати" з каналу на канал, таку поширену серед користувачів кабельного телебачення. Глядачі, що дивляться «Твін Пікс», можуть відчувати спонуку то ставитися до сцени з іронією, то відмовитися від цієї позиції, дозволяючи фільму емоційно захопити себе, але те саме можна сказати і про більшість інших серіалів. Глядацьке сприйняття вже не є взаємовиключним — навпаки, воно постійно коливається"¹¹⁶.

Відтак, найважливішою особливістю «Твін Пікс» та постмодернізму в телебаченні є не те, що цей серіал, на відміну від інших, сприяє різноплановому, "коливному" його сприйняттю, а те, що він "відверто визнає це коливання та підвищену природу перегляду телевізійних програм. Постмодернізм визнає не лише той факт, що телебачення породжує множинні відносини з суб'єктом-глядачем, а й те, що одним з найбільших задоволень від телебачення як тексту є стан невизначеності, в якому перебуває глядач, — і телевізійники-постмодерністи активно використовують цей стан речей собі на користь"¹¹⁷.

У попередньому підрозділі ми відзначили, що Еко бачить прояв постмодерної сприйнятливості у знанні того, що він називає "вже сказаним". Але Колінз звернув увагу на інше: зважаючи на те, що світ, у якому ми живемо, стає дедалі насиченішим ЗМІ, "уже сказане" постійно переказують наново¹¹⁸. Приміром,

це можна добачити в тому, як традиційне телебачення, намагаючись заповнити простір, створений розвитком супутникового й кабельного телебачення, переробляє речі, створені ним самим і кінематографом у минулому, та показує їх разом з новими програмами. Це не означає, що ми маємо впадати у відчай, побачивши ознаки "структури", описаної Джеймсоном — краще буде казати про "структуру" та "діяльність людини", а це, зрештою, питання "артикуляції"¹¹⁹. Колінз наводить приклади різноманітних стратегій артикуляції:

"Компанії «Крісчен Бродкастинг Нетворк» та «Нікелоден» транслюють серіали, створені наприкінці 50-х та на початку 60-х рр., але там, де перша компанія подає ці серіали як взірці для сімейного телебачення, друга пропонує їх як розвагу сучасній сім'ї — розвагу, оздоблену пародійними голосами за кадром, модерними досягненнями графіки та редакторськими змінами, які подають в іронічному світлі ці старомодні зображення американського рідного життя (котре, як ми знаємо, навіть "за старих добрих часів" не було таким, яким його зображують.)"¹²⁰.

Немає сумніву, що подібні речі відбуваються, скажімо, в музиці, кіно, рекламі, моді та в інших галузях живої буденної культури. Це не ознака цілковитого зникнення межі, що її люди кладуть, скажімо, між високою та низькою культурою, минулим та сьогоденням, історією та ностальгією, вимислом та реальністю, — радше, це ознака того, що ці розмежування (на які вперше звернули увагу в 60-ті роки) стають дедалі менш важливими, менш очевидними, менш певними. Проте все це, звісна річ, не означає, що такі розмежування не можна формулювати заради конкретних соціальних цілей. Але, понад усе, нам не слід оцінювати такі зміни за номінальною вартістю: треба завжди пильно стежити за тим, щоби чому та з якою метою було сформульовано, а також як це можна сформулювати інакше в інших контекстах.

Постмодернізм піддав сумніву чимало старих переконань, пов'язаних з питаннями культурної цінності. Хоча наразі те, що цінність й оцінка присутні всюди, визнано майже всіма — якщо хтось ігнорує ці поняття, це ще не означає, що вони не існують, — інтерес культурологічного аналізу до питань цінності не є поверненням до стандартних когнітивних термінів, таких, як “значущий”, “об’єктивний”, “абсолютний”, “універсальний”, “трансцендентний”. Культурологічний аналіз байдужий до вигоди віддавати пошану позачасовому тексту з фіксованою цінністю. Культурний текст або практика переживають момент свого створення — стають частиною того, що Раймонд Уільямс називає “вибірною традицією”, — позаяк вони спроможні задовольнити потреби та бажання людей, наділених владою в царині культури. Те, що текст або практика дожили до нинішніх часів, означає їхню здатність задовольнити потреби та бажання (котрі, до речі, зазвичай змінюються із плином часу) інших поколінь людей, котрі мають владу у сфері культури.

Проти цього міркування можна навести два заперечення. По-перше, ми можемо сказати, що високо оцінені й такі, що стали частиною вибіркової традиції, культурні тексти — це тексти, достатньо багатозначні, щоб витримати множинні, безперервні прочитання¹²¹. Якщо обійняти таку позицію, цінність можна вважати результатом контакту між текстом і читачем, що стався в певний історичний момент. Переживають момент свого створення лише ті тексти, які здатні витримати вагу подальших контактів із читачем. Але з цим підходом пов’язана одна проблема: він, здається, легковажить питаннями влади. Він неспроможний поставити таке питання: “Хто читає текст, у якому контексті (чи контекстах) і як на цей процес впливає баланс сил у суспільстві?”. Якщо стисло, досить важко зрозуміти, яким чином процес, у котрому повноваженнями забезпечити відтворення культурних текстів

і практик наділені лише деякі люди, можна описати просто як наслідок текстової полісемії.

Аналізуючи вельми поважний внесок Уільямса до культуралізму (див. розділ 3), я приділив певну увагу його уявленню про вибірну традицію. Згадаймо, його заввагу: “Добір завжди спрямовуватимуть різноманітні вузькі інтереси, зосібна класові”. Отже, замість бути природним сховищем того, що Арнольд називав “найкращим зі сказаного та придуманого” (див. розділ 2), “цей добір завжди відповідатиме лише *сучасній* системі інтересів і цінностей, адже така система — це понад усе безперервний відбір і тлумачення”. З цього можна зробити висновок, що другий підхід до питань культурної цінності має починатися з урахування розподілу сил. Подібно до самої цінності, вибірна традиція — це тлумачення. Ба більше: як зазначає Уільямс, це тлумачення, що завжди враховує конкретні зв'язки в системі культурної влади. Вибірна традиція завше визначена конкретними класовими інтересами, конкретними соціальними й історичними контекстами. Відтак, цю традицію викшталтовує не лише критичний аналіз, а й поточна “генеральна лінія” в царині знання. Отже, хоча створення вибіркової традиції може бути неминучим наслідком контактів між академічним дискурсом і культурним виробництвом, завжди слід усвідомлювати спроби відкидати важливість розподілу влади та боротьби між тими, хто нею наділений, — і опиратися таким спробам.

Зовсім неважко продемонструвати те, як вибірну традицію визначає та перевизначає реакція на соціальні й політичні інтереси людей, котрим належить влада в галузі культури. Неуважному оку зміни часто видаються незначущими — щось змінюється на периферії, але в центрі панує стабільність, — однак навіть коли відібрані культурні тексти залишаються незмінними, механізми їхньої оцінки зазнають посутньої модифікації: настільки посутньої, що після переходу від одного історичного моменту до іншого текст уже важко назвати тим самим¹²². Ось як це в децю

іншому контексті формулює музичний гурт «Фор Топс»: «Це та сама стара пісня, проте після того, як ти пішла геть, її значення змінилося»¹²³. Можна сказати й інакше: текст ніколи не являє собою чільне джерело цінності, це лише місце, на якому відбувається створення його цінності — різноманітних цінностей.

Певна річ, коли ми приписуємо культурному тексту чи практиці певну цінність, ми ніколи (або дуже зрідка) не стверджуємо, що вони становлять цінність лише для нас: наша оцінка завжди (чи майже завжди) мусить урахувувати те, що культурний текст або практика повинні мати цінність і для інших. Але з деякими формами поцінування пов'язана та проблема, що вони просякнуті переконанням, згідно з яким лише коло їхніх adeptів-цінителів є справжнім і має абсолютну культурну владу над усіма іншими такими колами. Так, ніхто не стверджує, нібито всі інші повинні споживати те, що вони поцінують (зазвичай для «цінності» навіть краще, якщо буває інакше), проте такі цінителі вимагають належної поваги до своїх суджень та абсолютного визнання їхнього культурного права ухвалювати ті судження (див. обговорення підходу «культура та цивілізація» у розділі 2).

Повернення до питань цінності пов'язане зі зростанням інтересу до праць П'єра Бордьє¹²⁴. Як я відзначив у першому розділі, Бордьє стверджує, що розмежування «культури» (незалежно від того, сприймають її як текст, практику чи спосіб життя) являють собою важливий аспект боротьби між панівними й підпорядкованими суспільними групами. Автор наводить приклади того, як довільні смаки та способи життя постійно перетворюють на «справжній» смак та єдиний законний спосіб життя. Відтак, споживання культури є засобом створення та затвердження соціальної відстані, а також забезпечення стабільності в суспільстві.

Бордьє прагне знайти у світі буденності місце для цінності, продемонструвати, що коли я «поціную» гарно проведені вихідні чи конкретну моду на одяг», це приблизно те саме, коли я «поціную» поезію Томаса Еліота, пісню Отіса Реддінга, фо-

тографію Сінді Шермана чи музику Гевіна Браярза. Такі оцінки ніколи не є лишень питанням особистого смаку: культурна цінність виконує дві функції, визначає та підтримує соціальну нерівність і сприяє стабільності суспільства. Нерівність створюють шаблони культурного споживання, засвоєні як "природні" культурні преференції та інтерпретовані й ужиті як докази "природної" компетентності у сфері культури, і зрештою їх використовують, аби виправдати ті чи ті різновиди панування в суспільстві. Культурним смакам панівних груп надають інституційну форму, а потім, за допомогою майстерної ідеологічної "спритності рук", властиві уподобання узаконеної культури проголошують доказом їхньої культурної, а зрештою, й соціальної вищості. Таке культурне розмежування потрібне для того, щоби створювати й відтворювати соціальну відстань між панівними та підпорядкованими суспільними групами, ієрархію та нерівність у суспільстві. Отже, створення й відтворення культурного простору створює та відтворює простір соціальний.

Бордье не ставить перед собою самоочевидну мету довести, що різні класи пропагують неоднакові стилі життя та мають неоднакові культурні смаки, — він прагне розпізнати й дослідити процеси, за допомогою яких створення культурних відмінностей затверджує та узаконює форми влади й керування, що беруть початок в економічній нерівності. Його цікавлять не так дійсні відмінності, як манера, в якій панівні групи використовують ці відмінності як засоби соціального відтворення. Той занепад норм, про який в наші постмодерні часи майже щотижня кричать засоби масової інформації, може бути не чим іншим, як відчуттям того, що відшукати можливості використовувати культуру на створення та позначення соціальних розмежувань стає дедалі складніше: Паваротті та Горескі очолюють гіт-паради, а квитки на матчі англійської футбольної прем'єр-ліги стають дорожчими ніж квитки на балет чи оперу.

Лишень, для людини, яка вивчає маскультуру, найбільш значущим аспектом постмодернізму є визнання, що абсолютної категорійної відмінності між високою та масовою культурою не існує, — це визнають ще далеко не всі, однак і спростувати це вже не можна. Ніхто не стверджує, що один культурний текст чи практика не може бути "кращим", аніж інший, але, при цьому, завжди слід чітко визначати, для кого або для чого він кращий. Ідеться лише про те, що наразі вельми важко відшукати точки відліку, орієнтири, які допомагали б нам автоматично відрізнити гарне від поганого. Дехто може ставитися до такої ситуації (або навіть до опису такої ситуації) з жахом — мовляв, це кінець високих стандартів. З іншого боку, коли не можна легко послатися на фіксовані категорії цінності, тому, хто бажає відокремити гарне від поганого, придатне для використання від застарілого, прогресивне від реакційного, потрібні достеменні та зв'язні стандарти. Джон Фекіт зазначає:

"На відміну від модернізму, постмодернізм може принаймні бути готовим — або принаймні бути готовим до переходу до готовності — спокійно обходитися без Стандартів з великої літери, таких, як Добро, Велич чи Бог, і, при цьому, вільно послуговуватися всією тією спадщиною, котру він дістав від попередників. Нам треба вірити та розповсюджувати віру в те, що плюралізм цінності може бути корисною справою. Бачити все довкола в одному кольорі — це майже напевно загубитися вночі. Проте перспектива навчитися вільно користатися з обмежених гарантій та відповідальності їх надавати, обходитися без фальшивої надійності успадкованих гарантій обіцяє нам повніше життя, яскравішу, жвавішу та, сподіваймося, толерантнішу культуру, котра насолоджується строкатістю зв'язків між значенням та цінністю"¹²⁵.

Міркування, подані Фекітом, не надто відрізняються від аргументів, що їх наводила Сьюзан Зонтаг ще за часів народження нової, постмодерної сприйнятливості:

"Нова сприйнятливість є зухвало плюралістичною. Вона пов'язана водночас із болісною серйозністю і з задоволенням, дотепністю

та ностальгією. Вона також надзвичайно чутливо ставиться до історії, а ненажерливість її послідовних захоплень є майже гарячковою. З тієї вигідної вусіх сенсах позиції, котру являє собою нова сприйнятливість, можна оцінити красу і механізму, і розв'язання математичної задачі, і картини Джаспера Джонса, і фільму Жана-Люка Годара, й особистостей та музики «Бітлз»¹²⁶.

Постмодернізм преобразив теоретичні та культурні підвалини дослідження масової культури. Він поставив чимало питань, зокрема щодо ролі, що її може відіграти людина, котра вивчає маскультуру, — яким є наш зв'язок з об'єктом нашого дослідження? З якими авторитетами, й авторитетами для кого, ми маємо справу? Ось що кажуть із цього приводу Фріт і Горн:

“Зрештою, дискусія довкола постмодернізму зводиться до джерела значення: не лише до його зв'язку з задоволенням (а відтак, і з джерелом цього задоволення), а й до відносин із владою та силою. Хто наразі визначає значущість будь-чого? Хто має право тлумачити? Для песимістів-раціоналістів на кшталт Джеймсона відповідь є однозначною: транснаціональний капітал. Музичні записи, мода на одяг, фільми, телепередачі тощо начебто є лише наслідками рішень щодо ринків і ринкових стратегій. Для песимістів-ірраціоналістів на взір Бодріяра відповідь є такою: узагалі ніхто — знаки, що оточують нас є цілком стихійними. Оптимісти ж — як-от Лен Чемберс та Л. Гросберг — відповідають на це питання так: “Самі споживачі, стилісти та члени субкультур: вони беруть запропоновані їм товари й витворюють із них щось своє”¹²⁷.

Наступний розділ складатиметься здебільшого зі спроб відшукати відповіді на деякі з цих запитань.

ЛІТЕРАТУРА З ТЕМИ

1. *Postmodernism*/Ed. Lisa Appignanesi. — London: ICA, 1986. Збірник нарисів (головним чином філософських) про постмодернізм. Особливо цікавою є стаття Мак-Роббі: McROBBIE ANGELA. *Postmodernism and Popular Culture*.
2. BEST STEVEN & DOUGLAS KELLNER. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. — London: Macmillan, 1991. Чудовий вступ до дискусії навколо поняття "постмодернізм".
3. *Postmodernism and Society*/Ed. Roy Boyne & Ali Rattansi. — London: Macmillan, 1990. Корисна добірка нарисів, супроводжується непоганою вступною статтею, що в ній висвітлено чільні питання дискусії навколо постмодернізму.
4. *Postmodern After-Images: A reader in film, television and video*/Ed. Peter Brooker & Will Brooker. — London: Edward Arnold, 1997. Прегарний збірник есеїв, дуже добрі вступні розділи.
5. COLLINS JIM. *Uncommon Cultures: Popular culture and postmodernism*. — London: Routledge, 1989. Вельми цікава книжка, співвідносить масову культуру з дебатами щодо постмодернізму.
6. CONNOR STEVEN. *Postmodernist Culture: An introduction to theories of the contemporary*. — Oxford: Basil Blackwell, 1989. Пожиточний вступ до теорії постмодернізму; цікаве обговорення питань масової культури.
7. DOCKER JOHN. *Postmodernism and Popular Culture: A cultural history*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Мета цієї книжки — поставити під питання те, як століття модерністичної теорії сприймало маскультуру ХХ ст. Надзвичайно добре написано.
8. FEATHERSTONE MIKE. *Consumer Culture and Postmodernism*. — London: Sage, 1991. Цікаве обговорення споживчої культури та постмодернізму з позицій соціології.
9. HEVIDGE DICK. *Hiding in the Light*. — London: Comedia, 1988. Збірник нарисів, головним чином, присвячених питанням постмодернізму та маскультури.
10. MORRIS MEAGHAN. *The Pirate's Fiancée: Feminism, reading, postmodernism*. — London: Verso, 1988. Добірка нарисів, що містять і теоретичні міркування, й аналіз.
11. *Universal Abandon: The politics of postmodernism*/Ed. Andrew Ross. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. Корисний збірник есеїв про постмодернізм, у деяких з них обговорено питання масової культури.
12. WOODS TIM. *Beginning Postmodernism*. — Manchester: Manchester University Press, 1999. Либонь, найкращий вступ до дискусії щодо постмодернізму.

8.

МАСОВА КУЛЬТУРА ТА ПОЛІТИКА

У цій книжці я намагався окреслити деякі моменти в історії зв'язку між культурною теорією та масовою культурою. Як правило, я зосереджував свою увагу на теоретичних і методологічних аспектах та наслідках цього зв'язку, адже, на мою думку, це найкращий спосіб *ознайомити* читача із предметом. Утім, розумію, що зробив усе це коштом недостатнього висвітлення, з одного боку, історичних умов розробки теорії масової культури, та, із другого, політичних умов її створення й відтворення (адже це є аналітичні акценти, а не окремі "моменти").

Проте, я сподіваюся, що продемонстрував, що масова культура на значну міру являє собою ідеологічно суперечливе та змінне поняття, котре можна сформулювати, наповнивши досить-таки різноманітним сенсом. Навіть та урізана історія вивчення маскультури, котру я подав у цій розвідці, показує, що її "вивчення" може бути вельми серйозною політичною справою. Ми вже бачили, що маскультуру іноді подають як явище, котре заважає "народу" звертати свою увагу на "справжню" культуру, а іноді як те, що утримує "маси" у стані, в якому вони легко стають об'єктом комерційних та ідеологічних маніпуляцій капіталістичної культурної індустрії. В обох випадках маскультуру протиставляють культурі як такій, мають її за перешкоду на шляху до справжнього розвитку.

У студії «Культурний популізм» Джим Мак-Джиган стверджує, що дослідження маскультури в рамках сучасного культурологічного аналізу зайшло у безвихідь кризи парадигми. Найочевиднішою вказівкою на це є модерний політичний курс “культурного популізму”. Мак-Джиган визначає культурний популізм як “припущення деяких дослідників маскультури, що згідно з ним переживання та практики звичайних людей аналітично й політично є набагато важливішими, ніж Культура з великої літери”¹. Якщо скористатися цією дефініцією, то мене також слід зарахувати до числа культурних популістів, ба більше: те саме можна сказати і про Мак-Джигана. Утім, прихована мета його книжки полягає в тому, щоб кинути виклик не поняттю культурного популізму як такому, а тому, що сам автор називає “некритичною популістською течією в дослідженні масової культури”. На думку автора, все це також супроводжується дедалі більшою увагою до стратегій тлумачення коштом недостатнього висвітлення історичних та економічних умов культурного споживання. Мак-Джиган стверджує, що відбувся легковажний відхід від “колись вельми переконливої неограмшанської теорії гегемонії”² в бік некритичного популізму. За його словами, в певному сенсі це було неминуче, адже культурологічний аналіз виявляв завелику схильність до герменевтики за рахунок політекономії. Але ще гіршим буцімто є те, що культурологічний аналіз звужив фокус своєї уваги до питань тлумачення і при цьому не пов’язує ці питання з контекстом матеріальних відносин усередині влади. Аби нейтралізувати цю течію, Мак-Джиган пропонує сполучити культурологічний аналіз і політичну економію культури. Він вважає, що для культурологічного аналізу залишатися відокремленим означає перетворитися на політично неефективну методу пояснення чинного становища, а відтак, не суперечити існуючим експлуатаційним структурам влади.

“На мою думку, відокремлення сучасного культурологічного аналізу від політекономії було однією з найгірших особливостей цієї галузі досліджень — уся проблематика ґрунтувалася на страху перед економічним редукаціонізмом. Як наслідок, економічні аспекти інститутів масової інформації, а також економічні рушійні сили споживчої культури взагалі досліджували лише зрідка, звичайно просто нехтуючи ними, і це різко знижувало здатність культурологічного аналізу критично пояснити стан справ”³.

Таке саме зауваження робить і Ніколас Гарнем: “культурологічний аналіз досягне своїх цілей лише в разі, якщо поновить сполучення з політекономією”⁴. Дослідження культурного споживання, що відбувалися в рамках культурологічного аналізу, нібито на значну міру недооцінювали владу споживачів, бо легковажили “визначною роллю”, котру виробництво грає в обмеженні можливостей споживання.

Відтак, культурологічний аналіз звинуватили в неспроможності співвіднести споживання з “визначними” умовами виробництва. Хоча достосування неограмшіанської теорії гегемонії до культурологічного аналізу мусило привести до саме такого наслідку, але, на думку Мак-Джигана, “цього так і не було зроблено через розкол у політичній економії культури”⁵. Чи можна повернутися до теорії гегемонії, яку надихнули життям за допомогою політекономії? Здається, відповідь на це запитання є негативною: теорія гегемонії неминуче веде до некритичного популізму, до надмірної уваги до споживання коштом виробництва. У нас залишається тільки одна надія: скористатися з політекономії культури.

Мак-Джиган також гадає, що надмірна увага культурного популізму до споживання та, відповідно, некритичне схвалення масових уявлень призвело до “кризи якісного судження”⁶. Цим він хоче сказати, що абсолютних критеріїв для судження вже не існує, що наразі не можна впевнено визначити, що є “гарним”, а що “поганим”. Автор звинувачує в цьому постмодерну непевність, по-

роджену культурним популізмом, стверджуючи, що "поновлення використання в дискусії естетичних та етичних критеріїв становить життєво важливу реакцію на появу некритичної течії в культурному популізмі та на його неспроможність піддати сумніву такі поняття з теорії чистого капіталізму, як споживча незалежність та якість"⁷. Безперечно, будучи невдоволеним інтелектуальною непевністю постмодернізму, Мак-Джиган бажає в повному обсязі повернути ту владу, що її мали інтелектуали епохи модернізму: адже вони нібито завжди були спроможні пояснити те, чого нездатен був охопити пересічний розум. Він прагне повернутися до чітких догм теорії Арнольда: культура являє собою найкраще зі сказаного та придуманого (а інтелектуали модернізму повідомлять нам, що задовольняє цей критерій). Здається, автор захищає інтелектуальний дискурс, у якому університетський лектор є хоронителем вічного полум'я культури, котрий утаємничує непосвячених у сяйво її абсолютної моральної та естетичної цінності, а студентам відведено роль пасивних споживачів уже існуючих і сформульованих знань, котрими завідують професійні хоронителі полум'я. Відмова культурного популізму ухвалювати судження щодо того, яким постають текст або практика — "гарним" чи "поганим", на мою думку, є не вказівкою на кризу, а щирим визнанням того, що існують інші, можливо, цікавіші запитання, які можна поставити (див. розділ 7, обговорення питань цінності). Судження стосовно того, що є гарним, а що поганим, постійно змінюються разом зі зміною контексту. Замість загрузати в безнадійних пошуках абстрактної певності, було б набагато корисніше визнати, що на такі питання можна дати відповідь лише в обґрунтованих контекстах. Однак це ще не все: культурологічний аналіз повинен якомога менше ухвалювати умоглядні оцінні судження про внутрішні якості певних благ, натомість зосереджуючи свою увагу на тому, що люди з ними роблять, що з них мають і т. ін. Саме такі питання я вважаю цікавішими. Ті, хто наполягає на поверненні до абсолютних стан-

дартів, небагато можуть додати до визнання, що зробити це наразі надзвичайно складно, — хіба що якомога впевненіше заявити: “Я хочу повернути свою незаперечну владу, щоб казати людям, що є вартісним і як це слід чинити”.

“Те, що пересічні люди застосовують приступні їм за нинішніх умов символічні ресурси, щоб займатися значущою діяльністю, є вельми показовим, і з цього нескінченно користається новий ревізіонізм. Відтак, якщо проаналізувати це засадниче розуміння, то прожекти, що мають на меті звільнити людей від рабства, в якому вони буцімто перебувають, знаючи про це чи ні, починають виглядати вельми сумнівними. Економічна експлуатація, расизм, дискримінація за статевою ознакою та через сексуальні преференції тощо, безперечно, існують, але жертви всіх цих неподобств упораються з їхніми наслідками, ба більше: якщо вірити таким авторам, як Джон Фіске та Пол Уїліс, справляються дуже добре, послуговуючись тим, що їм пропонує світ, і маючи від цього задоволення. Вочевидь, дрібномасштабна політична діяльність буденного життя є настільки насиченою, що утопічні обіцянки світлого майбуття, колись такі спокусливі для критиків масової культури, втратили геть усю свою переконливість”⁸.

Вагоміша частина сказаного є просто неправдою. Навіть Фіске, котрого автор згадує нібито на підтвердження своїх міркувань, пише не про досягнутий загальний добробут, а про активну боротьбу, метою якої є відвоювання свого місця у світі, ґрунтованому на гнобленні та експлуатації. Здається, Мак-Джиган хоче сказати, що задоволення (а також його усвідомлення та схвалення) в певному засадничому сенсі є контрреволюційним. Обов'язок та історична доля пересічних людей полягає в тому, щоб терпляче страждати, доки якийсь лівий моралізатор на кшталт Мак-Джигана не відкриє їм очі, показавши, чим слід насолоджуватися славетним ранком тривалого дня, що настане після Революції. Риторичну порожнечу мислення такого ґатунку було викрито ще давно — на прикладі феміністок, котрі не бажали озирнутися та подумати про економічну базу. Звичайно,

річ не в тому, що твердження, згідно з якими значення створює аудиторія, у якомусь глибокому сенсі є відкриттям потреби в політичних змінах. Можна схвалювати символічний опір і притому не зраджувати радикальну політику. Зрештою, саме це є сутністю позиції Анг (див. розділ 6). Подана в такий спосіб, політекономія, здається, **зводиться** до ще одного, доволі вигадливого різновиду “ідеології масової культури”.

Попри ці критичні зауваження, я вірю, що аргументація, запропонована Джимом Мак-Джиганом, має значущість для тих, хто досліджує маскультуру. Позаяк Мак-Джиган згадує Джона Фіске та Пола Уїлса як, либонь, найбільш “винних” адептів некритичного культурного популізму, я окреслю деякі із ключових рис їхніх останніх праць, аби пояснити, тему цієї досі односторонньої поданої дискусії. Для цього я впроваджу дві культурологічні концепції з числа тих, що їх запропонував у своїх студіях П'єр Борд'є. — “сфера культури” та “сфера економіки”.

Сфера культури

Твори Джона Фіске зазвичай мають за резюме некритичного ухилу в культурному популізмі. На думку Мак-Джигана, “позиція Фіске є вказівкою на крайній занепад британського культурологічного аналізу”⁹. Дехто вважає, що Фіске постійно офірує економічні та технічні визначеності, щоби створювати простір для тлумачень, — тобто розробляє суто тлумачну версію культурологічного аналізу. Наприклад, його звинувачують у зведенні аналізу телебачення до “різновиду суб'єктивного ідеалізму”¹⁰, у якому поширене уявлення — це завжди щось прогресивне, жодним чином не пов'язане з питаннями расизму або дискримінації за статевою ознакою, а також не ґрунтоване на економічних та політичних відносинах. Якщо стисло, Фіске винуватять у некритичному, безумовному схваленні масової культури; він є уособленням зрушень, що відбулися в царині культурологічного аналізу після фіаско неограмшанської теорії та виникнення течії, котру

Мак-Джиган слідом за Філіпом Шлезінгером називає “новим ревізіонізмом”: зведення культурологічного аналізу до альтернативних тлумачних моделей споживання. Кажуть, що новий ревізіонізм, із його увагою до задоволення, повноважень, опору та масової дискримінації, уособлює момент “відступу від критичніших позицій”¹¹. Якщо скористатися політичним лексиконом, у кращому разі це некритичне віддуння ліберальних тверджень про “незалежність споживача”, а в гіршому — підтримка панівної ідеології “вільного ринку”.

Навзагал Фіске не погодився б з тим, що його позицію стосовно маскультури називають “новим ревізіонізмом”. Він також напевно відкинув би два неявні припущення, що на них ґрунтовано напади на його праці. По-перше, він цілком заперечив би думку, за якою “капіталістична індустрія культури створює асортимент продукції, котрий є різноманітним лише на позір, бо вся така продукція просуває одну капіталістичну ідеологію”¹². По-друге, він енергійно відкидає всі аргументи, чинність яких залежить від “твердження, що згідно з ним “народ” у культурному плані являє собою стадо, пасивну, безпомічну, однорідну масу, котра повною мірою перебуває в ласці магнатів культурної індустрії”¹³. Намагаючися спростувати ці припущення, Фіске каже, що блага, з яких складається маскультура, мають обіг одночасно у двох царинах економіки — фінансовій і культурній.

“Положення фінансової економіки неспроможні достеменно описувати всі культурні чинники, проте їй все одно слід урахувувати у будь-якому дослідженні. Але культурну продукцію також не можна адекватно описати за допомогою лише фінансових понять: обіг, критично важливий для його популярності, відбувається у паралельній царині економіки, а саме в системі культури”¹⁴.

Фінансова економіка переймається головним чином міноюю, чи ринковою, вартістю, натомість економіка культури зосереджується здебільшого на використанні — “значеннях, задоволеннях і суспільних особистостях”¹⁵. Певна річ, існує діа-

логічна взаємодія між цими окремими, але навзагал пов'язаними царинами. Фіске наводить приклад з американським телесеріалом «Гіл-стріт Блюз». Концепцію цієї програми розробила телекомпанія «Ем-Ті-Ем», потім її було продано компанії «Ен-Бі-Сі», котра перепродала аудиторію спонсору програми — автомобільній компанії «Мерседес-Бенц». Усі ці події відбувалися у фінансовій сфері. Натомість у культурній сфері телесеріал перетворився з товару (що його продали «Ен-Бі-Сі») на місце створення значень і задоволень для своєї аудиторії. Так само аудиторія перетворилася з товару (що його продали компанії «Мерседес-Бенц») на виробника (значень і задоволень). Фіске стверджує, що «влада аудиторій як виробників, котрі діють в економіці культури, є вельми значною»¹⁶. На його думку:

“Влада аудиторії бере своє джерело в тому, що значення обертаються в царині культури не так, як гроші циркулюють у фінансовій сфері. Ними важче володіти (а отже, й завадити іншим вступити у володіння ними), їх складніше контролювати, тому що виробництво значення й задоволення — це інша річ, ніж створення культурного блага чи інших товарів: у системі культури роль споживача не є кінцевою точкою лінійної економічної операції. Значення та задоволення мають у ній обіг, не створюючи поважної відмінності між виробниками та споживачами»¹⁷.

Влада споживача є наслідком неспроможності виробників спрогнозувати, яка продукція добре продаватиметься. “Дванадцять із тринадцяти альбомів не приносять прибутків, телесеріали десятками провалюються в показі, фільми з величезними бюджетами нерідко обертаються для продюсерів грандіозними збитками (за іронією долі, стрічка «Підняти “Титанік”» ледь не пустила на дно імперію кіномагната Лью Грейда)¹⁸. Намагаючись компенсувати фінансові невдачі, індустрія культури для привернення аудиторії створює “асортимент” продукції. Але там, де індустрія прагне зробити з аудиторії споживачів продукції, аудиторія часто використовує тексти задля своїх власних цілей.

Фіске наводить такі приклади: глядачі з числа австралійських аборигенів сприймають Рембо як бунтаря, котрий цілком міг би взяти участь у їхній політичній і культурній боротьбі, а мешканці Ізраїлю, емігранти з СРСР, нерідко вважають телесеріал «Даллас» «самокритикою капіталізму»¹⁹.

Фіске стверджує, що опір, який могутнім можновладцям чинять ті, в кого немає політичної ваги, набуває у західних суспільствах двох форм: семіотичної та соціальної. Перша — це головним чином увага до значень, задовольень і соціальної індивідуальності, а друга спрямована на трансформацію соціоекономічної системи. За словами автора, «ці дві форми боротьби щільно пов'язані між собою, хай навіть відносно незалежні»²⁰. Масова культура діє здебільшого, «але не винятково», в царині семіотичної влади, вона бере участь «у боротьбі між усередненням та розходженням, або ж між згодою та конфліктом»²¹. У цьому сенсі маскультура є семіотичним полем битви, на якому сегменти глядацької аудиторії постійно беруть участь у «семіотичній партизанській боротьбі»²², що точиться між силами поглинання та силами опору, між нав'язаною множиною значень, задовольень і соціальних індивідуальностей та тими значеннями, задовольеннями й соціальними індивідуальностями, що виникають унаслідок актів семіотичного опору — боротьби, в якій «панівні сили гомогенності завжди зустрічають спротив з боку сил неоднорідності»²³. У цьому описаному Фіске сценарії семіотичної війни дві вищезгадані сфери економіки підтримують конфронтуючі сторони: фінансова система забезпечує підтримкою сили поєднання та усереднення, а сфера культури сприятливіше ставиться до сил опору та розходження. За словами автора, семіотичний опір підриває спроби капіталізму досягти ідеологічної однорідності: панівним значенням кидають виклик значення підпорядковані, а відтак, під знак питання ставлять і моральне, й інтелектуальне лідерство панівного класу. Фіске викладає свою позицію абсолютно чітко й рішуче:

"Масову культуру я вважаю ареною боротьби, але, визнаючи владу панівних сил, зосереджую свою увагу на наборі тактик, за допомогою яких люди нейтралізують ці сили, опираються їм чи уникають їх. Замість відстежувати виключно процеси поглинання, я аналізую ті життєві сили та творчі здібності людей, котрі роблять таке поглинання завжди актуальною необхідністю. Замість того, щоб зосереджуватися на всюдисущих, вигадливих практиках панівної ідеології, я намагаюся збагнути той буденний опір та ухиляння, котрий змушує цю ідеологію безперервно працювати, підтримуючи себе та свої цінності. За такого підходу маскультуру можна вважати потенційно, а часто й реально прогресивною (хоча й не радикальною). Вона також є міцним джерелом оптимізму, тому що добачає в людській життєвій силі та енергійності докази на користь суспільних зрушень і мотивів їх упровадити"²⁴.

Отже, Фіске зараховує масову культуру до категорії, котру П'єр Бордьє називає "культурною сферою"²⁵, ареною культурної боротьби між панівною, або ж офіційною, культурою й масовою культурою, абстрагованою від економічних та технологічних певностей, але, зрештою, визначених ними. Ніколас Гарнем та Раймонд Уільямс пишуть, що, на думку Бордьє,

"усі суспільства характеризує боротьба між групами, класами та частинами класів, боротьба за максимальне задоволення власних інтересів з метою забезпечити своє подальше існування. Суспільну формацію Бордьє сприймає як ієрархічно організовану низку сфер, у яких люди беруть участь у боротьбі за максимально більший контроль над соціальними ресурсами, характерними для цієї сфери, а також над інтелектуальною, освітньою, економічною цариною тощо. Ці ділянки ієрархічно зорганізовані у структуру, детерміновану сферою класової боротьби за виробництво та розподіл матеріальних ресурсів. Кожна підпорядкована структура відтворюється в рамках своєї власної структурної логіки, логіки сфери класової боротьби"²⁶.

Сферу культури характеризує поділ на культуру панівну, або офіційну, та культуру масову. Історичний процес створення простору для особливої Культури з великої літери, котра вихо-

дить за межі всього суспільного, на думку Бордьє, мав за мету (або принаймні як наслідок), посилити та узаконити владу панівного класу як культурне та естетичне розмежування. Класові відносини у сфері культури структуровані навколо двох поділів: з одного боку, це різниця між панівними та підпорядкованими класами, а з другого — поділ панівних класів на тих, хто володіє великим економічним капіталом, і тих, у кого є великий культурний капітал. Ті, чия влада походить головню від культурного капіталу, "постійно борються у культурній сфері за те, щоб підвищити суспільну цінність специфічних знань, для цього вони намагаються посилити дефіцит цих знань. Саме з цієї причини вони завжди організовано опираються руху в напрямку демократії у сфері культури"²⁷.

Як ми завважили в розділі 1 (див. також розділ 7), для Бордьє категорія "смаку" функціонує як відзнака "класу" (тут ми вживаємо це слово у подвійному сенсі — як соціоекономічну категорію та як указівку на певний рівень якості). На верхівці ієрархії смаку розташовано такий винахід, як "суто естетський погляд" з його підкресленням ваги форми супроти її функціональності. "Масова естетика" обертає це, підпорядковуючи форму функції. Відповідно, масова культура — це продуктивність, а висока культура — споглядання; висока культура — то є манера подачі, а маскультура — річ, яку подають. Як пояснює Бордьє, "можна сказати, що інтелектуали вірять у манеру подачі (літературу, театр, живопис) більше, ніж у подавані речі, натомість пересічні люди здебільшого очікують, що манери представлення та домовленості, котрі ними керують, дозволять їм "наївно" вірити у представлені речі"²⁸.

Естетська "відстороненість" зрештою становить заперечення функціональності: вона зосереджується на питанні "як?", легковажачи питанням "що?". Вона подібна до різниці між висновком, що їжа є гарною, позаяк вона відповідає своїй вартості та втамовує потреби організму, й судженням, за яким їжа є фай-

ною, тому що її було добре подано та з'їдено у гарному місці. "Суто естетський" погляд виникає разом зі сферою культури та набирає законного статусу в художньому музеї²⁹. Потрапивши до музею, мистецтво втрачає усі свої попередні функції (за винятком функції слугувати мистецьким твором) та набуває чистої форми: "Хоча спочатку ці суміжні твори були підпорядковані відмінним чи навіть несумісним функціям (розп'яття та фетиш, плач Діви Марії над тілом Христа й натюрморт), вони неявно потребують уваги до форми, а не до функції, до техніки, а не до теми"³⁰. Прикладом, реклама мила, виставлена в художній галереї, стає прикладом естетичного, а та сама реклама в журналі є прикладом комерційного. Унаслідок цієї різниці відбувається "онтологічне просування, що має дещо спільне із трансформацією"³¹.

За словами Бордье, "не так-то й легко описати "чистий" погляд, не описавши при цьому також наївний погляд, адже перший можна визначити лише в порівнянні з другим"³². Наївний погляд — це, звичайно, погляд масової естетики:

"Ствердження неперервності зв'язку між мистецтвом та життям, котрий домислює підпорядкування форми функціональності... відмова від тієї відмови, яка є відправною точкою високої естетики, тобто чіткого розмежування звичайної позиції та позиції особливої, естетської"³³.

Не варто й казати, що стосунок між естетським, чистим та народним, наївним поглядами — це не рівність, а відношення між головним і підпорядкованим. Ба більше: Бордье стверджує, що ці два різновиди естетики почасти визначають розподіл сил у суспільстві. Без культурного капіталу, потрібного для того, щоб "розшифрувати" кодування мистецтва, ми стаємо соціально *вразливими* до поблажливості тих, у кого такий культурний капітал є. Культурне (тобто придбане) подають як природне (тобто природжене), а потім це використовують, аби обґрунтувати суспільні відносини. У такий спосіб "мистецтво та споживання культури починають виконувати суспільну функцію узаконення соціальних відмін-

ностей”³⁴. Бордье називає вплив таких відмінностей “ідеологією природного смаку” — він породжує уявлення, за яким по-справжньому “поцінувати” щось може лише від природи обдарована меншість, налаштована проти бездарності мас. Ортега-і-Гассет достеменно формулює це міркування: “Мистецтво дозволяє “найкращим” упізнавати один одного серед безлікої сірості та дізнаватися про свою місію, котра полягає в тому, щоб бути нечисленними та боротися проти натовпу”³⁵. Естетичні відносини водночас копіюють соціальні відносини “владарі – підпорядковані” та допомагають відтворювати їх. Бордье зазначає:

“Естетична нетерплячість може бути страшенно жорстокою. Найнестерпнішим для тих, хто вважає себе власниками легітимної культури, є блюзнірське поєднання смаків, котрі, як таким людям підказує власний смак, мають бути розмежовані. Це означає, що ігри, в котрі грають митці та естети, і їхня боротьба за узаконення монополії в мистецтві є не такими невинними, якими вони здаються. На кону в боротьбі навколо мистецтва завжди стоїть також нав’язування способу життя, тобто перетворення довільного способу життя на легітимний, такий, що засуджує всі інші”³⁶.

Подібно до інших ідеологічних стратегій, “ідеологія природного смаку зобов’язана своєю схожістю на істину та ефективністю тому, що вона робить реальні відмінності природними, обертаючи різницю в манері оволодіння культурою на розбіжність у природі”³⁷.

За допомогою низки аргументів, багато в чому ґрунтованих на працях Бордье, Пол Уїліс намагається довести, що естетична оцінка “мистецтва”, прагнучи дистанціювати себе та тих, хто “поцінує” його, від “безкультурних мас”, зазнала “внутрішньої гіперінституціоналізації”³⁸ — тобто відбулося відокремлення мистецтва від життя, піднесення форми над функцію. Частиною цього процесу є заперечення потреби у зв’язку між естетикою та “освітою” (в широкому сенсі цього слова): створення й відтворення нібито життєво необхідних “знань”, на яких ґрун-

товано естетичне поцінування. Коли заперечують існування такого зв'язку, естетичне поцінування (споживання) подають як щось природжене, а не придбане. Замість сприймати це як питання про брак доступу до знання — адже людина не здобула "освіти", потрібної для того, щоб "оцінити" формальні якості високої культури", — більшість населення завдяки зусиллям можновладців дивитися на самих себе як на "неотесаних, несприйнятливих, нездатних на тонкі почуття, притаманні справжнім "цінителям". Натомість "обдарована" елітна меншість здатна створювати "мистецтво"³⁹. Як наслідок, виникає ситуація, за якої люди, котрі у своєму щоденному житті витворюють культуру, сприймають себе як безкультурних. Критикуючи такі стратегії "внутрішньої гіперінституціоналізації" культури, Уліс пропагує те, що він називає "обґрунтованою естетикою": процес, за допомогою якого пересічні люди створюють культурний образ світу, "манеру, в якій природний і суспільний світ стає в їхніх очах приязним до них та бодай у якійсь (нерідко питомо символічній) мірі контрольованим ними"⁴⁰.

"Обґрунтована естетика являє собою креативний елемент процесу, в якому значення співвідносять із символами та практиками і в якому ці символи та практики добирають, висвітлюють та комбінують, аби посилювати слушні значення. Такі рушійні сили є й емоційними, й когнітивними. Різновидів естетик існує не менше, ніж середовищ, на які вони можуть спиратися. Обґрунтована естетика — це закваска загальної культури"⁴¹.

Цінність обґрунтованої естетики ніколи не є внутрішньо властивою культурному тексту чи практиці універсальною якістю їхньої форми. Її завжди вписують у "чуттєвий/емотивний/когнітивний"⁴² акт споживання (те, як культурне благо оцінюють, "використовують") і роблять частиною культури. Ця думка протилежна до позиції тих, хто співвідносить творчість лише з актом створення та вважає споживання тільки визнанням чи невизнанням естетичного наміру. Заперечуючи такі твердження,

Уліс наголошує, що споживання — це символічний акт творчості. На його думку, найголовнішим є те, що “культурні ідеї не стільки “передають” й “отримують”, скільки **вигворюють** у процесі сприйняття. Спілкування за допомогою “ідей, що їх передають”, замінено на спілкування за допомогою “створюваних ідей””⁴³. Культурне спілкування поступово припиняє бути процесом дослуховування до інших. Обґрунтована естетика — це ствердження, що блага споживають (і роблять частиною культури) на підставі їх використання, а не приписуваних їм внутрішніх, позаісторичних якостей (текстових або авторських). В обґрунтованій естетиці значення та задоволення не можна визначити заздалегідь, до практичного “виробництва через споживання”. Певна річ, це означає, що культурне благо (або культурна практика, що відіграє роль блага), яку хтось назвав (на підставі текстового аналізу чи аналізу її способу виробництва) банальною та нецікавою, за конкретних умов споживання може в ході практичного використання нести в собі чи породжувати найрізноманітніші цікаві значення та задоволення. Якщо так, то міркування, наведені Улісом, указують на хибність не лише текстуалізму, котрий ухвалює судження на засаді формальних якостей, а й підходу, вжитого політекономією культури, — ухвалення суджень на підставі аналізу виробничих відносин. За словами автора, “символічна робота” споживання ніколи не являє собою просте повторення виробничих відносин і так само ніколи не є прямим підтвердженням семіотичних стереотипів.

“Люди не лишень одержують значення від контакту з системою розподілу культурних цінностей, а і створюють їх у процесі споживання. Вони привносять у такі контакти свій досвід, свої почуття, членство та позицію в суспільстві. Отже, вони несуть символічний творчий тиск, потрібний для того, щоб не тільки вишталювати сенс із ужитку культурних благ, а й через нього почасти створювати сенс із суперечностей і структур, з якими вони стикаються у школі чи вузі, на роботі, у спілкуванні з сусідами та членами конкретних статевих, расових, класових і вікових груп. Результати

цієї символічної праці можуть посутньо відрізнятись від тих, що їх спочатку було закладено в культурні блага⁴⁴.

Французький теоретик культури Мішель де Керто⁴⁵ також аналізує термін “споживач” і ту діяльність, що лежить за актом споживання, або, як він зазвичай каже, “вторинного виробництва”. За його словами, споживання “йде кружним шляхом, воно розпорошене, однак тихо й майже невидимо просочується повсюди — воно виявляє себе не за допомогою продукції, а за допомогою шляхів використання продукції, нав’язаних панівним економічними ладом”⁴⁶. Для де Керто сфера культури являє собою арену нескінченного протистояння (тихого й майже невидимого) між “стратегією” нав’язування культури (тобто її виробництва) й “тактикою” її використання (споживання, або “вторинного виробництва”). Культуролог мусить пам’ятати про “різницю між виробництвом та вторинним виробництвом, що ховається за процесом ужитку”⁴⁷. Автор характеризує активне споживання текстів як “браконьєрство”: читачі є подорожанами, вони пересуваються землею, що належить комусь іншому, подібно до кочівників, незаконно вторгаючись на неї⁴⁸. Уявлення про читання як браконьєрство, безперечно, становить заперечення будь-якої теоретичної позиції, за котрої ідею тексту сприймають як щось нав’язане читачеві. Такі підходи, за словами де Керто, ґрунтовані на фундаментальному нерозумінні процесів культурного споживання. “Хибність таких уявлень полягає в тому, що слово “засвоїти” трактують як “асимілюватися” стосовно того, що ви засвоюєте, а не як “асимілювати”, переробивши його під себе”⁴⁹.

Акти “текстуального вторгнення” завжди перебувають у потенційному конфлікті з “письмовою економікою”⁵⁰ творців текстів і тих інституційних голосів (професійних критиків, теоретиків тощо), котрі, наполягаючи на вагомості авторського та/або текстуального значення, зрештою обмежують створення й обіг значень “неавторизованих”. Отже, уявлення де Керто про “браконьєрство” є викликом традиційним моделям читан-

ня, за яких його метою постає пасивне сприйняття авторського чи текстуального наміру — тобто тих концепцій читання, в яких його зводять до питання правоти чи неправоти. Де Керто також подає цікаву заввагу щодо того, як уявлення про текст, котрий містить приховане значення, може допомагати підтримувати в педагогічних питаннях наявне статус-кво:

“Цей вимисел прирікає споживачів на підпорядкованість, тому що після зіткнення з невидимою “пишністю” скарбу вони завжди почуватимуться винними у скептицизмі чи неучтві. Вочевидь, химера “скарбу”, захованого у творі, якогось сейфу, вщерть заповненого значенням, ґрунтована не на продуктивності читача, а на існуванні суспільного інституту, котрий перевизначає стосунки читача та тексту. Інформація, що її читач виносить із тексту, нав’язана йому певними силами — він ніби стає школярем, якому вчитель укаже, що слід бачити у книжці”⁵¹.

Отже, за такої педагогічної практики “учням силоміць нав’язують значення, “прийняті” їхніми вчителями”⁵². Цю практику нерідко надихає силою уявлення, що його можна було б назвати “текстуальним детермінізмом”: ідея, згідно з котрою цінність речі є її природженою властивістю. Така позиція може зумовити становище, що за нього певні культурні тексти та практики заздалегідь оголошуватимуть не вартими академічної уваги. Особисто я визнаю цей підхід як неприйнятний: важить не предмет дослідження, а те, яким чином його досліджують.

Варто сказати, що уявлення де Керто про практику споживання можна проілюструвати на прикладі багатьох галузей культурного життя, але найкрасномовнішими з них будуть, либонь, споживацькі практики фанівських культур. Разом з молодіжними субкультурами общини фанів є, мабуть, найпомітнішою частиною аудиторії, що сприймає популярні культурні тести та практики. Традиційно ставлення до фанів є двоїстим: їх або висміюють, або проголошують патологією. За словами Джолі Дженсон⁵³, “література, присвячена фанівському руху, спотво-

рена зневажливим ставленням до нього. Фана послідовно характеризують як потенційного фанатика — почасти причиною тому є етимологічна близькість цих слів. Це означає, що дії фанів сприймають як маргінальну, ненормальну поведінку⁵⁴. Дженсон гадає, що існують два типові різновиди патологічного фанатства: “одержимий індивідуум” (звичайно це чоловіки) та “істеричний натовп” (як правило, жінки). Авторка доходить висновку, що обидва ці типажі є наслідками особливого сприйняття та “невизнаної критики сучасності”, ставлення до фанів як до “психологічного симптому домислюваної соціальної дисфункції”⁵⁵. Фанів вважають небезпечними чужинцями, що існують у модерному житті. “Ми” — розсудливі та респектабельні; “вони” — одержимі чи істеричні.

Проте це є лише ще один дискурс стосовно людей, не таких, як ми. В цьому неважко переконатися, проаналізувавши ту обставину, що фанатством називають культурну діяльність “народу”, тоді як про панівні суспільні групи кажуть, що вони мають культурні інтереси, смаки та преференції. Ба більше: як зазначає Дженсон, існує дискурс, що прагне затвердити відмінності між класовими культурами. Цю думку начебто підтверджує те, що представники панівних класів зазвичай обирають об'єктами свого захоплення зовсім не ті речі й не тих людей, що їх обирають “маси”⁵⁶. Але важливу роль відіграють тут і методи оцінки — можна почути, що “маси” виражають своє задоволення за допомогою емоційної нестриманості, натомість аудиторія панівної культури завжди підтримує поважну естетичну відстань і тримає себе в руках.

Либонь, найцікавішим дослідженням фанівського руху, виконаним за останні часи в рамках культурологічного аналізу, є розвідка Генрі Дженкінса, «Текстові браконьєри»⁵⁷. Проаналізувавши етнографічний склад фанів (це головним чином, але не виключно, білі жінки з середнього класу), Дженкінс, за його словами, застосував “двоїстий підхід до фанівського руху:

виступив водночас як теоретик, що взяв на озброєння певні теорії масової культури та певні твори критичної й етнографічної літератури, та як фан, що має приступ до особливих традицій і знань цієї суспільної групи”⁵⁸.

Фанівський рух відзначений інтенсивністю інтелектуальної й емоційної діяльності. “Тексти фанівської культури “написані” в такий спосіб, що стати по-справжньому одержимим ними досить важко. Лишень об’єднавши зміст такого тексту зі своїм щоденним життям, лише активно сприймаючи його значення й матеріали, фани ладні цілком спожити вимисел, що міститься в тексті, та зробити його своїм активним ресурсом”⁵⁹. Заперечуючи проти текстуального детермінізму (що згідно з ним текст детермінує його прочитання та в такий спосіб позиціонує читача в конкретному ідеологічному дискурсі; див. розділ 6), Дженкінс стверджує: “Читач потрапляє не в задалегідь створений світ вимислу, а у світ, створений ним з текстуальних матеріалів. Відтак, система цінностей, що її дотримується читач, є, принаймні, не менш важливою, ніж та, котрій віддає перевагу оповідна система тексту”⁶⁰.

Фани не просто читають тексти, вони постійно перечитують їх наново. Це вносить докорінні зміни у природу відносин “текст – читач”. Перечитування розхитує вплив того, що Ролан Барт називає “тлумачним кодексом” (те, як текст формулює питання, створюючи бажання читати його й далі)⁶¹. У такий спосіб перечитування пересуває фокус читачевої уваги з того, “що трапиться далі”, на те, “як усе відбувається”, на аспекти відносин між персонажами, оповідних тем, створення соціальних знань і дискурсів.

Хоча читання — це здебільшого індивідуальна, особиста практика, фани споживають свої тексти “громадою”. Фанівська культура — це прилюдне створення значення та практика демонстративного читання. Фани витворюють значення, щоби спілкуватися з іншими фанами. Дженкінс пояснює: “Організо-

ваний фанівський рух — це, мабуть, передовсім інститут теорії та критики, напівструктурований простір, на якому пропонують й обговорюють альтернативні тлумачення та оцінки, й де читачі обмірковують природу ЗМІ та свої стосунки з ними”⁶².

Фанівські культури — це не лише спілки читачів-ентузіастів, а й активні виробники культури. Дженкінс вважає, що фани годні “переробити” свої улюблені телесеріали десятками способами. Ось вони⁶³:

1. *Реконтекстуалізація* — створення сцен, коротких та великих оповідань, потрібних для того, щоб заповнити прогалини в оповідній структурі серіалу та запропонувати додаткове пояснення тим чи тим діям.

2. *Подовження часового відтинку серіалу* — створення сцен, коротких і великих оповідань, що забезпечують персонажів “легендою” й майбутнім, не розробленими в оповідній системі серіалу.

3. *Зміна фокуса* — це трапляється, коли самодіяльні письменники-фани переміщують фокус уваги з головних героїв на персонажів другого плану, приміром, жінку чи чорношкірого.

4. *Моральна трансформація* — різновид зміни фокуса, за якого навспак обертають моральний вектор оповідної структури (лиходії стають позитивними героями). Іноді моральний лад залишається незмінним, але розповідь іде від імені лиходіїв.

5. *Зміна жанру* — скажімо, персонажів серіалу в жанрі наукової фантастики “переводять” у вестерн чи мелодраму.

6. *Великий перехід* — персонажів з одного телесеріалу вводять до іншого. Скажімо, герої серіалу «Доктор Ху» можуть з’явитися в цій оповідальній структурі як персонажі з «Зоряних війн».

7. *Зсув персонажів* — персонажів поміщають до іншої оповідної ситуації, приписують їм нові імена та нові особисті якості.

8. *Персоналізація* — введення письменника в середовище його улюбленого серіалу. Наприклад, шанувальник серіалу «Доктор Ху» може написати оповідання про те, як доктор Ху найняв його для подорожі в майбутнє з метою дізнатися, що стало з футбольним клубом «Манчестер Юнайтед» у XXI ст. Утім, Дженкінс відзначає, що цей піджанр фанівської творчості не подобається багатьом членам фан-клубів⁶⁴.

9. *Емоційна інтенсифікація* — написання оповідань, у яких улюблені персонажі, скажімо, переживають емоційні кризи.

10. *Еротизація* — оповідання, присвячені еротичному боку життя персонажів. Либонь, найвідомішим різновидом цього піджанру фанівської творчості є література, в якій автори зображують стосунки персонажів однієї статі.

Окрім літературних творів, фанати також створюють відеокліпи, в яких вони редагують образи з улюблених телепрограм, створюючи нові послідовності сцен у супроводі звукоряду популярної пісні; випускають журнали, присвячені серіалу; пишуть та виконують на спеціальних фестивалях пісні про серіал, його персонажів чи саму фанівську культуру; організовують акції з метою примусити телекомпанії повернути в ефір їхні улюблені серіали чи внести зміну в наявні. Дженкінс услід за де Керто зазначає: «Фани — це браконьери, вони забирають собі те, що бачать, і використовують здобуте як підвалини для створення альтернативного культурного середовища»⁶⁵.

Обговорюючи фанівську культуру, Дженкінс привертає увагу читача до протиставлення фанів звичайним споживачам культури. Різниця між двома цими категоріями полягає не просто в інтенсивності реакції: «Фанівський рух протиставляє свої цінності цінностям і нормам буденності — фани вважають, що вони живуть насиченішим життям, ніж звичайні люди, відчувають світ яскравіше, грають вільніше та думають глибше від інших»⁶⁶. Ба більше: «Фанівський рух створює простір, що його характеризує відкидання "мирських" цінностей і практик, вихва-

ляння глибоких емоцій та пристрасних задовольень. Саме існування фанівського руху являє собою критику традиційних форм споживчої культури"⁶⁷.

Особливо важливою рисою фанівських культур Дженкінс називає їхнє прагнення створювати "культуру активної участі" з "тих самих сил, що перетворюють багатьох американців у безсторонніх глядачів"⁶⁸. Це не культурні блага поширюють можливості споживачів — це самі споживачі благ власноруч поширюють свої можливості. Дженкінс пояснює:

"Я не кажу, що в текстах, які читають фани, закладено якісь великі можливості — ні, я лише стверджую, що такі можливості створюють самі фани, пристосовуючи ці тексти до конкретних обставин свого життя. Фанівський рух вихваляє не виняткові тексти, а радше виняткові способи їх прочитання (хоча їхні тлумачні практики унеможливають чітке, достеменно розмежування цих понять)"⁶⁹.

На думку Дженкінса, фанівські культури намагаються (в манері, що нагадує класичне уявлення культурологічного аналізу про тлумачення, характерне для даної субкультури) опиратися вимогам буденності та ординарності. Молодіжні субкультури самовизначаються, протиставляючи себе панівній батьківській культурі, а фанівські культури самостверджуються у протиставленні себе нібито культурній пасивності "мирян". Лоуренс Гросберг⁷⁰ цілком слушно критикує "субкультурну" модель фанівських культур, згідно з якою, "фани становлять елітну частину загальної аудиторії пасивних споживачів"⁷¹.

"Відтак, фан завжди перебуває у стані перманентного конфлікту не лише з різноманітними владними структурами, а й із загальною спільнотою споживачів культурних текстів. Однак таке зарозуміле уявлення про фанівський рух майже зовсім не кидає світла на ті складні відносини, що існують між формами маскультури та їхніми аудиторіями. Хоча всі ми ладні погодитися з існуванням різниці між фаном і споживачем, навряд чи ми збагнемо цю різницю, просто вихваляючи першу категорію та легковажачи другою"⁷².

Так само аналіз субкультур завжди характеризувала тенденція схвалювати незвичайне та засуджувати звичайне — бінарне протиставлення стійкого “стилю” конформістській “моді”. Субкультури подають своїх членів як таких, що активно опираються, відмовляються відповідати пасивним комерційним смакам більшої частини молоді. Щойно опір припинився, й відбулося злиття, аналіз також стає непотрібним — починається чекання наступної “великої відмови”. Гері Кларк звертає увагу на щільний географічний зв'язок британської теорії субкультур з Лондоном і робить із цього висновок, що поява даної молодіжної субкультури у провінції є красномовною ознакою її (субкультури) злиття з панівною течією⁷³. Тож, не варто дивуватися, що в більшості класичних праць культурологічного аналізу, присвячених молодіжним субкультурам, Кларк додає певний рівень культурно-розумілості, котра структурує ці розвідки.

“Я вважаю, що зосередження в літературі, присвяченій субкультурам, уваги на стилістичній аномалії меншості включає в себе (хай навіть неявно) ставлення до решти робітничого класу як до людей, нездатних на серйозний опір. Наприклад, це стає очевидним, якщо проаналізувати антипатію до молоді, котра, як гадають, перебуває поза межами субкультурної діяльності, — попри те, що більшості молодих членів робітничого класу подобається така сама музика, такі самі стилі та різновиди діяльності, як і членам субкультур. Варто також звернути увагу на зневажливе ставлення до таких культурних стилів, як глем-рок, диско й повернення моди на одяг часів правління Едуарда VII — стилів, що їм бракує “автентичності”. Дійсно-бо, здається, що під усім цим прихована зневага до масової культури — зневага, що бере своє джерело у марксизмі франкфуртської школи та зосібна в англійському страху перед маскультурою, вираженому в розвідці «Користь від письменності»⁷⁴.

Кларк упевнений, що “коли культурологічний аналіз бажає й надалі плідно досліджувати споживання субкультур, то в майбутньому варто ставитися до революційності того чи того стилю як до точки відліку в аналізі”⁷⁵, а не сприймати її як мо-

мент, що визначає подальше злиття з панівною течією. Ба більше: культурологічному аналізу слід зосереджуватися на “діях молоді загалом і в такий спосіб визначати неперервності й точки розриву в культурі та суспільних відносинах, а також відкривати те значення, котре ці гатунки діяльності несуть для самої молоді”⁷⁶.

Сфера економіки

Як я вже зважував, Мак-Джиган стверджує, що “відокремлення сучасного культурологічного аналізу від політекономії культури є однією з найнегативніших рис цієї галузі теоретичних досліджень”⁷⁷. Але щоб політична економія годна запропонувати культурологічному аналізу⁷⁸? Ось як Пітер Голдінг і Грем Мердок окреслюють норми та процедури політекономії:

“Критичний погляд з позиції політекономії відзначено тим, що такий підхід дозволяє зосередитися на взаємодії економічних і символічних вимірів суспільного спілкування (включаючи маскультуру). Він прагне показати, як різноманітні способи фінансування й організації культурного виробництва впливають на діапазон дискурсів та уявлень, що існують у громадській сфері, й на *приступ* до них аудиторії”. [Письмівка моя. — Дж. С.]⁷⁹.

Ключовим словом тут є “приступ” (саме він, а не “використання” чи “значення”). І це вказує на обмеженість такого підходу: він годиться для економічного виміру, проте недостатньо ефективно охоплює символічний. Голдінг і Мердок гадають, що праці таких теоретиків, як Уїліс і Фіске, з їхнім “романтичним вихвалянням руйнівного споживання, безсумнівно, суперечать підходу, вживаному культурологічним аналізом — увазі до ідеологічного впливу ЗМІ, до того, як вони підтримують наявне в суспільстві статускво”⁸⁰. У цьому твердженні особливо красномовними є не критичні зауваги щодо позиції Уїліса та Фіске, а припущення про цілі культурологічного аналізу. Здається, автори вважають, що коли такий аналіз не зосереджується виключно на силах домінування та маніпулювання, він просто неспроможний виконати своє завдання.

Існує лише дві позиції — з одного боку, романтичне вихвалання, із другого, визнання ідеологічної влади, і лише друга є серйозною в академічному плані. Хіба всі спроби показати, як люди опираються ідеологічному маніпулюванню, є формами романтичного вихвалання? І хіба лівацький моральний песимізм являє собою єдину гарантію політичної й академічної серйозності?

Здається, уявлення політекономії про культурологічний аналіз включає в себе дещо більше, ніж просто вільний доступ до культурних текстів і практик. Автори в жодному рядку своєї розвідки не пропонують обмірковувати, що такі тексти та практики можуть означати (текстуально) чи як їх можна спожити. Голдінг і Мердок пишуть таке:

“На відміну від останніх студій у рамках культурологічного аналізу, присвячених активності аудиторії — з їхньою зосередженістю на аналізі текстуальних тлумачень і використанні ЗМІ в конкретних суспільних умовах, — критична політекономія прагне пов'язати варіювання реакції людей з їхнім загальним становищем в економічній системі”⁸¹.

З цього начебто випливає, що конкретика тексту не важить, а обговорення тлумачень аудиторією — це надумані, геть хиמרні ходи у грі, що в неї бавляться економічні сили.

Хоча, безперечно, дуже важливо співвіднести тексти та практики маскультури з економічними умовами їхнього існування, недостатньо робити це в манері, що її рекомендує політична економіка, і вважати при цьому, що ви також проаналізували важливі питання, пов'язані з конкретикою тексту та його засвоєнням аудиторією, і відповіли на них. Я гадаю, що неограмшанська теорія гегемонії й досі добре висвітлює зв'язок між виробництвом, текстом і споживанням. Натомість політекономія, попри свої благі наміри, загрожує повернути нас у хащі чистої економіки.

Прихильників політекономії найдужче ображає ставлення Уїлса до капіталістичного ринку, зосібна його твердження,

що згідно з ним капіталістичне прагнення прибутків створює умови для виробництва нових форм “нищої” культури.

“Жодна інша сила не визнавала цю царину [простонародну культуру] і не забезпечувала її гідними до використання символічними матеріалами. Комерційне підприємництво у сфері культури відкрило щось справжнє, і хоч якими егоїстичними є причини виникнення всього цього, ми віримо, що це був необоротний історичний процес... Комерційні форми культури допомогли створити ситуацію, від якої ми не можемо відгородитися і в якій ще міститься матеріалів — хай там що ми про них думаємо — набагато більше, ніж у будь-якій історичній момент минулого. Ця ситуація вишталтовує форми, що про них навіть мріяти не могла комерційна, тим паче офіційна, уява, — форми, з яких, власне, і складається простонародна культура”⁸².

Капіталізм не можна назвати монолітною системою. Подібно до будь-якої “структури”, він є суперечливим, тому що водночас обмежує діяльність і сприяє їй. Наприклад, коли один капіталіст гудить різновиди діяльності, характерні для сучасних молодіжних субкультур, інший ставиться до них з економічним ентузіазмом та готується забезпечити їх товарами, яких вони можуть потребувати. Саме ці й подібні до них суперечності капіталістичної ринкової системи створили умови для виникнення простонародної культури.

“Комерція та стимулювання споживчого інтересу посприяли вибуху в царині буденного символічного життя й діяльності. Джина простонародної культури випущено із пляшки, і причиною цього стала необачність комерсантів. Тепер слід думати не про те, як запхнути його назад, а про те, які бажання він може здійснити”⁸³.

Це тягне за собою дещо, що, як розуміє Уїліс, буде прокляттям для багатьох людей, а не лише для оборонців політекономії, — припущення, за яким “можливим стає культурне звільнення, котре діє, принаймні почасти, через звичайні економічні механізми, такі, що досі вважалися неприйнятними.”⁸⁴. Важко зрозуміти, чи є “культурне звільнення” чимось більшим, ніж розривом

з винятковістю "офіційної культури". Проте, все одно можна побачити, що Уїліс, на превелике незадоволення прихильників політекономії, сприймає ринок — почасти через його суперечливість, "власноручне забезпечення своїх критиків аргументами"⁸⁵, і попри всю його перекрученість — як структуру, що сприяє символічній творчості в царині простонародної культури.

"Люди покладаються на ринкові стимули та можливості ще й тому, що ринок забезпечує їх умовами для зростання й розвитку. Хай, навіть, ці стимули й можливості вивернені навиворіт, для багатьох є чужими та діють через експлуатацію, але вони обіцяють більше, ніж будь-яка приступна альтернатива. Тепер, в епоху обґрунтованої естетики, уже не можна сказати, що модерна "споживацька індивідуальність" просто повторює все те, що ринок приписав текстам і товарам. Певна річ, ринок не забезпечує споживачів усім спектром культурних можливостей. Споживач може обирати культурний товар, але не може — асортимент цих товарів. Утім, ринок усе одно створює певні нечувані досі суперечливі можливості. Напевно, він не являє собою найкращий шлях до культурного звільнення більшості, але він ладен відкрити шлях до найкращого шляху". [Письмівка моя. — Дж. С.]⁸⁶.

Подібно до капіталізму, індустрія культури, котра забезпечує людей благами, з яких вони створюють культуру, сама не є ні монолітною, ні несуперечливою. Починаючи з найпершої галузі комерційної, театральної мелодрами XIX ст., і до, либонь, однієї з найпотужніших індустрій XX ст. — поп-музики, — культурна індустрія створює блага, "артикульовані" у спосіб, "що може відкрити шлях до кращого майбутнього". На *рисунку 8.1* зображено афішу благодійної акції, що пройшла у Королівському театрі (комерційному закладі, створеному з метою продавати розваги як товар) в Манчестері. Як показує плакат, театр наміряється спрямувати всі кошти, отримані від вистави, на підтримку страйкуючих лондонських палітурників⁸⁷. Можна навести й інший значущий приклад: після того, як у 1990 р. Нельсона Манделу було звільнено з тюрми, першою його появою на публіці стало відвідуван-

QUEEN'S THEATRE.

The Manager having granted the use of this Theatre, the Public, and especially the Members of Tric Societies, are respectfully informed that

A BENEFIT WILL BE GIVEN, IN AID OF THE FUNDS FOR THE SUPPORT OF THE LONDON BOOKBINDERS.

On THURSDAY, JUNE 27th, 1830,

The Performances will commence with Buckstone's highly Popular and Celebrated DRAMA, of

THE WRECK ASHORE; OR, THE ROVER'S BRIDE.

WINTER.

"Then come and January wrap you up." "You did so quick and quiet like to quell, in money wants to keep the cold away." And then his eyelids, in warm tears, 'twas true!

Water Bearer, young Farmer Miss BERTON, Square of Manley Mr. PRESTON
 Captain Dismont (in Shropshire) Mr. HARDING
 Jimmy Skating, in country hat Mr. TAYLOR
 Marnack's Mung Mr. SMITH (Thomas), Mr. FRANCIS, William, Mr. JONES Mr. WESTON
 Anne M. WILLIAMS (Sally) Mr. THOMAS
 Last Frothing Miss and Walter Miss GATES
 Dicks, (delivered by Miss and Walter) Miss E. M. DURET Miss GATES
 Dicks, (delivered by Miss and Walter) Mrs. HARGREAVE
 Abbot Mrs. WESTON

Act 2nd.

A LAPSE OF FIVE YEARS IS SUPPOSED TO TAKE PLACE.

SUMMER.

"And after he came July June stayed
 All in green leaves, as he a play was."—Shakespeare.

Captain Berton Mr. PRESTON (Francis Fielding) Mr. GATE
 Water Bearer (in Shropshire) Mr. WESTON Mr. SMITH
 Jimmy Skating (in country hat) Mr. HARDING (Thomas) Mr. FRANCIS
 Marnack's Mung Mr. TAYLOR William Mr. JONES
 Buzgledie M. THOMAS (Sally) Mr. WESTON Mr. WESTON
 Catherine Mr. THOMAS (Jack) Mr. BIRD Mr. WILSON
 Abbot Mrs. WESTON (Dicks) Miss E. M. DURET Miss GATES (Miss Scolding) Miss E. GATE

A COMIC SONG BY MR. WESTON.

By desire, THE BATTLE OF MINDEN will be Recited, by Miss CLARA HARDING.

A Favourite Dance, 'The Highland Fling,' by Miss E. GATES

A POPULAR SCENE FROM SHAKESPEARE'S TRAGEDY OF OTHELLO,

Delivered by Mr. PRESTON | Song Mr. B. STOTT

To be followed by a Novel Entertainment embodying a series of beautiful TABLEUX OR LIVING PICTURES, consisting of

THE PASSIONS,

FEAR Illustration—Marion Lee.	HOPE Illustration—The Fisher's Returns	MELANCHOLY Illustration—The Letter
ANGER Illustration—Wu Tien and his Daughter	REVENGE Illustration—The Battle Hour	CHERISHMENT Illustration—The Village
DESPAIR Illustration—Ugolino's Dungeon	RAZEDITY Illustration—The Surprise	FINALE Allgeneral Group—Mount Parnassus

SONG, THE WOLFE, BY MR. THOMAS, FOR THIS NIGHT ONLY.

A PAS SEUL, BY MISS CLARA HARDING.

THE WHOLE TO CONCLUDE WITH THE

SWISS COTTAGE,

Nancy Task (a young French) TAYLOR
 Mad (a Swiss Maid) Mr. H. WATKINS
 Lucien Guzman (Swiss) to Mary Miss E. M. DURET
 Louise Miss GATES | Jane Mrs. HARGREAVE
 Swiss Farmers

Places for Upper Boxes, in all—Pit, in Mid-Gallery, 6d.
 Tickets to be had at the New Inn, Long Walk; at New Buck, Castle Field; Royal Exchange, Anson's Lane; Railway Inn, Drayton; Farmers' Arms, New Yard; Black Man's Head, Old Church Yard; and all the Trade Society Houses.

John Robinson, Printer, Printer's Court, Mark Lane.

Рисунок 8.1.
 Афіша концерту на користь літурників, що страйкували.

ня концерту поп-музики, на якому він подякував відвідувачам (споживачам комерційної практики, що нею є поп-музика) за те, що вони зробили свій вибір не на користь апартеїду⁸⁸. Обидва ці випадки спростовують уявлення про монолітність і несуперечливість капіталізму та капіталістичної культурної індустрії.

Уїліс також відзначає, що грубим спрощенням було би припускати, ніби результати споживання мусять віддзеркалювати наміри виробників. Террі Ловел услід за Марксом⁸⁹ стверджує, що товар чи благо за умов капіталізму ведуть подвійне існування — мають водночас споживну й мінову вартість. Споживна цінність або вартість — це “здатність продукту задовольняти якісь людські потреби”⁹⁰. Такі потреби, за словами Маркса, “можуть бути породжені і шлунком, і уявою”⁹¹. Мінова ж вартість продукту — це кількість грошей, одержаних унаслідок його продажу на ринку. Як зауважує Ловел, для аргументації Уїліса надзвичайно важливим є те, що про “споживну вартість товару не можна дізнатися заздалегідь, до його реального вжитку”⁹². Ба більше: Ловел звертає нашу увагу на ту обставину, що блага, з яких створено маскультуру, “мають для індивідумів, котрі купують їх та користуються ними, іншу споживну вартість, аніж для капіталістів, які виробляють і продають їх, а відтак, і для капіталізму в цілому. Можемо припустити, що люди купують ці культурні товари не для того, щоб відчутти на собі дію буржуазної ідеології, а щоб задовольнити розмаїття потреб, про природу яких без аналізу та дослідження можна лише здогадуватися. Не можна з хоч якою впевненістю стверджувати, що споживна цінність культурного продукту для його покупця є навіть порівнянною з його корисністю для капіталізму як буржуазної ідеології”⁹³. Капіталістичне виробництво найбільше цікавить мінова цінність, що веде до додаткової вартості (прибутку). Певна річ, це не означає, що капіталізм байдужий до споживної цінності: продукти, що не мають такої цінності, не продаватимуться. Саме тому капіталісти роблять усе можливе, аби стимулювати попит. Але прагнення окремого капіталіста отримати додаткову вартість нерідко може втілюватися в дійсність

коштом загальних ідеологічних потреб капіталістичної системи навзагал. Маркс добре розумів більшість протиріч капіталізму. Зокрема, обговорюючи, що слід робити працівникам, аби краще переносити злети та падіння економічних циклів, він указує на суперечність між інтересами "працівника як виробника" та "працівника як споживача":

"Кожен капіталіст дійсно вимагає, щоб його найманці відкладали певні кошти на чорний день — але лише його працівники, ті, котрі беруть участь у виробництві його продукції. Він ніколи не має на увазі решту *робітників світу*, адже вони є для нього споживачами. Відтак, попри всі свої "праведні" промови, він завжди шукає способи змусити працівників споживати його продукцію ще активніше, надати своїм товарам нову привабливість, своїми діями створити у працівників нові потреби. Саме цей бік відносин між капіталом і працею є тим моментом, що рухає історію вперед, але водночас на ньому ґрунтована сила капіталу"⁹⁴.

Становище дедалі ускладнюють протиріччя між окремими капіталами та капіталізмом уцілому. Спільні класові інтереси звичайно посідають друге місце порівняно до інтересів окремих капіталістів, що прагнуть отримати додаткову вартість (звичайно, якщо не накладено особливих обмежень).

"Якщо додаткову вартість можна дістати від виробництва культурної продукції, яка кидає виклик панівній ідеології чи навіть розхитує її, тоді за інших однакових умов інтереси конкретного капіталіста полягають у тому, щоби вкласти кошти у виробництво такої продукції. Коли не впроваджено колективних класових обмежень, прагнення окремих капіталістів отримати додаткову вартість можуть призвести до форм культурного виробництва, що суперечать інтересам капіталізму загалом"⁹⁵.

Аби дослідити цю можливість, нам доведеться зосередити свою увагу на споживанні супроти виробництва. Ніхто не збирається заперечувати твердження політекономії, за яким усебічний аналіз мусить ураховувати технічні й економічні детермінанти.

Утім, якщо у фокусі нашої уваги перебуває споживання, то його слід сприймати як таке, а не як додаток до виробництва.

Ліві моралізатори-песимісти, котрі нападають на зв'язок капіталізму зі споживанням, легковажать тим, що причиною гноблення й експлуатації є капіталістичні виробничі відносини, а не споживчий вибір, на який впливає капіталістичний ринок. Здається, саме це нам хоче сказати Уїліс. Ліві песимісти дозволили собі потрапити в пастку зарозумілої, реакційної аргументації, згідно з якою зростання кількості завжди призводить до зниження якості.

Важливо бачити межу між владою індустрії культури та її впливом. Ці дві речі нерідко поєднані, але необов'язково означають одне. Підхід, ужитий політекономією, має ту ваду, що він занадто часто визнає їх за одну річ. Безперечно, звукозаписувальна компанія «Ворнер Бразерз» є частиною могутньої транснаціональної компанії й торгує капіталістичною продукцією. Але чи це означає, що вся продукція «Ворнер Бразерз» несе в собі капіталістичну ідеологію? Адже, приміром, група «Ар-І-Ем», пісні якої записує ця студія, відома своїми антикапіталістичними висловлюваннями, і якби членам групи сказали, що вони просувають ідеологію капіталізму, вони напевно здивувалися б. І чи ті люди, котрі купують записи гурту та сплачують за можливість побачити його живцем, дійсно зрештою купують капіталістичну ідеологію, чи насправді вони є жертвами, обдуреними транснаціональним капіталізмом і готовими витратити дедалі більше грошей та споживати дедалі більше ідеології? З таким підходом пов'язана одна проблема: він неспроможний в повній мірі визнати, що капіталізм виробляє продукцію на підґрунті її мінової цінності, натомість люди зазвичай споживають капіталістичний продукт на підставі споживної цінності, котру він для них має. Дві сфери, сфера вжитку та сфера обміну, працюють паралельно, й ми не зрозуміємо одну з них, проаналізувавши лише другу.

Повторімося: існують дві економічні сфери культури, виробництво та споживання. Якщо нашою метою є докладний аналіз, ці сфери слід штучно розмежувати. Не можна зрозуміти споживання, розглядаючи його впереміш із виробництвом, і так само не можна зрозуміти виробництво, виразивши його через споживання. Звичайно, складність полягає не в тому, щоб не дозволяти цим сферам накладатися одна на одну, а в тому, щоби сполучити їх зв'язком, який можна плідно проаналізувати. Утім, якщо, досліджуючи масову культуру, ми цікавимося асортиментом продукції, приступної для споживання, то нашою першочерговою метою є виробництво, натомість якщо нас цікавить розгляд конкретних задовольень від конкретного тексту чи практики, то нас насамперед повинно цікавити споживання. У кожному разі вжитий нами підхід детермінували б питання, що їх ми бажаємо поставити. Безперечно, хоча навіть за умов, ідеальних для дослідження — за наявності достатнього часу та відповідного фінансування — культурологічний аналіз буде недосконалим, поки ми не встановимо діалектичний зв'язок між виробництвом і споживанням, у реальному світі й за реальних умов так буде далеко не завжди. З огляду на це переконаність оборонців політекономії в тому, що вона пропонує єдиний чинний підхід до вивчення масової культури, не є лише похибкою, а й за умов поширення такого погляду може призвести або до неприпустимого спрощення проблематики, або до створення атмосфери, згубної для дослідницьких робіт у царині культурологічного аналізу.

Ще раз про гегемонію

Критика культурологічного аналізу з боку політичної економії є важливою не як така, а тому, що вона привертає увагу до питання, на яке, не треба й казати, сама вона відповісти не у змозі. Ось це питання: як утримати в аналітичному фокусі "умови існування" культурних практик щоденного життя? З метою аналізу, запропонованою політекономією, пов'язана

та проблема, що такий аналіз торкається лише початку процесу культуротворення. За словами Стюарта Гола, цей аналіз описує "визначеність *насамперед* економікою"⁹⁶. Економічні умови існують, і страх перед економічним редуccionізмом нездатен просто усунути їх. Одначе, наше завдання полягає не лише в тому, щоб докладно описати ці умови та зрозуміти, як вони породжують асортимент продукції: треба також збагнути те розмаїття способів, у які люди обирають, засвоюють і вживають цю продукцію, роблячи її частиною культури. Інакше кажучи, потрібно зрозуміти зв'язок між "структурою" та "діяльністю людини". Цього не можна досягти, злегковаживши однією зі сторін зв'язку. Безперечно, Гол має рацію, стверджуючи, що чимало дослідників, які працювали в царині культурологічного аналізу, час від часу відверталися від "економічних" пояснень:

"Наслідком відмови вважати економіку одним з визначальних чинників були не альтернативні підходи до питань щодо впливу економічних зв'язків як "умов існування" практик, а лише масштабне й дуже красномовне *відкидання*. Нібито, якщо економіка не є тим чинником, котрий, як це колись гадали, детермінує весь перебіг світової історії, то її взагалі не існує!"⁹⁷.

Гол описує такий розвиток подій як "настільки велике та гнітюче фіаско теорії, що воно надало змогу набагато слабшим і значно біднішим у концептуальному плані парадигмам і досі панувати та процвітати в цій сфері"⁹⁸. Маємо знову почати враховувати "умови існування", але це не може бути повернення до того гатунку аналізу, що його рекомендує політекономія, — аналізу, ґрунтованому на припущенні, що "приступ" — це те саме, що засвоєння та використання, а умови виробництва повідомляють нам усе, що потрібно знати про текстуальність і споживання. Річ не в тому, що слід повернутися до царини політичної економії — треба лише, як це казали Мак-Роббі та інші, повернутися до того, що від 70-х років було найпереконливішим і найзв'язнішим теоре-

тичним підходом, ужитим британським культурологічним аналізом: до теорії гегемонії.

Мак-Роббі згодна, що після того, як дискусії довкола постмодернізму та постмодерності замінили знайоміші дискусії щодо ідеології та гегемонії, чинність культурологічного аналізу було поставлено під великий знак питання. Авторка стверджує, що культурологічний аналіз відреагував на це двома способами. З одного боку, деякі його оборонці пропонують повернутися до стійких догм марксизму, але з другого, дехто звернувся і до споживання у *найвужчому* сенсі цього слова: споживати — це мати задоволення та створювати значення. Мак-Роббі визнає, що в певному сенсі це майже повторення дискусії між структуралізмом і культуралізмом, що тривала наприкінці 70-х та на початку 80-х рр. ХХ ст. Можна також сприймати все це як ще один прояв гри Марксової діалектики (історія створює нас/ми створюємо історію). Мак-Роббі відкидає повернення до "грубої та механістичної моделі "база – надбудова", а також до тих небезпечних течій культурного популізму, які сприймають усе спожите й популярне як опозиційне"⁹⁹. Натомість вона закликає "поширювати грамшіванський аналіз культури"¹⁰⁰ та повернутися до етнографічного аналізу культури, котрий має за предмет свого дослідження "реальний досвід, який надихає життям неживі об'єкти — товари, запропоновані нам індустрією культури"¹⁰¹.

Неограмшіванська теорія гегемонії у найвищій своїй формі стверджує, що між процесами виробництва та споживання існує діалектичний зв'язок. Споживач завжди сприймає культурний текст або практику з огляду на матеріальну природу визначних умов виробництва. Утім, це ще не все: текст або практика сприймаються споживачем у такий спосіб, що *він створює* діапазон можливих значень, котрі не можна зчитати ні з матеріальної природи культурного тексту або практики, ні з засобів їхнього виробництва чи виробничих відносин.

Маємо об'єктивно подивитися на існуюче становище та визнати, що всі ми живемо у світі, в якому панівна роль належить транснаціональному капіталізму, і в найближчому майбутньому нічого не зміниться (словами Грамші, “розум охоплений песимізмом, хоча й бажає кращого”¹⁰²). Ми — всі люди, не лише “просунуті” інтелектуали — мусимо подивитися на себе як на активних учасників культурних процесів: ми робимо вибір, відкидаємо, створюємо значення, приписуємо цінності, опираємося, а також, як це не сумно, стаємо жертвами обману й маніпуляцій. Але це не означає, що ми забуваємо про “політику означення”. Я згоден з Анг у тому, що ми повинні розуміти: хоча задоволення є політичним, насолода й політика нерідко можуть відрізнятися одне від одного. Те, що мені подобається серіал «Даллас» чи «Секретні матеріали», ще не визначає мого політичного кредо, не робить мене більш чи менш лівим. Існує задоволення, й існує політика: ми можемо сміятися над перекрученнями, вивертами, запереченнями та при цьому дотримуватися політичних переконань, що визнають наявність перекручень, вивертів і заперечень. Мусимо вчити один одного критично усвідомлювати існування різних *версій* дійсності та розуміти, що кожна з них потребує окремого політичного курсу. Це не означає, що настав кінець феміністичної чи соціалістичної культурної політики або завершилася боротьба довкола представлень раси, класу, статі чи сексуальних преференцій, однак це *має означати* остаточний розрив із проблематикою традиції “культура й цивілізація”, з її зловкісною впевненістю в тому, що моральну та політичну цінність індивідуума окреслюють конкретні моделі культурного споживання.

Можна сказати, ця книжка була присвячена головним чином тому, що Анг називає “ідеологією маскультури”. Намагаючися протистояти цій ідеології, ба навіть розуміючи, що постійно наражаюся на ризик впасти в некритичний культурний популізм,

я запропонував моделі втіхи від споживання та споживання втіхи. Зрештою, я стверджував, що масова культура — це те, що ми створюємо із продукції — товарів і товароподібних практик, — яку індустрія культури упрístupнює для нас. Якщо перефразувати мої власні слова щодо неограмшіанського культурологічного аналізу, *створення* масової культури (“виробництво через споживання”)¹⁰³ ладне поширювати можливості підпорядкованих й опиратися панівним уявленням про світ. Але з цього не випливає, що маскультура — це завжди поширення можливостей та опір. Заперечувати пасивність споживання — це не те саме, що заперечувати, що споживання іноді може бути пасивним: відкидати думку, згідно з якою споживачі масової культури є жертвами культурного ошуканства, — це дещо інша річ, ніж заперечувати твердження, за яким індустрія культури прагне маніпулювати нашими смаками. Проте не варто казати, що маскультура являє собою лише вироджену арену комерційних та ідеологічних маніпуляцій, що до них зверхники вдаються, щоб зискувати й забезпечувати контроль над суспільством. Неограмшіанський культурологічний аналіз стверджує, що вирішення таких питань потребує пильної уваги до подробиць процесів виробництва та споживання, а також до текстуальності. Такі питання не можна вирішити відразу й назавжди (тобто незалежно від конкретики історії та політики), не забруднивши при тому білі рукавички. Не можна й вивести їх лише з моменту виробництва (тобто співвіднести значення, задоволення, ідеологічний вплив, імовірність поглинання та можливість опору з наміром виробника, засобами виробництва чи самим виробництвом): усе це лишень окремі аспекти “виробництва через споживання”, і, зрештою, саме у процесі “виробництва через споживання” можна умовно вирішувати питання про значення, втіху, ідеологічний вплив, злиття чи опір.

Пропонована аргументація не вдовольнить тих ідеологів маскультури, голоси котрих, здається, після виходу першого

видання цієї книжки раптом стали гучнішими та наполегливішими. Я маю на увазі зчинений гамір щодо загрози авторитету високої культури, що спостерігався у ЗМІ: дискусії навколо “обезвнення”, “політкоректності” та “мультикультуралізму”. Уявлення про канони високої культури застосовують як ніж, який вирізає можливість критичного мислення. Оборонці такої позиції з зарозумілим виглядом відкидають те, що більшість із нас називає культурою. Вживати слова “масова культура” та “висока культура” (або просто “культура”) — це ще один спосіб поділити людство на “них” і “нас”. Такі особи відчують підтримку потужного дискурсу, що стоїть за ними, й тому проголошують свої погляди надзвичайно впевнено. Ті з нас, хто відкидає цей дискурс і визнає його відверту та приховану аристократичну зарозумілість, нерідко з розчаруванням виявляють, що їх дискурсивно підтримує лише ідеологія популізму. Перед новою педагогікою масової культури стоїть завдання відшукати для себе такі принципи роботи, що допоможуть не стати жертвою негативного впливу: з одного боку, пихатої зарозумілості, із другого — зневажливого ставлення до інтелектуалів. Хоча в цій книжці я так і не розробив цих нових принципів, але, сподіваюся, принаймні, окреслив тепер наявні підходи в манері, а це допоможе іншим дослідникам маскультури робити такі відкриття в майбутньому.

ЛІТЕРАТУРА З ТЕМИ

1. *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*/Ed. John Storey. — 2nd ed. — Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. Додаток до книжки, котру ви тримаєте в руках. Містить уривки з більшості обговорених розвідок.
2. *Black British Cultural Studies: A reader*/Ed. Houston A. Baker Jr, Manthia Diawara & Ruth H. Lindeborg. — Chicago: University of Chicago Press, 1996. Цікавий збірник нарисів.
3. BENNETT TONY. *Culture: A reformer's science*. — London: Sage, 1998. Збірник нарисів, що охоплює сучасну історію та практику

культурологічного аналізу. Укладений одним із провідних спеціалістів у цій галузі.

4. *The Cultural Studies Reader*/Ed. Simon During. — 2nd ed. — London: Routledge, 1999. Непогана добірка матеріалів, запропонованих головними авторитетами в даній царині.

5. *Studying Culture: An introductory reader*/Ed. Ann Gray & Jim McGuigan. — London: Edward Arnold, 1993. Корисний збірник есеїв.

6. GROSSBERG LAWRENCE. *Bringing It All Back Home: Essays on cultural studies*. — Durham, North Carolina: Duke University Press, 1997. Чудовий збірник теоретичних нарисів, укладений одним із провідних фахівців у сфері культурологічного аналізу.

7. GROSSBERG LAWRENCE. *Dancing in Spite of Myself: Essays on popular culture*. — Durham, North Carolina: Duke University Press, 1997. Збірник есеїв.

8. *Cultural Studies*/Ed. Lawrence Grossberg, Gary Nelson & Paula Treichler. — London: Routledge, 1992. Цей збірник складається з сорока нарисів, більшість із яких доповнені супровідною статтею. Чудовий вступ до питань, що за останній час були предметами дискусій у царині культурологічного аналізу.

9. *Media Studies: A reader*/Ed. Paul Marris & Sue Thornham. — 2nd ed. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. Прекрасний вступ до останніх досягнень дисципліни, предмет якої майже збігається із предметом теорії культури.

10. *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies*/Ed. David Morley & Kuan-Hsing Chen. — London: Routledge, 1995. Ця чудова книжка містить інтерв'ю зі Стюартом Голом і його нариси, створюючи образ минулого, теперішнього та ймовірного майбуття культурологічного аналізу.

11. MUNNS JESSICA & GITA RAJAN. *A Cultural Studies Reader: History, theory, practice*. — New York: Longman, 1995. Непогано структурований збірник цікавих нарисів.

12. *What Is Cultural Studies: A reader*/Ed. John Storey. — London: Edward Arnold, 1996. Збірник нарисів, автори яких по-різному намагаються дати відповідь на питання "Що таке культурологічний аналіз?".

Передмова до першого британського видання

¹ WALTER E. HOUGHTON. *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*. - New Haven: Yale University Press, 1957. - С. xv.

² Див. додаток до британського видання цієї книжки: *Cultural Theory*

and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. - 2nd ed. - Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998.

1. Що таке масова культура?

¹ TONY BENNETT. *Popular culture: a teaching object*//Screen Education. - №34. - 1980. - С. 18.

² Там само. - С. 20.

³ RAYMOND WILLIAMS. *Keywords*. - London: Fontana, 1983. - С. 87.

⁴ Там само. - С. 90.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ GRAEME TURNER. *British Cultural Studies: An introduction*. - 2nd ed. - London: Routledge, 1996. - С. 182.

⁸ JAMES W. CAREY. *Overcoming resistance to cultural studies*//What Is Cultural Studies: A Reader/Ed. John Storey. - London: Edward Arnold, 1996. - С. 65.

⁹ STUART HALL. *Some paradigms in cultural studies*//Annali. - №3. - 1978. - С. 23.

¹⁰ МАРКС К. Німецька ідеологія. Критика новітньої німецької філософії в особі її представників: Фейєрбаха, Бауєра і Штірнера, і німецького соціалізму в особі його різних пророків//К. Маркс. Ф. Енгельс. Твори: В 30-ти тт. - К.: Держполітвидав УРСР. - Т. 3. - 1959. - С. 7-521.

¹¹ МАРКС К. До критики політичної економії. - К.: Партвидав ЦК КП(б)У, 1935. - С. 45.

¹² TONY BENNETT. *Popular culture: defining our terms*//Popular Culture: Themes and issues 1. - Milton Keynes: Open University Press, 1982. - С. 81.

¹³ МАРКС К. До критики політичної економії. - С. 46.

¹⁴ BERTOLT BRECHT. *On Theatre*. - London: Methuen, 1978. - С. 150-1.

¹⁵ STUART HALL. *The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies*//Subjectivity and Social Relations/Ed. Veronica Beechey & James Donald. - Milton Keynes: Open University Press, 1985. - С. 36.

¹⁶ Див.: STUART HALL. *Notes on deconstructing "the popular"*//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. - Вид. 2-ге. - Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998.

¹⁷ WILLIAMS. *Keywords*. - С. 237.

¹⁸ BENNETT. *Popular culture: a teaching object*. - С. 20-1.

¹⁹ PIERRE BOURDIEU. *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. -

- Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. – С. 5.
- 20 Обговорення творчості Шекспіра як масової культури США XIX ст. див.: LAWRENCE LEVINE. *Highbrow/Lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America*. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- 21 Див.: «Expecting Rain»: *Opera as popular culture?*//High-Pop/Ed. Jim Collins. – Oxford: Blackwell, 2000.
- 22 Див.: BOURDIEU. *Distinction...* – С. 5.
- 23 Див.: WILLIAMS. *Keywords*. – С. 236-8.
- 24 HALL. *Notes on deconstructing "the popular"*. – С. 448-9.
- 25 Це є головна тема підходу під умовною назвою "виробництво культури". Див.: PAUL DI-MAGGIO. *Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America*//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998.
- 26 JOHN FISKE. *Understanding Popular Culture*. – London: Unwin Hyman, 1989. – С. 31.
- 27 SIMON FRITH. *Sound Effects: Youth, leisure and the politics of rock*. – London: Constable, 1983. – С. 147.
- 28 FISKE. *Understanding Popular Culture*. – С. 27.
- 29 RICHARD MALTBY. *Introduction*//*Dreams for Sale: Popular culture in the 20th century*/Ed. Richard Maltby. – London: Harrap, 1989. – С. 11.
- 30 ANDREW ROSS. *No Respect: Intellectuals and popular culture*. – London: Routledge, 1989. – С. 7.
- 31 Див.: DUNCAN WEBSTER. *Looka Yonder!* – London: Comedia, 1988.
- 32 MALTBY. *Introduction*. – С. 14.
- 33 Там само.
- 34 Див.: NICHOLAS ABERCROMBIE, STEPHEN HILL & BRYAN S. TURNER. *The Dominant Ideology Thesis*. – London: Alien & Unwin, 1980.
- 35 BENNETT. *Popular culture: a teaching object*. – С. 27.
- 36 ANTONIO GRAMSCI. *Hegemony, intellectuals, and the state*//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 210.
- 37 Я називаю свій підхід неограмшіванським, аби вказати на певну теоретичну та політичну відстань між моїми працями та творами Антоніо Грамші. Я усвідомлюю те, що для розуміння царини маскультури користуюся підходом, розробленим для аналізу політики взагалі.
- 38 GRAMSCI. *Selections from Prison Notebooks*. – С. 161.
- 39 TONY BENNETT. *Popular culture and the turn to Gramsci*//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 221.
- 40 CHANTAL MOUFFE. *Hegemony and ideology in Gramsci*//Culture, Ideology and Social Process/Ed. Tony Bennett, Colin Mercer & Janet Woollacott. – Milton Keynes: Open University Press, 1981. – С. 231.
- 41 RAYMOND WILLIAMS. *Base and superstructure in Marxist cultural theory*//Problems in Materialism and Culture. – London: Verso, 1980.

42 STUART HALL. *Encoding/decoding// Culture, Media, Language/Ed. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe & Paul Willis.* - London: Hutchinson, 1980; DAVID MORLEY. *The Nationwide Audience.* - London: BFI, 1980.

КРИТИКУ ДИВ.: JOHN STOREY. *Cultural Studies and the Study of Popular Culture.* - Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996; а також: JOHN STOREY. *Cultural Consumption and Everyday Life.* - London: Edward Arnold, 1999.

43 ДИВ.: HALL. *Notes on deconstructing the popular.*

44 TONY BENNETT. *The politics of the popular//Popular Culture and Social Relations.* - С. 20.

45 TURNER. *British Cultural Studies.* - С. 6.

46 LAWRENCE GROSSBERG. *It's a Sin: Essays on postmodernism, politics and*

culture. - Sydney: Power Publications, 1988. - С. 7.

47 RAYMOND WILLIAMS. *Culture and Society.* - Harmondsworth: Penguin, 1963. - С. 11.

48 ДИВ.: PETER BURKE. *Popular Culture in Early Modern Europe.* - Aldershot: Scolar Press, 1994.

49 R. J. MORRIS. *Class and Class Consciousness in the Industrial Revolution 1780-1850.* - London: Macmillan, 1979. - С. 22.

50 BENNETT. *Popular culture: defining our terms.* - С. 86.

51 DICK HEBDIGE. *Banalarama, or can pop save us all?//New Statesman & Society.* - 9 грудня 1988.

52 GEOFFREY NOWELL-SMITH. *Popular culture//New Formations.* - №2. - 1987, - С. 80.

2. Підхід "Культура та цивілізація"

1 MATTHEW ARNOLD. *Culture and Anarchy.* - London: Cambridge University Press, 1960. - С. 6.

2 Там само. - С. 42.

3 Там само. - С. 46.

4 Там само. - С. 48.

5 Там само. - С. 89.

6 Там само. - С. 179.

7 Там само. - С. 31.

8 Там само. - С. 163.

9 Там само. - С. 163-4.

10 Там само. - С. 163.

11 Там само. - С. 76.

12 Там само. - С. 69.

13 Там само. - С. 76.

14 Там само. - С. 193.

15 Там само. - С. 80-1.

16 Там само. - С. 105.

17 Там само.

18 Там само. - С. 107.

19 Там само. - С. 82.

20 Там само. - С. 76.

21 Там само. - С. 96.

22 Там само. - С. 209.

23 MATTHEW ARNOLD. *On Education.* - Harmondsworth: Penguin, 1973. - С. 39.

24 MATTHEW ARNOLD. *Letters 1848-1888.* - Т. I. - London: Macmillan, 1896. - С. 187.

- 320 25 MATTHEW ARNOLD. *Poetry and Prose*. – London: Rupert Hart Davis, 1954. – С. 343.
- 26 ARNOLD. *Culture and Anarchy*. – С. 97.
- 27 Див.: WILLIAMS. *Culture and Society*.
- 28 SAMUEL TAYLOR COLERIDGE. *On the Constitution of the Church and State*. – London: Dent, 1972. – С. 33.
- 29 Там само. – С. 34.
- 30 ARNOLD. *Poetry and Prose*. – С. 640.
- 31 Там само. – С. 364–5.
- 32 MATTHEW ARNOLD. *Complete Prose Works*. – Т. III. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960–77. – С. 43–4.
- 33 ARNOLD. *Poetry and Prose*. – С. 591.
- 34 F. R. LEAVIS. *Mass civilisation and minority culture//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 13.
- 35 F. R. LEAVIS & DENYS THOMPSON. *Culture and Environment*. – Westport, Conn.: Greenwood Press, 1977. – С. 3.
- 36 Там само. – С. 5.
- 37 Там само. – С. 3.
- 38 Там само. – С. 5.
- 39 Q. D. LEAVIS. *Fiction and the Reading Public*. – London: Chatto & Windus, 1978. – С. 185 та 187.
- 40 Там само. – С. 191. Джон Докер називає К. Д. Левіс "етнографом, що працює у старому, колоніальному стилі – з відразою дивиться на варварство інших, не таких, як вона, людей". JOHN DOCKER. *Postmodernism and Popular Culture: A cultural history*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – С. 25.
- 41 Там само. – С. 190.
- 42 LEAVIS & THOMPSON. *Culture and Environment*. – С. 26.
- 43 F. R. LEAVIS. *For Continuity*. – Cambridge: Minority Press, 1933. – С. 188–9.
- 44 LEAVIS. *Fiction and the Reading Public*. – С. 270.
- 45 Там само. – С. 191.
- 46 LEAVIS & THOMPSON. *Culture and Environment*. – С. 100.
- 47 LEAVIS. *Fiction and the Reading Public*. – С. 152.
- 48 Там само. – С. 54.
- 49 Там само. – С. 74.
- 50 LEAVIS. *Mass civilisation and minority culture*. – С. 15.
- 51 LEAVIS. *Fiction and the Reading Public*. – С. 165.
- 52 LEAVIS & THOMPSON. *Culture and Environment*. – С. 138.
- 53 LEAVIS. *Mass civilisation and minority culture*. – С. 15.
- 54 LEAVIS & THOMPSON. *Culture and Environment*. – С. 4.
- 55 Там само. – С. 16–17.
- 56 Там само. – С. 40.
- 57 Там само. – С. 51.
- 58 Там само. – С. 114.
- 59 Там само. – С. 119.
- 60 Там само. – С. 121.
- 61 Там само. – С. 144.
- 62 LEAVIS. *For Continuity*. – С. 216.
- 63 LEAVIS. *Fiction and the Reading Public*. – С. 85.
- 64 Там само. – С. 264.
- 65 F. R. LEAVIS. *The Common Pursuit*. – London: Hogarth, 1984. – С. 188–9, 208.
- 66 Річ не лише в тому, що Ф. Р. Левіс пропонує нам ідеалізоване уявлення про минуле: він також ідеалізує уявлення Борна, забуваючи згадати,

що той гостро критикував сільське життя.

- 67 LEAVIS & THOMPSON. *Culture and Environment*. – С. 1-2.
- 68 Там само. – С. 69.
- 69 Там само. – С. 99. Цей аналіз майже тотожний тому, що його нам пропонує франкфуртська школа (див. розділ 5).
- 70 Там само. – С. 2. Чудовий збірник нарисів про життя передмістя являє собою книжка: *Visions of Suburbia*/Ed. Roger Silverstone. – London: Routledge, 1997.
- 71 WILLIAMS. *Culture and Society*. – С. 253.
- 72 LEAVIS & THOMPSON. *Culture and Environment*. – С. 97.
- 73 F. R. LEAVIS. *Nor Shall My Sword*. – London: Chatto and Windus, 1972. – С. 27.
- 74 TONY BENNETT. *Popular culture: themes and issues*//*Popular Culture*. – U203. – Milton Keynes: Open University Press, 1982. – С. 5-6.
- 75 ROSS. *No Respect*. – С. 42.
- 76 Там само.
- 77 Там само. – С. 43.
- 78 Там само.
- 79 BERNARD ROSENBERG. *Mass culture in America*//*Mass Culture: The popular arts in America*/Ed. Bernard Rosenberg & David Manning White. – New York: Macmillan, 1957. – С. 9.
- 80 DAVID MANNING WHITE. *Mass culture in America: another point of view*//*Mass Culture*. – С. 13.
- 81 Там само. – С. 14.
- 82 Там само.
- 83 DWIGHT MACDONALD. *A theory of mass culture*//*Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*/Ed. John

Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 23.

- 84 Там само.
- 85 Там само. – С. 24.
- 86 Там само.
- 87 Там само.
- 88 Там само. – С. 27.
- 89 Там само. – С. 29.
- 90 Там само. – С. 35.
- 91 ERNEST VAN DEN HAAG. *Of happiness and despair we have no measure*//*Mass Culture*. – С. 512.
- 92 Там само. – С. 521.
- 93 Там само. – С. 528.
- 94 Там само. – С. 529.
- 95 Там само. – С. 532-5.
- 96 Там само. – С. 535.
- 97 Там само. – С. 536.
- 98 EDWARD SHILS. *Mass society and its culture*//*Literary Taste, Culture, and Mass Communication*. – Т. 1/Ed. Peter Davison, Rolf Meyersohn & Edward Shils. – Cambridge: Chadwyck Healey, 1978. – С. 35.
- 99 Там само. – С. 36.
- 100 D. W. BROGAN. *The problem of high and mass culture*//*Literary Taste*. – С. 191.
- 101 Там само. – С. 193.
- 102 LESLIE FIEDLER. *The middle against both ends*//*Mass Culture*. – С. 539.
- 103 Там само.
- 104 Там само. – С. 540.
- 105 Там само. – С. 545.
- 106 Там само. – С. 547.
- 107 EDWARD SHILS. *Daydreams and nightmares*//*Literary Taste*. – С. 206.
- 108 Там само. – С. 209.

- 109 Там само.
 110 Там само. – С. 218.
 111 Там само. – С. 226.
 112 ROSS. *No Respect*. – С. 58.
 113 MELVIN TUMIN. *Popular culture and the open society*//Mass Culture. – С. 550.
 114 Там само.
 115 Численні приклади “здорового глузду”, успадкованого від праць,

3. Культуралізм

- 1 STUART HALL. *Some paradigms in cultural studies*//Annali. – №3, 1978. – С. 19.
 2 Див.: STUART HALL. *Cultural studies: two paradigms*//What Is Cultural Studies: A Reader/Ed. John Storey. – London: Edward Arnold, 1996.
 3 RICHARD JOHNSON. *Three problematics: elements of a theory of working-class culture*//Working Class Culture: Studies in history and theory/Ed. John Clarke. – London: Hutchinson, 1979.
 4 MICHAEL GREEN. *The Centre for Contemporary Cultural Studies*//What Is Cultural Studies: A Reader/Ed. John Storey. – London: Edward Arnold, 1996.
 5 RICHARD HOGGART. *The Uses of Literacy*. – Harmondsworth: Penguin, 1990. – С. 17.
 6 Там само. – С. 24, 23.
 7 Там само. – С. 32.
 8 Там само. – С. 33.
 9 Там само. – С. 238.
 10 Там само. – С. 120.
 11 Там само. – С. 340.
 12 Там само.
 13 Там само. – С. 24.

що належать до традиції “культура та цивілізація”, див. у “жовтій” пресі Британії.

- 116 BENNETT. *Popular culture: themes and issues*. – С. 6.
 117 Там само.
 118 Там само.
 119 RAYMOND WILLIAMS. *Culture and Society*. – Harmondsworth: Penguin, 1963. – С. 289.

- 14 Там само. – С. 147–8.
 15 Там само. – С. 151.
 16 Цікаве обговорення цього питання див.: DAVE HARKER. *Fakesong: The manufacture of British “folksong” 1700 to the present day*. – Milton Keynes: Open University Press, 1985.
 17 HOGGART. *The Uses of Literacy*. – С. 159.
 18 Там само. – С. 162.
 19 RAYMOND WILLIAMS. *Fiction and the writing public*//Essays in Criticism. – №7. – 1957. – С. 426–7.
 20 RAYMOND WILLIAMS. *The Long Revolution*. – Harmondsworth: Penguin, 1965. – С. 377–8.
 21 HOGGART. *The Uses of Literacy*. – С. 169.
 22 Там само. – С. 181.
 23 Там само.
 24 Там само. – С. 193.
 25 Там само. – С. 192.
 26 Там само. – С. 193.
 27 Там само. – С. 196–7.
 28 Там само. – С. 206.

- 29 Там само. – С. 231.
- 30 Там само. – С. 237.
- 31 Там само. – С. 236.
- 32 Там само. – С. 235.
- 33 Там само. – С. 247.
- 34 Там само.
- 35 Там само. – С. 248.
- 36 Там само.
- 37 Там само.
- 38 Там само.
- 39 Там само.
- 40 Там само. – С. 248–9.
- 41 Там само. – С. 250.
- 42 Там само. – С. 316.
- 43 Там само. – С. 324.
- 44 Там само.
- 45 Там само. – С. 325.
- 46 Там само
- 47 Там само. – С. 330.
- 48 Там само. – С. 340.
- 49 Там само. – С. 243.
- 50 Там само. – С. 243–4.
- 51 STUART HALL. *Cultural studies and the Centre: some problematics and problems*//Culture, Media, Language/ Ed. Stuart Hall. – London: Hutchinson, 1980. – С. 18.
- 52 Див.: ALAN O'CONNOR. *Raymond Williams: Writing, culture, politics.* – Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- 53 RAYMOND WILLIAMS. *The analysis of culture*//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 48. Уперше нарис з'явився у третьому розділі книжки «The Long Revolution» (1961).
- 54 Там само.
- 55 Там само.
- 56 RAYMOND WILLIAMS. *Culture and Society.* – Harmondsworth: Penguin, 1963. – С. 17.
- 57 WILLIAMS. *The analysis of culture.* – С. 48.
- 58 Там само.
- 59 Там само.
- 60 Там само.
- 61 Там само.
- 62 Там само. – С. 49.
- 63 Там само. – С. 49–50.
- 64 Там само. – С. 50.
- 65 Там само. – С. 52.
- 66 Там само
- 67 Там само. – С. 53.
- 68 Там само
- 69 Там само
- 70 Там само. – С. 54.
- 71 Там само
- 72 Там само. – С. 55.
- 73 WILLIAMS. *Culture and Society.* – С. 308.
- 74 WILLIAMS. *The analysis of culture.* – С. 55.
- 75 Там само
- 76 Там само. – С. 56.
- 77 Там само
- 78 Там само
- 79 Там само
- 80 Там само. – С. 51.
- 81 WILLIAMS. *Culture and Society.* – С. 313.
- 82 Там само. – С. 314.
- 83 WILLIAMS. *Fiction and the writing public.* – С. 424–5.

- 84 Там само. – С. 425.
- 85 Там само.
- 86 HALL. *Cultural studies and the Centre*. – С. 19.
- 87 E. P. THOMPSON. *The Making of the English Working Class*. – Harmondsworth: Penguin, 1980. – С. 8.
- 88 Там само.
- 89 Там само. – С. 8–9.
- 90 Там само. – С. 9.
- 91 Там само. – С. 10.
- 92 Там само. – С. 11.
- 93 Там само. – С. 212–13.
- 94 Там само. – С. 213.
- 95 Там само. – С. 212.
- 96 Там само. – С. 914.
- 97 HALL. *Cultural studies and the Centre*. – С. 19–20.
- 98 E. P. THOMPSON. *Interview//Radical History Review*. – №3. – 1976. – С. 15.
- 99 GREGOR McLELLAN. *E. P. Thompson and the discipline of historical context//Making Histories: Studies in history writing and politics/Ed. Richard Johnson*. – London: Hutchinson, 1982. – С. 107.
- 100 THOMPSON. *The Making of the English Working Class*. – С. 12.
- 101 McLELLAN. *E. P. Thompson and the discipline of historical context*. Інший чудовий приклад історії, описаної нижче, див.: GEORGE CHAUNCEY. *Gay New York: Gender, urban culture, and the making of the gay male world, 1890–1940*. – New York: Basic Books, 1994. Ось як пояснює Чонсі: “Я зосереджуюся на аналізі сексуальності на “рівні вулиці”, і це указує на ту обставину, що один із ґрунтовних ар-

гументів книжки полягає в тому, що історія гомосексуальності — а також сексуальності взагалі — страждала від надмірної довіри до дискурсу вищого класу. Найвпливовіші члени американського суспільства власноруч розробляли офіційні уявлення про культуру. Хоча ця книжка віддає належне таким уявленням, набагато цікавіше було б відтворити уявлення, на які свій відбиток наклали повсякденні звичаї вулиці — звичаї, котрі визначали життя людей навіть попри те, що їх ніколи не формулювали та не описували на папері. Книжка прагне проаналізувати змінне уявлення про гомосексуальність у масовій культурі й “вуличні” соціальні практики та тенденції, котрі детермінували ставлення суспільства до гомосексуалістів, а також їхнє самоусвідомлення та стосунки з оточенням”. (С. 26–7).

102 МАРК К. *Вісімнадцяте брюмера Луї Бонапарта*. – К.: Політвидав України, 1983. – С. 19.

103 Див.: PERRY ANDERSON. *Arguments within English Marxism*. – London: Verso, 1980.

104 Див.: RAPHAEL SAMUEL. *Peoples' History and Socialist Theory*. – London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

105 Докладніший розгляд цього міркування див.: R. S. NEALE. *E. P. Thompson: a history of culture and culturalist history//Creating Culture/Ed. Diane J. Austin Broos*. – London: Alien & Unwin, 1987. Див.: також: E. P. THOMPSON. *The Poverty of Theory*. – 2nd ed. – London: Merlin Press, 1995.

106 STUART HALL & PADDY WHANNEL. *The Popular Arts*. – London: Hutchinson, 1964. – С. 15.

- 107 Там само.
- 108 Цит. в: HALL & WHANNEL. – С. 23.
- 109 HALL & WHANNEL. *The Popular Arts*. – С. 27.
- 110 Там само. – С. 28.
- 111 Там само. – С. 35.
- 112 Там само. – С. 36.
- 113 Пам'ятаю, як в останніх класах школи учитель заохочував нас принести на уроки музики записи «Бітлз», Боба Ділана та «Ролінг Стоунз». Урок завжди завершувався однаково: вчитель намагався переконати нас у цілковитій хибності наших музичних смаків.
- 114 HALL & WHANNEL. *The Popular Arts*. – С. 37.
- 115 Там само.
- 116 Там само. – С. 39.
- 117 Там само. – С. 38.
- 118 Там само. – С. 39.
- 119 Там само. – С. 46.
- 120 Там само. – С. 40.
- 121 Там само. – С. 47.
- 122 Там само. – С. 59.
- 123 Там само. – С. 66.
- 124 Там само. – С. 78.
- 125 Там само.
- 126 Там само. – С. 269.
- 127 Там само.
- 128 Там само. – С. 270.
- 129 Там само. – С. 276.
- 130 Там само. – С. 280.
- 131 Там само. – С. 281.
- 132 Там само. – С. 282.
- 133 Там само. – С. 296.
- 134 Там само. – С. 311.
- 135 Там само. – С. 311–12.
- 136 Там само. – С. 75.
- 137 WILLIAMS. *The Long Revolution*. – С. 10.
- 138 RICHARD HOGGART. *Schools of English and contemporary society//Speaking to Each Other*. – Т. II/Ed. Richard Hoggart. – London: Chatto & Windus, 1970. – С. 258.
- 139 MICHAEL GREEN. *The Centre for Contemporary Cultural Studies*. – С. 49.
- 140 HOGGART. *The Uses of Literacy*. – С. 17–19.

4. Структуралізм і постструктуралізм

- 1 TERRY EAGLETON. *Literary Theory: An introduction*. – Oxford: Basil Blackwell, 1983. – С. 96.
- 2 СОСЮР Ф. ДЕ. *Курс загальної лінгвістики*/Пер. з фр.: А. Корнійчук, К. Тищенко. – К.: Основи, 1998. – С. 152.
- 3 ROLAND BARTHES. *Elements of Semiology*. – London: Jonathan Cape, 1967. – С. 14.
- 4 ЛЕВІ-СТРОС К. *Структурна антропологія*/Пер. з фр. Зої Борисюк. – Вид. 2-ге. – К.: Основи, 2000. – С. 29.
- 5 TERENCE HAWKES. *Structuralism and Semiotics*. – London: Methuen, 1977. – С. 39.
- 6 ЛЕВІ-СТРОС К. *Структурна антропологія*. – С. 227.
- 7 Там само. – С. 197, 201.

- 8 WILL WRIGHT. *Sixguns and Society: A structural study of the Western*. – Berkeley: University of California Press, 1975. – С. 17.
- 9 Там само. – С. 23.
- 10 WRIGHT. *Sixguns and Society*. – С. 49.
- 11 Там само. – С. 24.
- 12 Див.: VLADIMIR PROPP. *The Morphology of the Folktale*. – Austin: Texas University Press, 1968.
- 13 WRIGHT. *Sixguns and Society*. – С. 48–9.
- 14 Там само. – С. 165.
- 15 Guild Home Video. – 1991.
- 16 WRIGHT. *Sixguns and Society*. – С. 15.
- 17 Там само. – С. 186–7.
- 18 Empire Magazine. – Січень 1992.
- 19 ROLAND BARTHES. *Mythologies*. – London: Paladin, 1973. – С. 11.
- 20 Там само. – С. 9.
- 21 Там само. – С. 11.
- 22 СОСЮР. *Курс загальної лінгвістики*. – С. 28.
- 23 «Міф сьогодні» Барта та «Аналіз культури» Уільямса являють собою засадничі тексти британського культурологічного аналізу.
- 24 BARTHES. *Elements of Semiology*. – С. 89–91.
- 25 BARTHES. *Myth today//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey*. – Вид. 2-ге. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 113.
- 26 Там само. – С. 114.
- 27 ROLAND BARTHES. *The photographic message//Image – Music – Text*. – London: Fontana, 1977. – С. 26.
- 28 BARTHES. *Myth today*. – С. 114. Формулювання Барта дуже нагадує поняття “створення суб’єктів”, що його декілька років потому розробив Луї Альтусер (див. розділ 5).
- 29 Там само. – С. 115.
- 30 Там само. – С. 116.
- 31 Там само. – С. 117.
- 32 Там само.
- 33 Там само.
- 34 BARTHES. *The photographic message*. – С. 26.
- 35 Там само. – С. 27.
- 36 Там само. – С. 29.
- 37 ROLAND BARTHES. *The death of the author//Image – Music – Text*. – С. 157.
- 38 JACQUES DERRIDA. *Speech and Phenomena*. – Evanston: North Western University Press, 1973.
- 39 ROLAND BARTHES. *Rhetoric of the image//Image – Music – Text*. – С. 46.
- 40 JACQUES DERRIDA. *Writing and Difference*. – London: Routledge & Kegan Paul, 1978. – С. 25.
- 41 BARTHES. *The death of the author*. – С. 146.
- 42 JACQUES DERRIDA. *Positions*. – London: Athlone Press, 1978. – С. 41.
- 43 JACQUES DERRIDA. *Of Grammatology*. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976. – С. 154.
- 44 Там само. – С. 144.
- 45 Там само. – С. 149.
- 46 Там само. – С. 163.
- 47 Там само. – С. 229.
- 48 DERRIDA. *Positions*. – С. 41.
- 49 DERRIDA. *Of Grammatology*. – С. 158, 163.
- 50 EAGLETON, *Literary Theory*. – С. 165.

- 51 JACQUES LACAN. *The Four Fundamental Concepts of Psycho Analysis*. – London: Hogarth, 1977. – С. 218.
- 52 JACQUES LACAN. *Ecrits: A selection*. – London: Tavistock, 1977. – С. 154.
- 53 EAGLETON. *Literary Theory*. – С. 167, 168, 185.
- 54 Прочитовано в: BARRY SMART. *Michel Foucault*. – New York: Tavistock, 1985. – С. 59.
- 55 ФУКО М. *Наглядати й карати: Народження в'язниці*/Пер. з фр. Петра Таращука. – К.: Основи, 1998. – С. 36.
- 56 MICHEL FOUCAULT. *History of Sexuality*. – Harmondsworth: Penguin, 1981. – С. 92-7.
- 57 ФУКО М. *Наглядати й карати*. – С. 243.
- 58 FOUCAULT. *History of Sexuality*. – С. 11.
- 59 Там само. – С. 22-3.
- 60 EDWARD SAID. *Orientalism*. – Harmondsworth: Penguin, 1985. Див. також: EDWARD SAID. *Culture and Imperialism*. Загальний вступ до теорії постколоніалізму див.: LEELA GANDHI. *Postcolonial Theory: A critical introduction*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- 61 SAID. *Orientalism*. – С. 1.
- 62 Там само. – С. 1-2.
- 63 Там само. – С. 3.
- 64 Там само.

5. Марксизм та його різновиди

- 1 МАРКС К. *Тези про Фейербаха*// К. Маркс, Ф. Енгельс. Твори. – Т. 3. – С. 4.
- 2 FREDRIC JAMESON. *The Political Unconscious*. – London: Methuen, 1981. – С. 17.
- 3 ЕНГЕЛЬС Ф. *Листи про історичний матеріалізм (1890-1894)*. – К.: Політвидав України, 1980. – С. 5-6.
- 4 Там само. – С. 194-5.
- 5 МАРКС К. *Німецька ідеологія...*// К. Маркс, Ф. Енгельс. Твори. – Т. 3. – С. 43.
- 6 Там само. – С. 44.
- 7 МАРКС К. *До критики політичної економії*. – С. 45.
- 8 Див.: JOHN STOREY. *Texts, readers, reading formations: My Poll and My Partner Joe in Manchester in 1841*// *Literature and History*. – №1 (2). – 1992.
- 9 THEODOR ADORNO & MAX HORKHEIMER. *Dialectic of Enlightenment*. – London: Verso, 1979. – С. 120-1.
- 10 Там само. – С. 125, 134.
- 11 Там само. – С. 133.
- 12 Там само. – С. 121.
- 13 THEODOR ADORNO. *How to look at television*//*The Culture Industry*. – London: Routledge, 1991. – С. 143-4.
- 14 BERTOLT BRECHT. *On Theatre*. – London: Methuen, 1978. – С. 229.
- 15 LEO LOWENTHAL. *Literature, Popular Culture and Society*. – Palo Alto, Calif.: Pacific Books, 1961. – С. 11.
- 16 Там само.
- 17 HERBERT MARCUSE. *One Dimensional Man*. – London: Sphere, 1968. – С. 26-7.
- 18 MAX HORKHEIMER. *Art and mass culture*//*Literary Taste, Culture and Mass*

- Communication. – Т. XII/Ed. Peter Davison, Rolf Meyersohn & Edward Shils. – Cambridge: Chadwyck Healey, 1978. – С. 5.
- 19 HERBERT MARCUSE. *Negations* – London: Alien Lane, 1968. – С. 95.
- 20 Там само. – С. 96.
- 21 Там само. – С. 99.
- 22 MARCUSE. *One Dimensional Man*. – С. 58.
- 23 Там само. – С. 60.
- 24 MARCUSE. *Negations*. – С. 118–21.
- 25 Там само. – С. 200.
- 26 MARCUSE. *One Dimensional Man*. – С. 61.
- 27 HORKHEIMER. *Art and mass culture*. – С. 17.
- 28 THEODOR ADORNO. *The schema of mass culture//The Culture Industry*. – С. 79.
- 29 MARCUSE. *One Dimensional Man*. – С. 63.
- 30 Там само. – С. 63–4.
- 31 TONY BENNETT. *Media theory and social theory//Mass Communications and Society* DE 353. – Milton Keynes: Open University Press, 1977. – С. 45.
- 32 MARCUSE. *One Dimensional Man*. – С. 64.
- 33 ADORNO & HORKHEIMER. *Dialectic of Enlightenment*. – С. 142.
- 34 THEODOR ADORNO. *On popular music/Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 197–8.
- 35 Там само. – С. 202.
- 36 Там само. – С. 203.
- 37 Там само. – С. 205.
- 38 Там само. – С. 206.
- 39 Там само.
- 40 Там само.
- 41 Там само. – С. 207.
- 42 SIMON FRITH. *Sound Effects: Youth, leisure and the politics of rock*. – London: Constable, 1983. – С. 147. Цікаві та обгрунтовані критичні зауваження щодо поглядів Адорно на поп-музику див.: RICHARD MIDDLETON. *Studying Popular Music*. – Milton Keynes: Open University Press, 1990. Див. також не менш цікавий, але прихильніший аналіз цих поглядів у: BERNARD GENDRON. *Theodor Adorno meets the Cadillacs//Studies in Entertainment: Critical approaches to mass culture*/Ed. Tania Modleski. – Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- 43 Там само.
- 44 Процитовано в розвідці: FRITH. *Sound Effects*. – С. 147.
- 45 Див.: JOHN STOREY. “Side saddle on the golden calf”: moments of Utopia in American pop music and pop music culture//An American Half Century: Postwar culture and politics in the USA/Ed. Michael Klein. – London: Pluto Press, 1995.
- 46 RICHARD DYER. *In defense of disco//On Record: Rock, Pop, and the Written Word*/Ed. Simon Frith & Andrew Goodwin. – London: Routledge, 1990.
- 47 WALTER BENJAMIN. *The work of art in the age of mechanical reproduction//Illuminations*. – London: Fontana, 1973. – С. 219.
- 48 Там само. – С. 222.
- 49 Там само. – С. 223.
- 50 Там само. – С. 226.

- 51 Там само. – С. 236.
- 52 SUSAN WILLIS. *A Primer for Daily Life*. – London: Routledge, 1991. – С. 10.
- 53 Див.: *Aesthetics and Politics*/ Ed. «New Left Review». – London: Verso, 1977.
- 54 FRITH. *Sound Effects*. – С. 57.
- 55 J. M. BERNSTEIN. *Introduction//The Culture Industry*. – 1978. – С. 15.
- 56 ADORNO & HORKHEIMER. *Dialectic of Enlightenment*. – С. 120.
- 57 STUART HALL. *Some paradigms in cultural studies//Annali*. – №3. – 1978. – С. 21.
- 58 LOUIS ALTHUSSER. *For Marx*. – London: Alien Lane, 1969. – С. 113.
- 59 МАРКС К. *Капітал: Критика політичної економії*. – Х.: Партвидав «Пролетар», 1933. – Т. I. – Кн. 1. – С. 43.
- 60 ALTHUSSER. *For Marx*. – С. 231.
- 61 Там само. – С. 166.
- 62 Там само. – С. 233.
- 63 Там само. – С. 233-4.
- 64 Там само. – С. 67.
- 65 Там само.
- 66 LOUIS ALTHUSSER & ETIENNE BALIBAR. *Reading Capital*. – London: Verso, 1979. – С. 28. Ось що Маркс казав про Адама Сміта: "Суперечності А. Сміта важливі в тому розумінні, що вони містять в собі проблеми, яких він, правда, не розв'язує, але які він ставить уже тим, що сам собі суперечить". (МАРКС К. *Теорії додаткової вартості//Капітал*. – Т. 4. – Розд. 1. –К.: Держполітвидав УРСР, 1956. – С. 118).
- 67 PIERRE MACHEREY. *A Theory of Literary Production*. – London: Routledge & Kegan Paul, 1978. – С. 79-80.
- 68 Там само. – С. 78.
- 69 Там само. – С. 6.
- 70 Там само. – С. 87.
- 71 Там само. – С. 94.
- 72 Там само. – С. 130.
- 73 Там само. – С. 131.
- 74 Там само. – С. 60.
- 75 Там само. – С. 133.
- 76 Там само. – С. 194-5.
- 77 Там само. – С. 230.
- 78 Там само. – С. 161.
- 79 LOUIS ALTHUSSER. *Lenin and Philosophy*. – New York: Monthly Review Press, 1971. – С. 222.
- 80 LOUIS ALTHUSSER. *Ideology and ideological state apparatuses//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/ Ed. John Storey*. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 161.
- 81 Див.: ROBERT LAPSLEY & MICHAEL WESTLAKE. *Film Theory: An introduction*. – Manchester: Manchester University Press, 1988.
- 82 JUDITH WILLIAMSON. *Decoding Advertisements*. – London: Marion Boyars, 1978.
- 83 Див.: Розділ 1, примітка 37.
- 84 Див.: GARETH STEDMAN JONES. *Working class culture and working class politics in London, 1870-1900: notes on the remaking of a working class//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/ Ed. John Storey*. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998.
- 85 ANTONIO GRAMSCI. *Hegemony, intellectuals, and the state//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/ Ed. John Storey*. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 212.

- 86 Там само. – С. 210.
- 87 Див.: JOHN STOREY. *Matthew Arnold: The politics of an organic intellectual*//Literature and History. – №11(2). – Осінь 1985.
- 88 Там само. – С. 149–50.
- 89 DICK HEBDIGE. *Subculture: The meaning of style*. – London: Methuen, 1979. – С. 96.
- 90 GRAMSCI. *Hegemony, intellectuals, and the state*. – С. 211.
- 91 Див.: HALL. *The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies* та *On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall*/Ed. Lawrence Grossberg & Jennifer Daryl Slack; *The theory and method of articulation in cultural studies*/Stuart Hall; *Cultural dialogues in cultural studies*/Ed. David Morley & Kuan-Hsing Chen. – London: Routledge, 1996.
- 92 VALENTIN VOLOSINOV. *Marxism and the Philosophy of Language*. – New York: Seminar Press, 1973.
- 93 Див.: JOHN STOREY. *Rockin' hegemony: West Coast rock and Amerika's war in Vietnam*//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998.
- 94 HALL. *The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies*. – С. 34.
- 95 HALL. *Notes on deconstructing "the popular"*. – С. 446.
- 96 Див.: JOHN STOREY. *Cultural Consumption and Everyday Life*. – London: Edward Arnold 1999.
- 97 Дехто вважає, що Михайло Бахтін та Валентин Волошинов – це одна особа. Див.: TONY BENNETT. *Formalism and Marxism*. – London: Methuen, 1979.
- 98 МИХАЙЛ БАХТИН. *Carnival and the carnivalesque*//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 250.
- 99 Там само. – С. 251.
- 100 Там само.
- 101 Там само.
- 102 Там само. – С. 252.
- 103 МИХАЙЛ БАХТИН. *Rabelais and His World*. – Bloomington: Indiana University, 1984.
- 104 БАХТИН. *Carnival and the carnivalesque*. – С. 256.
- 105 DOCKER. *Postmodernism and Popular Culture*. – С. 185.
- 106 FISKE. *Understanding Popular Culture*. – С. 85.
- 107 Там само. – С. 87.
- 108 Там само. – С. 85.
- 109 FISKE. *Television Culture*. – С. 248–9.
- 110 Див., наприклад: PETER STALLYBRASS & ALLON WHITE. *The Politics and Poetics of Transgression*. – Ithaca, NY: Cornell University Press; TERRY EAGLETON. *Walter Benjamin*. – London: Verso, 1981.
- 111 FISKE. *Television Culture*. – С. 249.
- 112 DOCKER. *Postmodernism and Popular Culture*. – С. 284.

6. Стать і сексуальність

- 1 ELAINE SHOWALTER. *Introduction// Speaking of Gender*/Ed. Elaine Showalter. – London: Routledge, 1990. – С. 1. Селія Лері завважує: “У мене складається враження, що сучасний феміністичний культурологічний аналіз ніяк не може звільнитися від негативних наслідків ставлення до культури, за якого питаннями статі просто легковажили”. Див.: CELIA LURY. *The rights and wrongs culture: issues of theory and methodology//Feminist Cultural Theory Process and Production*/Ed. Beverly Skeggs. – Manchester: Manchester University Press, 1995.
- 2 SYLVIA WALBY. *Theorising Patriarchy*. – Oxford: Blackwell, 1990. – С. 1.
- 3 ROSEMARY TONG. *Feminist Thought: A comprehensive introduction*. – London: Routledge, 1992. – С. 1.
- 4 У 1978 р. «Група феміністичних досліджень» з Центру сучасного культурологічного аналізу, що працює при Бірмінгемському університеті, оприлюднила збірку нарисів під умовною назвою «Жінки беруться до справи». У цих нарисах містяться різноманітні погляди на життя жінки з позиції фемінізму; редактори називають це “феміністичним аналізом стану речей”. Див.: *Women’s Study Group/Ed. CCCS Women Take Issue*. – London: Hutchinson, 1978. – С. 15. Цей збірник є вельми цікавим почасти й тому, що містить ранні праці жінок, котрі потім зробили вагомий внесок до феміністичного аналізу маскультури. Див., наприклад: Charlotte Brunson, Dorotie Hobson, Angela McRobbie та Janice Winship.
- 5 MICHELE BARRETT. *Feminism and the definition of cultural Politics//Feminism, Culture and Politics*/Ed. Rosalind Brunt & Caroline Rowan. – London: Lawrence & Wishart, 1982. – С. 37.
- 6 LAURA MULVEY. *Visual Pleasure and Narrative Cinema//Screen*. – №16(3). – Осінь 1975. – С. 6.
- 7 Там само. – С. 7.
- 8 Там само. – С. 8.
- 9 Там само.
- 10 Там само. – С. 10.
- 11 Там само. – С. 9.
- 12 Там само.
- 13 Там само. – С. 9–10.
- 14 Там само. – С. 10.
- 15 Там само. – С. 17.
- 16 Там само. – С. 11.
- 17 Там само. – С. 11–12.
- 18 Там само. – С. 13.
- 19 Там само.
- 20 Там само. – С. 13–14.
- 21 Там само. – С. 14.
- 22 Там само. – С. 17.
- 23 Обговорення естетики праць Брехта див. у: JOHN WILLET. *The Theatre of Bertolt Brecht*. – London: Methuen, 1977.
- 24 MULVEY. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. – С. 18.
- 25 Там само.
- 26 Там само.
- 27 Джейн Гейнз (JANE GAINES. *Review Article//Screen*. – №32(1). – Весна 1991) підрахувала: коли зважити на те, що Мулві оприлюднила свій власний

- збірник нарисів під назвою «Visual and Other Pleasures», то маємо, що есе «Visual Pleasure and Narrative Cinema» передруковували сім разів. Після того воно з'являлося у друкованих виданнях ще принаймні тричі, а саме у збірниках: *A Critical And Cultural Theory Reader*/Ed. Anthony Easthope & Kate McGowan. – Buckingham: Open University Press, 1992; *A Cultural Studies Reader: History, theory, practice*/Ed. Jessica Munns & Gita Rajan. – London: Longman, 1995; SUE THORNHAM. *Feminist Film Theory: A Reader*. – New York: New York University Press, 1999.
- 28 MULVEY. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. – С. 7–8.
- 29 Див.: LAURA KIPNIS. *Feminism: The political conscience of postmodernism?*// Universal Abandon: The politics of postmodernism/Ed. Andrew Ross. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- 30 LORRAINE GAMMAN & MARGARET MARSHMENT. *Introduction*//The Female Gaze: Women as viewers of popular culture/Ed. Lorraine Gamman & Margaret Marshment. – London: The Women's Press, 1988. – С. 5.
- 31 Там само.
- 32 Пізніше позиція Мулві зазнала деяких змін — див.: MULVEY. *Visual and Other Pleasures*. – London: Macmillan, 1989.
- 33 GAMMAN & MARSHMENT. *Introduction*. – С. 1.
- 34 Там само.
- 35 Там само.
- 36 там само. – С. 2.
- 37 JANICE STACEY. *Star Gazing: Hollywood and female Spectatorship*. – London: Routledge, 1994. – С. 24.
- 38 Використано дані з розвідки: RICHARD DYER. *Entertainment and Utopia*//The Cultural Studies Reader/Ed. Simon During; 2-ге вид. – London: Routledge, 1999. – С. 376.
- 39 GAMMAN & MARSHMENT. *Introduction*. – С. 1.
- 40 JANICE STACEY. *Star Gazing: Hollywood and female Spectatorship*. – London: Routledge, 1994.
- 41 DYER. *Entertainment and Utopia*.
- 42 STACEY. *Star Gazing*. – С. 99.
- 43 Там само. – С. 97.
- 44 Там само. – С. 187.
- 45 Там само. – С. 188.
- 46 Там само. – С. 198.
- 47 Там само. – С. 223.
- 48 там само. – С. 238.
- 49 Там само. – С. 12.
- 50 TANIA MODLESKI. *Loving with a Vengeance: Mass produced fantasies for women*. – Hamden, Conn.: Archon Books, 1982. – С. 14.
- 51 Там само. – С. 34.
- 52 Там само. – С. 14.
- 53 Там само. – С. 25.
- 54 Там само. – С. 47. Див. також: МАРКС К., ЕНГЕЛЬС Ф. *Про релігію*: 36. мат. – К: Держполітвидав України, 1965.
- 55 Там само. – С. 57.
- 56 Там само. – С. 113–14.
- 57 ROSALIND COWARD. *Female Desire: Women's sexuality today*. – London: Paladin, 1984. – С. 14.
- 58 Там само.
- 59 Там само. – С. 16.
- 60 Там само.

- 61 Шарлотта Лем уперше з'явилася у: «The Guardian». – 13 вересня 1982. Прочитовано в: COWARD. *Female Desire*. – С. 190.
- 62 COWARD. *Female Desire*. – С. 190.
- 63 Там само. – С. 191–2.
- 64 Там само. – С. 196.
- 65 JANICE RADWAY. *Reading the Romance: Women, patriarchy, and popular literature*. – London: Verso, 1987. – С. 13.
- 66 Там само. – С. 53.
- 67 Дженіс Редвей вважає цю цифру неправдоподібною.
- 68 RADWAY. *Reading the Romance*. – С. 83.
- 69 NANCY CHODOROW. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. – Berkeley: University of California Press, 1978.
- 70 RADWAY. *Reading the Romance*. – С. 84.
- 71 Там само. – С. 139.
- 72 Там само. – С. 140.
- 73 Там само. – С. 146.
- 74 Там само. – С. 149.
- 75 Там само. – С. 169.
- 76 Там само. – С. 184.
- 77 Там само.
- 78 Там само. – С. 199, 198.
- 79 Там само. – С. 90.
- 80 Там само. – С. 91, 94.
- 81 Там само. – С. 97.
- 82 Там само. – С. 100.
- 83 Там само. – С. 61.
- 84 Там само. – С. 210.
- 85 Там само.
- 86 Там само.
- 87 Там само. – С. 217.
- 88 Там само. – С. 221–2.
- 89 Там само. – С. 222.
- 90 CHARLOTTE BRUNSDON. *Pedagogies of the feminine: feminist teaching and women's genres*//Screen. – №32(4). – Зима 1991. – С. 372.
- 91 IEN ANG. *Feminist desire and female pleasure*//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 526.
- 92 Там само.
- 93 Там само. – С. 527.
- 94 Там само. – С. 528.
- 95 Там само. – С. 530.
- 96 JANICE RADWAY. *Romance and the work of fantasy: struggles over feminine sexuality and subjectivity at the century's end*//Viewing, Reading, Listening: Audiences and cultural reception/Ed. Jon Cruz & Justin Lewis. – Boulder: Westview Press, 1994.
- 97 ALISON LIGHT. «Returning to Manderley» – romance fiction, female sexuality and class//Feminist Review. – №16. – 1984. – С. 7–25.
- 98 За аналогією, те, що в дитинстві я прочитав цикл книжок Еніда Блайтона «Таємниця сімох» (ENID BLYTON. *Secret Seven*) з їхнім схваленням колективних дій, могло вдобрити ґрунт для мого майбутнього захоплення соціалістичними ідеями.
- 99 RADWAY. *Romance and the work of fantasy*. – С. 220.
- 100 Прочитовано в: IEN ANG. *Watching Dallas: Soap opera and the melodramatic imagination*. – London: Methuen, 1985. – С. 2.
- 101 ANG. *Watching Dallas*. – С. 10.
- 102 Там само. – С. 9.

- 334 103 Там само. - С. 12.
 104 Там само.
 105 Там само. - С. 34-8.
 106 Там само. - С. 38-41.
 107 Там само. - С. 42.
 108 Там само. - С. 43.
 109 Там само. - С. 46.
 110 Там само. - С. 49.
 111 Там само.
 112 Див.: TONY BENNETT. *Text, readers, reading formations*//Literature and History. - №9(2). - Осінь 1983;
 та JOHN STOREY. *Text, readers, reading formations: «My Poll and My Partner Joe» in Manchester in 1841*//Literature and History. - №1(2). - Осінь 1992.
 113 PETER BROOKS. *The Melodramatic Imagination*. - New Haven: Yale University Press, 1976.
 114 ANG. *Watching Dallas*. - С. 82.
 115 Там само. - С. 83.
 116 Там само. - С. 15.
 117 Там само. - С. 95-6.
 118 Там само. - С. 96.
 119 Там само. - С. 97.
 120 Там само. - С. 98.
 121 Там само. - С. 100.
 122 Там само. - С. 101.
 123 Там само. - С. 103.
 124 Там само. - С. 105.
 125 Там само. - С. 106.
 126 Там само. - С. 109.
 127 Там само. - С. 109-10.
 128 Там само.
 129 Там само. - С. 113.
 130 Там само. - С. 115.
 131 Там само.
 132 Там само. - С. 118-19.
 133 Там само. - С. 133.
 134 Там само. - С. 135.
 135 Там само.
 136 Там само. - С. 135-6.
 137 DANA POLAN. *Complexity and contradiction in mass culture analysts: on Len Ang's «Watching Dallas»*//Camera Obscura. - №16. - Зима 1988. - С. 198.
 138 Там само. - С. 202.
 139 JANICE WINSHIP. *Inside Women's Magazines*. - London: Pandora, 1987. - С. xiii.
 140 Там само.
 141 Там само.
 142 Там само. - С. xiii-xiv.
 143 Там само. - С. 8.
 144 Там само. - С. 39.
 145 Там само. - С. 56.
 146 Там само. - С. 56-7.
 147 Там само. - С. 67.
 148 Там само. - С. 70.
 149 Там само. - С. 76.
 150 Там само. - С. 77.
 151 Там само. - С. 80.
 152 Там само.
 153 Там само. - С. 140.
 154 Там само. - С. 149.
 155 Там само.
 156 Там само. Уіншип до деякої міри повторює це визначення в розвідці: *The impossibility of Best: enterprise meets domesticity in the practical women's magazines of the 1980s*//Cultural Studies. - №5(2). - Травень 1991.
 Див. також: "A girl needs to get street wise": *magazines for the 1980s*//Feminist Review. - №21. - 1985.

- 157 JOKE HERMES. *Reading Women's Magazines*. – Cambridge: Polity Press, 1995.
- 158 Там само.
- 159 Там само.
- 160 Там само. – С. 2.
- 161 Там само.
- 162 Там само. – С. 5.
- 163 IEN ANG. *Watching Dallas*; JANICE RADWAY. *Reading the Romance*. ANN GRAY. *Video Playtime: The gendering of a leisure technology*. – London: Routledge, 1992; DAVID MORLEY. *Family Television: Cultural power and domestic leisure*. – London: Comedia.
- 164 HERMES. *Reading Women's Magazines*. – С. 6.
- 165 Там само.
- 166 Там само. – С. 10.
- 167 Там само. – С. 8.
- 168 Там само. – С. 40.
- 169 Там само. – С. 16.
- 170 Там само. – С. 148.
- 171 Там само. – С. 16.
- 172 Там само. – С. 31.
- 173 Там само. – С. 36.
- 174 Там само. – С. 39.
- 175 Там само. – С. 41.
- 176 Там само. – С. 42.
- 177 Там само. – С. 43.
- 178 Там само. – С. 48.
- 179 Там само. – С. 146.
- 180 Там само. – С. 51.
- 181 BELL HOOKS. *Talking Back: Thinking feminist, thinking black*. – London: Sheba Feminist Publishers, 1989. – С. 12.
- 182 Процитовано в: MODLESKI. *Loving with a Vengeance*. – С. 25.
- 183 Процитовано в: SHOWALTER. *Speaking of Gender*. – С. 7.
- 184 ANTONY EASTHOPE. *What a Man's Gotta Do: The masculine myth in popular culture*. – London: Paladin, 1986. – С. 1. Істгрупп помер у грудні 1999. Я знав його особисто і як викладача, і як колегу. Хоча я часто не погоджувався з ним у думках, його вплив на мої праці (а також на праці інших) був вельми значним.
- 185 Там само. – С. 167.
- 186 SCAN NIXON. *Hard Looks: Masculinities, spectatorship and contemporary consumption*. – London: UCL Press, 1996. – С. 4.
- 187 JOYCE CANAAN & CHRISTINE GRIFFIN. *The new men's studies: part of the problem or part of the solution*//Men, Masculinities and Social Theory/Ed. Jeff Hearn & David Morgan. – London: Unwin Hyman. – С. 207–8.
- 188 PAUL BURSTON & COLIN RICHARDSON. *Introduction*//A Queer Romance: Lesbians, gay men and popular culture/Ed. Paul Burston & Colin Richardson. – London: Routledge, 1995. – С. 1.
- 189 Там само.
- 190 Там само.
- 191 JUDITH BUTLER. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. – New York: Routledge, 1999. (Розміщено у виданні із приводу десятиріччя події). Див. також: JUDITH BUTLER. *Bodies That Matter: On the discursive limits of sex*. – New York: Routledge, 1993.
- 192 Там само. – С. 12. Див.: SIMONE DE BEAUVOIR. *The Second Sex*. – New York: Vintage. – С. 301.

- 193 BUTLER. *Gender Trouble*. – С. 10.
- 194 Там само. – С. xxviii.
- 195 Там само. – С. 180.
- 196 Там само. – С. 143.
- 197 Там само. – С. 142–3.
- 198 Там само. – С. 11.
- 199 Там само. – С. 147. MONIQUE WITTIG. *One is not "born a woman"*//*Feminist Issues*. – №1(2). – 1981.
- 200 BUTLER. *Gender Trouble*. – С. 143.
- 201 Там само. – С. 144.
- 202 Там само. – С. 33.
- 203 Там само. – С. 43–4.
- 204 Там само. – С. 13.
- 205 Там само. – С. 22.
- 206 Батлер використовує термін "гетеросексуальна матриця" на позначення "тієї мережі культурних уявлень, за допомогою якої можна "натуралізувати" тіло, стать та бажання. Це словосполучення посиляється на панівну дискурсивно-епістемну модель статі, котра припускає: щоб голос тіла був зрозумілим, стійку природну стать слід виражати через стійку стать культурну (маскулінізм виражає мужність, фемінізм – жіночість), ієрархічно визначену "від протилежного" через обов'язкову практику гетеросексуальності. BUTLER. *Gender Trouble*. – С. 194.
- 207 BUTLER. *Gender Trouble*. – С. xxviii–xxix.
- 208 Там само. – С. xxii.
- 209 Там само. – С. xxviii.
- 210 Там само. – С. 175.
- 211 Там само. – С. 176. Естер Ньютон, що її дослідження з життя трансвеститів використала Батлер, зауважує, що "діти засвоюють свою статеву роль

ще до того, як навчаються обирати сексуальний об'єкт. Інакше кажучи, я гадаю, діти засвоюють, що вони відповідно хлопці та дівчата, ще до того, як їх учать розуміти, що хлопці кохають тільки дівчат і навпаки" (ESTHER NEWTON. *Role models//Camp: Queer aesthetics and the performing subject: A reader*/Ed. Fabio Cleto. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. – С. 108). Гарольд Бівер пише так: "Ні гомосексуальність, ані гетеросексуальність не є природною – це можна сказати лише про бажання. Бажання – це як тяжіння гравітаційного поля, магніт, що притягає тіло до тіла" (HAROLD BEAVER. *Homosexual signs: in memory of Roland Barthes*//Cleto. «Camp». – С. 161).

- 212 Там само. – С. 180. Естер Ньютон відзначає: "Якщо статеву роль можна втілити в життя у стосунках з "хлибною" статтю, то за логікою з цього випливає, що в реальності вона також втілюється (не успадковується) у відносинах із "слухною" статтю" (ESTHER NEWTON. *Mother Camp: Female impersonators in America*. – Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1972. – С. 103).
- 213 JUDITH BUTLER. *Imitation and gender insubordination//Inside/Out: Lesbian theories, gay theories*/Ed. Diana Fuss. – London: Routledge, 1991. – С. 27–8. Пісня «You Make Me Feel Like A Natural Woman» була написана Гері Готін, Керол Кінг та Джері Векслером (Gerry Gottin, Carole King & Jerry Wexler). Керол Кінг зробила цей запис для свого альбому «Tapestry». Версія цієї пісні у виконанні Арети Франклін входить до її альбому «Greatest Hits».

- 214 BUTLER. *Gender Trouble*. – С. 180.
- 215 MICHAEL WARNER. *Introduction//Fear of a Queer Planet/Ed. Michael Warner*. – Minneapolis: Minnesota University Press, 1993. – С. xxxi.
- 216 COREY K. CREEKMUR & ALEXANDER DOTY. *Introduction//Out in Culture: Gay, lesbian, and queer essays on popular culture/Ed. Corey K. Creekmur & Alexander Doty*. – London: Cassell, 1995. – С. 1.
- 217 Там само. – С. 1–2. На думку історика Джонатана Неда Каца (JONATHAN NED KATZ. *The invention of hetero-sexuality//Socialist Review*. – №21(1). – 1990. – С. 7–34), терміни “гомосексуальний” і “гетеросексуальний” були введені в обіг німцем Карлом Марією Керт-бені, котрий 1868 року підготував проект закону про мужолозтво. Перший термін почав набувати поширен-

ня в 1869 р., другий — у 1880. Фуко у своїй розвідці «Історія сексуальності» (FOUCAULT. «The History of Sexuality») описує, як упродовж XIX ст. “гомосексуали не просто стали морфологічною життєвою формою з непристойною анатомією та загадковою психологією, а й набули індивідуальності та історії. Содоміт був тимчасовим відхиленням від норми, а гомосексуал став біологічним видом” (стор. 43).

- 218 Там само. – С. 2.
- 219 ALEXANDER DOTY. *Something queer here//Out in Culture: Gay*. – С. 72.
- 220 Там само.
- 221 Там само. – С. 73.
- 222 Там само. – С. 83.
- 223 Там само. – С. 83–4.

7. Постмодернізм

- 1 MCROBBIE. *Postmodernism and Popular Culture*. – С. 13.
- 2 Там само. – С. 15.
- 3 DICK HEBDIGE. *Postmodernism and “the other side”//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey*. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 371–2.
- 4 Див.: STEVEN BEST & DOUGLAS KELLNER. *Postmodern Theory: Critical investigations*. – London: Macmillan, 1991.
- 5 Див.: SUSAN SONTAG. *Against Interpretation*. – New York: Deli, 1966; а також: LESLIE FIEDLER. *The Collected Essays of Leslie Fiedler*. – New York: Stein & Day, 1971. – Т. 2.
- 6 SONTAG. *Against Interpretation*. – С. 296.

- 7 FREDRIC JAMESON. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism//New Left Review*. – №146. – 1984. – С. 56.
- 8 FREDRIC JAMESON. *The politics of theory: ideological positions in the postmodernism debate//The Ideologies of Theory Essays*. – London: Routledge, 1988. – Т. 2. – С. 104.
- 9 SONTAG. *Against Interpretation*. – С. 299.
- 10 Там само. – С. 302.
- 11 ANDREAS HUYSEN. *After the Great Divide: Modernism, mass culture and postmodernism*. – London: Macmillan, 1986. – С. viii.
- 12 Там само. – С. 57.

- 13 HAL FOSTER. *Introduction//Postmodern Culture*/Ed. Hal Foster. – London: Pluto 1985. – С. xi-xii.
- 14 BEST & KELLNER. *Postmodern Theory*. – С. 15.
- 15 За словами Гола, в певному сенсі постмодернізм — “це те, як світ уявляє себе Америку”. HALL. *Postmodernism and articulation*. – С. 132.
- 16 Прочитовано в: SIMON FRITH & HOWARD HOME. *Art into Pop*. – London: Methuen, 1987. – С. 104.
- 17 Прочитовано в: FRITH & HOME. *Art into Pop*. – С. 109.
- 18 Там само. – С. 109.
- 19 Там само. – С. 120.
- 20 HUYSEN. *After the Great Divide*. – С. 188. Див. також: GEORGE MELLY. *Revolt into Style: Pop arts in the 50s and 60s*. – Oxford: Oxford University Press, 1989 [вперше надруковано 1970].
- 21 HUYSEN. *After the Great Divide*. – С. 195.
- 22 JEAN-FRANÇOIS LYOTARD. *The Postmodern Condition: A report on knowledge*. – Manchester: Manchester University Press, 1984.
- 23 Там само. – С. xxiv.
- 24 Критичний вступ до історії Просвітництва див.: ROY PORTER. *The Enlightenment*. – Basingstoke: Macmillan, 1990; DORINDA OUTRAM. *The Enlightenment*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- 25 LYOTARD. *The Postmodern Condition*. – С. 46.
- 26 Там само. – С. 48.
- 27 Там само. – С. 51.
- 28 Дещо позитивніший погляд на можливості постмодерної педагогіки див.: *Between Borders: Pedagogy and the politics of cultural studies*/Ed. Henry A. Giroux & Peter McLaren. – London: Routledge, 1994.
- 29 LYOTARD. *The Postmodern Condition*. – С. 79.
- 30 Там само. – С. 79.
- 31 STEVEN CONNOR. *Postmodernist Culture: An introduction to theories of the contemporary*. – Oxford: Basil Blackwell, 1989. – С. 41.
- 32 Там само.
- 33 Прочитовано в: CONNOR. *Postmodernist Culture*. – С. 41.
- 34 IAIN CHAMBERS. *Popular Culture: The metropolitan experience*. – London: Routledge 1988. – С. 216.
- 35 McROBBIE. *Postmodernism and Popular Culture*. – С. 15.
- 36 KOBENA MERCER. *Welcome to the Jungle: New positions in black cultural studies*. – London: Routledge, 1994. – С. 2.
- 37 BEST & KELLNER. *Postmodern Theory*. – С. 109.
- 38 Там само. – С. 111.
- 39 CONNOR. *Postmodernist Culture*. – С. 51.
- 40 JEAN BAUDRILLARD. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. – St Louis: Telos Press, 1981. – С. 185.
- 41 JEAN BAUDRILLARD. *Simulations*. – New York: Semiotext (e), 1983. – С. 2.
- 42 Там само. – С. 55.
- 43 Прочитовано в: FRITH & HOME. *Art into Pop*. – С. 7.
- 44 Там само. – С. 182.

- 45 JOHN FISKE. *Media Matters: Everyday culture and media change*. – Minnesota: University of Minnesota Press, 1994. – С. xv.
- 46 Там само. – С. xxii.
- 47 BAUDRILLARD. *Simulations*. – С. 23.
- 48 Там само. – С. 25.
- 49 Там само.
- 50 Там само. – С. 30.
- 51 Там само. – С. 36.
- 52 Там само. – С. 28–9.
- 53 Там само. – С. 12–13.
- 54 Див.: PAUL RICOEUR. *Hermeneutics and the Human Sciences*. – New York: Cambridge University Press, 1981.
- 55 LAWRENCE GROSSBERG. *It's a Sin: Essays on postmodernism, politics and culture*. – Sydney: Power Publications, 1988. – С. 175.
- 56 DOCKER. *Postmodernism and Popular Culture*. – С. 105.
- 57 FREDRIC JAMESON. *Postmodernism and consumer society*//Hal Foster. «Postmodern Culture». – С. 112.
- 58 FREDRIC JAMESON. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. – С. 55.
- 59 JAMESON. *The politics of theory*. – С. 112.
- 60 JAMESON. *Postmodernism and consumer society*. – С. 112.
- 61 Там само. – С. 113.
- 62 ERNEST MANDEL. *Late Capitalism*. – London: Verso, 1978.
- 63 JAMESON. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. – С. 78.
- 64 Там само.
- 65 Див.: RAYMOND WILLIAMS. *Base and superstructure in Marxist cultural theory*//Problems in Materialism and Culture. – London: Verso, 1980.
- 66 JAMESON. *The politics of theory*. – С. 105.
- 67 JAMESON. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. – С. 65.
- 68 Там само. – С. 64.
- 69 JAMESON. *Postmodernism and consumer society*. – С. 115.
- 70 JAMESON. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. – С. 60.
- 71 Там само. – С. 61.
- 72 Див.: GROSSBERG. *It's a Sin*. – С. 178–81.
- 73 JAMESON. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. – С. 67.
- 74 JAMESON. *Postmodernism and consumer society*. – С. 116.
- 75 JAMESON. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. – С. 67.
- 76 Там само. – С. 65–6.
- 77 HEBDIGE. *Postmodernism and "the other side"*. – С. 375.
- 78 JAMESON. *Postmodernism and consumer society*. – С. 120.
- 79 JIM COLLINS. *Genericity in the nineties*//Film Theory goes to the Movies/Ed. Jim Collins. – London: Routledge, 1993. – С. 248.
- 80 PETER BROOKER & WILL BROOKER. *Introduction*//Postmodern After-images/Ed. Peter Brooker & Will Brooker. – London: Edward Arnold, 1997. – С. 7.
- 81 Там само.
- 82 PETER BROOKER & WILL BROOKER. *Styles of pluralism*//Postmodern After-images. – С. 56.
- 83 COLLINS. *Genericity in the nineties*. – С. 246.

- 84 Там само. – С. 250.
- 85 Там само. – С. 254.
- 86 JAMESON. *Postmodernism and consumer society*. – С. 125.
- 87 JAMESON. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. – С. 85.
- 88 Там само. – С. 56.
- 89 Там само. – С. 85.
- 90 Там само.
- 91 Там само. – С. 89.
- 92 GROSSBERG. *It's a Sin*. – С. 174.
- 93 ДИВ.: JAMESON. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*.
- 94 ANDREW GOODWIN. *Popular music and postmodern theory*//Cultural Studies. – №5. – 1991. ДИВ.: ANDREW GOODWIN. *Popular music and postmodern theory*//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998; а також: ANDREW GOODWIN. *Dancing in the Distraction Factory: Music, television and popular culture*. – London: Routledge, 1993.
- 95 GOODWIN. *Popular music and postmodern theory*. – С. 173.
- 96 Там само. – С. 175.
- 97 CORNEL WEST. *Black postmodernist practices*//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 391.
- 98 ДИВ.: «Ruthless Rap Assassins». *Killer Album*. – Murdertone/EMI. – 1990; and *Think, It Ain't Illegal Yet*. – Murdertone/EMI, 1991.
- 99 McROBBIE. *Postmodernism and Popular Culture*.
- 100 ДИВ.: FRED PFEIL. *"Makin' flippy floppy: postmodernism and the baby boom PMC//The Year Left/Ed. Mike Davis*. – London: Verso, 1985; а також: Postmodernism as a "structure of feeling"//Marxism and the Interpretation of Culture/Ed. Cary Nelson & Lawrence Grossberg. – London: Macmillan, 1988.
- 101 GOODWIN. *Popular music and postmodern theory*. – С. 175.
- 102 FRITH & HOME. *Art into Pop*. – С. 58.
- 103 UMBERTO ECO. *Postscript to The Name of the Rose*. – New York: Harcourt Bi Jovanovich, 1984.
- 104 GOODWIN. *Popular music and postmodern theory*. – С. 185.
- 105 Там само. – С. 178.
- 106 JIM COLLINS. *Postmodernism and television*//Channels of Discourse, Reassembled/Ed. Robert C. Alien. – London: Routledge, 1992.
- 107 CHARLES JENCKS//COLLINS. *Postmodernism and television*. – С. 338.
- 108 COLLINS. *Postmodernism and television*. – С. 337.
- 109 Там само. – С. 338.
- 110 Там само. – С. 341.
- 111 Там само. – С. 345.
- 112 Там само.
- 113 Там само.
- 114 Чудову добірку нарисів, а також біографію Кемпа див.: *Camp: Queer aesthetics and the performing subject/Ed. Fabio Cleto*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- 115 COLLINS. *Postmodernism and television*. – С. 347.
- 116 Там само. – С. 347–8.

- 117 Там само. – С. 348.
- 118 Там само.
- 119 Див.: STUART HALL. *The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies* та *On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall*; а також: JENNIFER DARYL SLACK. *The theory and method of articulation in cultural studies*//Stuart Hall: Cultural dialogues in cultural studies/Ed. David Morley & Kuan-Hsing Chen. – London: Routledge, 1996; та JOHN STOREY. *Cultural Consumption and Everyday Life*. – London: Edward Arnold, 1999.
- 120 COLLINS. *Postmodernism and television*. – С. 334.
- 121 Див.: ANTONY EASTHOPE. *Literary into Cultural Studies*. – London: Routledge, 1991; та STEVEN CONNOR. *Theory and Cultural Value*. – Oxford: Blackwell, 1992. Див. також матеріали дискусії щодо цінності між Ентоні Істоупом (Antony Easthope) та Стівеном Коннором (Steven Connor) у часописі: *Textual Practice*. – №4(3). – 1990; №5(3). – 1991. Див. ще: JOHN FROW. *Cultural Studies and Value*. – New York: Oxford University Press, 1995.
- 122 Див.: JANE THOMPSON. *Sensational Designs: The cultural work of American fiction, 1790–1860*. – New York: Oxford University Press, 1985; та BARBARA HERRNSTEIN SMITH. *Contingencies of Value*. – Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- 123 THE FOUR TOPS. *It's The Same Old Song*//Four Tops Motown Greatest Hits. – Motown Record Company, 1992.
- 124 Див.: BOURDIEU. *Distinction*.
- 125 JOHN FEKETE. *Introductory notes for a postmodern value agenda*//Life After Postmodernism/Ed. John Fekete. – New York: St Martin's Press, 1987. – С. 17.
- 126 SONTAG. *Against Interpretation*. – С. 304.
- 127 FRITH & HOME. *Art into Pop*. – С. 169.

8. Масова культура та політика

- 1 JIM MCGUIGAN. *Cultural Populism*. – London: Routledge, 1992. – С. 4.
- 2 Там само. – С. 5.
- 3 Там само. – С. 40–1.
- 4 NICHOLAS GARNHAM. *Political economy and cultural studies: reconciliation or divorce*//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 601. Чудову відповідь на аргументи Гарнема див.: LAWRENCE GROSSBERG. *Cultural studies vs. political economy: is anybody else bored with this debate?*//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998.
- 5 MCGUIGAN. *Cultural Populism*. – С. 76.
- 6 Там само. – С. 79.
- 7 Там само. – С. 159.
- 8 Там само. – С. 171. Подібне твердження див. у вступі до: *Reading into Cultural Studies*/Ed. Martin Barker & Anne Beezer. – London: Routledge, 1992.
- 9 Там само. – С. 85.
- 10 Там само. – С. 72.
- 11 Там само. – С. 75.

- 12 JOHN FISKE. *Television Culture*. – London: Routledge, 1987. – С. 309.
- 13 Там само.
- 14 Там само. – С. 311.
- 15 Там само.
- 16 Там само. – С. 313.
- 17 Там само.
- 18 Там само.
- 19 Там само. – С. 320.
- 20 Там само. – С. 316.
- 21 Там само.
- 22 Там само. – С. 316.
- 23 JOHN FISKE. *Understanding Popular Culture*. – London: Unwin Hyman, 1989. – С. 8.
- 24 Там само. – С. 20–1.
- 25 PIERRE BOURDIEU. *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. – С. 113–20.
- 26 NICHOLAS GARNHAM & RAYMOND WILLIAMS. *Pierre Bourdieu and the sociology of culture: an introduction*//Media, Culture and Society. – №2(3). – 1980. – С. 215.
- 27 Там само. – С. 220.
- 28 BOURDIEU. *Distinction*. – С. 5.
- 29 Прекрасний історичний екскурс у цей процес див.: PAUL DiMAGGIO. *Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America*// Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998.
- 30 BOURDIEU. *Distinction*. – С. 30.
- 31 Там само. – С. 6.
- 32 Там само. – С. 32.
- 33 Там само.
- 34 Там само. – С. 7.
- 35 Там само. – С. 31.
- 36 Там само. – С. 57.
- 37 Там само. – С. 68.
- 38 PAUL WILLIS. *Common Culture*. – Buckingham: Open University Press, 1990. – С. 2.
- 39 Там само. – С. 3.
- 40 Там само. – С. 22.
- 41 Там само. – С. 21.
- 42 Там само. – С. 24.
- 43 Там само. – С. 135.
- 44 Там само. – С. 21.
- 45 MICHEL DE CERTEAU. *The Practice of Everyday Life*. – Berkeley: University of California, 1984. Див. також: DE CERTEAU. *The practice of everyday life*//Cultural Theory and Popular Culture: A Reader/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998.
- 46 DE CERTEAU. *The Practice of Everyday Life*. – С. xii–xiii.
- 47 Там само. – С. xiii. Наведу приклад "тактики" вторинного виробництва. Хоча мої батьки завжди голосували за лейбористську партію, впродовж багатьох років вони брали участь у виборах окремо один від одного. Справа в тому, що батька підвозив до виборчої ділянки великий сірий "бентлі", за кермом якого сидів член місцевого виконавчого комітету від консервативної партії. Моя мати, яка народилася в шахтарському селищі біля Даргема й на собі відчула гіркі наслідки загального страйку 1926-го року, відмовлялася навіть сідати в ав-

- то, яке належить консерватору: "Тільки через мій труп!" — зазвичай казала вона. Мій батько, важке дитинство котрого пройшло у Селфордї, в місцях, так добре описаних Волтером Грінвудом (WALTER GREENWOOD. *Love on the Dole*), завжди відповідав так: "Хіба ти не бачиш усього гумору ситуації — "торі" підвозить тебе до дільниці, а ти голосуєш за лейбористів?".
- 48 Там само. - С. 174.
- 49 Там само. - С. 166.
- 50 Там само. - С. 131-76.
- 51 Там само. - С. 171.
- 52 Там само. - С. 172. Енді Медгерст, на мою думку, вельми вправно описує такий спосіб навчання як "місіонерське нав'язування" (Див.: ANDY MEDHURST. *Teaching queerly: Politics, pedagogy and identity in lesbian and gay studies*//Teaching Culture: The long revolution in cultural studies. - Leicester: NIACE Press, 1999. - С. 98).
- 53 JOLI JENCON. *Fandom as Pathology*//The Adoring Audience/Ed. Lisa Lewis. - London: Routledge, 1992.
- 54 Там само. - С. 9.
- 55 Там само.
- 56 Дженсон досить переконливо стверджує, що можна бути фаном Джеймса Джойса так само, як Барі Манилова — див.: *Fandom as Pathology*. - С. 19-20.
- 57 HENRY JENKINS. *Textual Poachers*. - New York: Routledge, 1992.
- 58 Там само. - С. 5.
- 59 Там само. - С. 62.
- 60 Там само. - С. 63.
- 61 RONALD BARTHES. *S/Z*. - London: Jonathan Cape, 1975.
- 62 JENKINS. *Textual Poachers*. - С. 86.
- 63 Там само. - С. 162-77.
- 64 Там само. - С. 171-2.
- 65 Там само. - С. 223.
- 66 Там само. - С. 268.
- 67 Там само. - С. 283.
- 68 Там само. - С. 284.
- 69 Там само.
- 70 LAWRENCE GROSSBERG. *Is there a fan in the house*//The Adoring Audience.
- 71 Там само. - С. 52.
- 72 Там само.
- 73 GARY CLARKE. *Defending Ski-jumpers: a critique of theories of youth sub-cultures*//On record/Ed. Simon Frith & Andrew Goodwin. - New York: Pantheon, 1990. - С. 86.
- 74 Там само. - С. 90.
- 75 там само. - С. 92.
- 76 Там само. - С. 96.
- 77 MCGUIGAN. *Cultural Populism*. - С. 40.
- 78 Матеріали цікавої та палкої дискусії між культурологічним аналізом та політекономією культури див.: *Critical Studies in Mass Communication*. - №12. - 1995. Див. також частину 7 збірника: *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*/Ed. John Storey. - 2nd ed. - Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998.
- 79 PETER GOLDING & GRAHAM MURDOCK. *Culture, Communications and Political Economy*//Mass Media and Society/Ed. James Curran & Michael Gurevitch. London: Edward Arnold, 1991. - С. 15.
- 80 Там само. - С. 17.
- 81 Там само. - С. 27.
- 82 WILLIS. *Common Culture*. - С. 19.

- 83 Там само. – С. 27.
- 84 Там само. – С. 131.
- 85 Там само. – С. 139.
- 86 Там само. – С. 160.
- 87 Див.: JOHN STOREY. *Texts, readers, reading formations: «My Poll and My Partner Joe in Manchester in 1841»*// *Literature and History*. – №1(2). – 1992.
- 88 Див.: JOHN STOREY. *“Side-saddle of the olden calf”: moments of utopia in American pop music and pop music culture*// *American Half Century: Post-war culture and politics in the USA*/ Ed. Michael Klein. – London: Pluto Press. 1994.
- 89 Див.: МАРКС К. *Kanibal*. – Т. 1. – Розд. 1.
- 90 TERRY LOVELL. *Cultural Production// Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*/Ed. John Storey. – 2nd ed. – Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1998. – С. 476.
- 91 Там само.
- 92 Там само. – С. 477.
- 93 Там само. – С. 479.
- 94 KARL MARX. *Grundrisse*. – Harmondsworth: Penguin, 1973. – С. 287.
- 95 LOVELL. *Cultural production*. – С. 480.
- 96 STUART HALL. *The problem of Udeology — Marxism without guarantees*// Stuart Hall: *Cultural dialogues in cultural studies*/Ed. David Morley & Kuan-Hsing Chen. – London: Routledge, 1996. – С. 45.
- 97 STUART HALL. *When was the “post-colonial”? Thinking at the limit*// *The Post-Colonial Question*/Ed. L. Chambers & L. Curti. – London: Routledge, 1996. – С. 258.
- 98 Там само.
- 99 McROBBIE. *Postmodernism and Popular Culture*. – С. 39.
- 100 Там само. Гадаю, теорія гегемонії є осердям культурологічного аналізу (особливо коли мова йде про дослідження масової культури). Мені також здається, що замість висловлювати ті чи ті твердження стосовно конкретних течій, ми повинні схвалювати множинність культурологічного аналізу — його різноманітні підходи та висновки — як однаково чинні, хоча й по-різному оцінені, внески до “постдисциплінарної” галузі культурологічного аналізу
- 101 McROBBIE. *Postmodernism and Popular Culture*. – С. 27.
- 102 GRAMSCI. *Selections from Prison Notebooks*. – С. 175.
- 103 Маркс завважує таке: “Продукт дістає своє останнє завершення тільки в споживанні... Наприклад, одяг стає дійсно одягом лише тоді, коли його носять, незаселений будинок насправді не є дійсним будинком; іншими словами, продукт, на відміну від простого природного об'єкта, доводить себе як такий, стає продуктом тільки в споживанні.” (МАРКС К. *До критики політичної економії*. – С. 16). Саме в цьому полягає різниця між книжкою та текстом: першу виробляє видавець, а другий створює читач.

ІМЕННИЙ ТА ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

А

- Аборигени Австралії 105
 Авангардизм 241, 243
 Автентична культура 144, 145-147,
 154, 263, 266, 301
 Автомобілів реклама 161
 Авторитетність 154
 Адорно Теодор (*Adorno Theodor*) 93, 142-
 143, 146, 150-153
 Алжирська війна 116
 Альтусер Луї (*Althusser Louis*) 18, 101,
 103, 156-160, 161, 166-167, 218
 Альтусеріанство 156-167
 Америка 112, 205
 – американська контркультура 56,
 152, 173, 242, 243, 257
 – американська масова
 культура 56-65
 – американські вестерни 109-113
 Американізація 26
 "Аналіз культури" 80-87
 Анг Їн (*Ang Ien*) 103-104, 205-215, 221,
 284, 313
 «Апокаліпсис сьогодні» 133, 247
 Аристократія 29, 62, 43-47
 «Ар-І-Ем», гурт 309
 Арнольд Малкольм (*Arnold Malcolm*) 92
 Арнольд Метью (*Arnold Matthew*) 25, 35,
 48, 80, 87, 142, 156, 170, 241, 272,
 40-47
 Артикуляція 30, 172-174, 270, 305
 Аюра 154, 247

Б

- «Баварія», Мюнхен 107
 Бажання 27, 128, 146, 186, 193, 217
 "База – надбудова", модель 16, 138-140,
 157, 312
 Банк культурних уявлень 116, 121
 Барет Мішель (*Barrett Michele*) 184
 Барт Ролан (*Barthes Roland*) 19, 103,
 106, 113-122, 123, 297
 Батлер Джудіт (*Butler Judith*) 228-233
 Бах Йоганн Себастьян 147
 Бахтін Михайло 176-177, 180
 Бел Деніел (*Bell Daniel*) 240
 Бенджамін Вальтер (*Benjamin Walter*)
 142, 143, 153-155, 247
 Беннет Тоні (*Bennett Tony*) 13, 30, 35, 55,
 66, 147
 Берк Едмунд (*Burke Edmund*) 87
 Берстон Пол (*Burnston Paul*) 228
 Берштейн Дж. М. (*Bernstein J. M.*) 156
 Бест Стівен (*Best Steven*) 241, 246
 Бетговен Людвіг Ван 92, 94, 100, 151
 «Бійцівська рибка» 257
 «Білий Альбом» («Бітлз») 243
 Бінарні протиставлення 19, 109, 111,
 112, 124, 126, 153, 179, 190, 211, 301
 «Бітлз», гурт 152, 243, 262, 276
 «Блакитний оксамит» 257
 Блейк Пітер (*Blake Peter*) 243
 Блох Йозеф (*Bloch Joseph*) 139
 Бог (як метаоповідь) 252
 Богарт Гемфрі (*Bogart Humphrey*) 78
 Бодлер Шарль (*Baudelaire Charles*) 147
 Бодріяр Жан (*Baudrillard Jean*) 238, 246-
 253, 258, 276
 Бордьє П'єр (*Bordieu Pierre*) 22, 213, 273,
 274, 284, 288-292
 Борн Джордж (*Bourne George*) 54
 Браярз Гевін (*Bryars Gavin*) 274
 Браконьєрство (текстуальне) 294-295
 Брандо Марлон (*Brndo Marlon*) 248
 Брансдон Шарлотта (*Brunsdon Char-
 lotte*) 203
 Брехт Бертольд (*Brecht Bertolt*) 18, 143,
 188, 239
 Британське культурне життя 26, 33, 35
 Британське уявлення про роль жінки
 в суспільстві 192

Британський андеграунд 242
 Британський культурологічний
 аналіз 15, 70, 284
 Броган Д. В. (Brogan D. W.) 62
 Брукер Пітер (Brooker Peter) 259
 Брукер Уїл (Brooker Will) 259
 Брукс Пітер (Brooks Peter) 207
 Буржуазна культура 239
 «Буч Кесіді та Санденс Кід» 234
 Бювуар Симона де (Beauvoir Simona de)
 228

В

Вайт Девід Менінг (White David Manning)
 57
 Вдосконалення 46
 «Великий перехід» (фанівський прийом)
 298
 Веллінгтонський, герцог 45
 Веннел Педі (Whannel Paddy) 61, 69, 70,
 91–100, 101
 Верн Жюль (Verne Jules) 161, 165–166
 Вест Корнел (West Cornel) 263
 Вестерни 109–113
 – В. помсти 110, 112
 – класичні 110–111
 – оповідна функція В. 110, 111, 126
 – перехідні 110, 111–112
 – професійні 110–113
 В'єтнамська війна 56, 116, 134, 160,
 173, 243, 247, 253
 Вибірні традиції 25, 83, 271
 Видимість 247
 Вимисел 50, 191–194, 250, 270, 295, 297
 Виробництво 31, 175, 307
 – виробничі відносини 88, 138–139,
 293, 309, 312
 – продуктивні сили 138
 – способи в. 17, 138, 141, 155, 157,
 158, 293
 Виробництво економічне 17, 138
 Виробництво через споживання 175,
 293, 312, 314
 Виробничі відносини 88, 138–139, 293,
 309, 312

Висока культура 21, 27, 35, 125, 144,
 214
 – зникнення різниці між В. К.
 та маскультурою 32, 240, 254,
 256, 270
 – та зарозумілість 32, 47, 89, 240,
 243, 315
 – та культуралізм 91, 94
 – та підхід «культура й цивіліза-
 ція» 55, 56, 58, 66
 – та політика 289–292, 315
 – та постмодернізм 239–243, 253–256,
 260, 275
 «Віва» 205
 Віддзеркалення теорія 139
 Відмінність 22, 25, 274
 Відпочинок на морському узбережжі
 15, 19, 27, 73
 Відтворення культури 153–156, 247
 «Війна та мир» 103
 Вік (авдиторії) 268
 Влада 39, 115, 271, 280
 – та знання 131, 134
 Внутрішня гіперінституціоналізація
 291
 Внутрішня дистанція 163
 Водевіль 95, 141
 Волбі Сильвія (Walby Sylvia) 183
 Волошинов Валентин 172
 Воргол Енді (Warhol Andy) 241, 243
 «Ворнер Бразерз», кінокомпанія 309
 Ворнер Майкл (Warner Michael) 233
 «Вотергейт» 252, 253
 Втеча від дійсності. Див.: Ескапізм
 Вторинне означення 114–116
 Вульф Вірджинія (Woolf Virginia) 239
 «Вуменз Овн» 216, 219

Г

«Германс Гермітс» 266
 «Говіс», марка хлібу 148
 «Гіл-стріт Блюз», серіал 286
 Гааг Ернест ван ден (Haag Ernest van den)
 59, 62

- Гамільтон Ричард (Hamilton Richard) 242
 Гассан Ігаб (Hassan Ihab) 240
 Гебдідж Дік (Hebdige Dick) 35, 171, 237, 258
 Гегемонія 29–32, 168–175, 239, 280, 281, 303, 310–312.
 Гегель Георг (Hegel Georg) 147, 157
 Герменевтика 280
 – Г. підозрілості 252
 Гермес Джок (Hermes Joke) 220–225
 Герш Пол (Hirsch Paul) 153
 Гетеросексуальність 226, 228, 229–232
 Гіперреалізм 246–253
 Гітлер Адольф (Hitler Adolf) 141
 Гокс Теренс (Hawkes Terence) 108
 Гол Стюарт (Hall Stuart) 15, 18, 31, 69, 70, 80, 87, 89–101, 156, 172, 174, 310–311
 Гомосексуальність (теорія нетрадиційної сексуальності) 228–234
 Горескі Генрік (Goresky Henryk) 274
 Горкгаймер Макс (Horkheimer Max) 144, 146
 Горн Говард (Horne Howard) 249, 276
 Гороскопи 194
 Говуї Ірвінг (Howe Irving) 240
 Гогарт Ричард (Hoggart Richard) 55, 69, 70–80, 86, 92, 94, 100–101
 Громадянські права чорних, рух за 243
 Грошові відносини 34
 Гуйсен Андреас (Huyssen Andreas) 240, 242
 Гукс Бел (Hooks Bell) 225
 Г'ютон Волтер (Houghton Walter E.) 9
- Г**
- Гарнем Ніколас (Garnham Nicholas) 281, 288
 Гевара Че (Guevara Che) 147
 Геї
 – визвольний рух 243
 – теорія нетрадиційної сексуальності 228–234
 Гемман Лоррейн (Gamman Lorraine) 188
 Генерація. Див.: Покоління
 Годар Жан-Люк (Godard Jean-Luc) 276
 Голдінг Пітер (Golding Peter) 302
 Госе Едмунд (Gosse Edmund) 49
 Грамші Антоніо (Gramsci Antonio) 29, 100, 168–172, 246, 313.
 Див. також Неограміанський культурологічний аналіз; Неограміанська теорія гегемонії
 Грей Ен (Gray Ann) 221
 Грейд Лью (Grade Lew) 286
 Грешема закон 52, 59
 Грін Майкл (Green Michael) 101
 Грінберг Клемент (Greenberg Clement) 93
 Гріфін Крістін (Griffin Christine) 227
 Гросберг Лоуренс (Grossberg Lawrence) 33, 253, 257, 261, 276, 300
 Гротескний реалізм 176
 Гудвін Ендрю (Goodwin Andrew) 162–163
- Д**
- Даєр Ричард (Dyer Richard) 153, 189–190
 «Даллас», серіал 205–215, 220, 287, 313
 Данте Аліґ'єрі 60
 Дартс 79
 Дворжак Антонін (Dvorak Antonin) 148
 Девіс Майлз (Davis Miles) 93
 «Дейлі Мірор» 24
 «Дейлі Стар» 249
 «Дейлі Телеграф» 119
 Демократія 44, 50, 58, 85, 100, 150, 168
 Денотация 114, 119–122, 206
 Дерріда Жак (Derrida Jacques) 123–126
 Детермінація в останній інстанції 157
 Децентралізований текст 162
 Джаз 93, 97, 99–100
 Джеймсон Фредрик (Jameson Fredric) 137, 270, 276, 238–240, 253–266
 Дженкінс Генрі (Jenkins Henry) 296–300
 Дженкс Чарльз (Jencks Charles) 264
 Дженсон Джолі (Jenson Joli) 295
 «Джефферсон Ероплайн», гурт 173
 Джойс Джеймс (Joyce James) 239
 «Джонні Гітара» 112

Джонс Джаспер (*Johns Jasper*) 276
 Джонсон Ричард (*Johnson Richard*) 70,
 91
 Дискримінація за статевою ознакою
 283
 Дискурси 31, 124, 130-134, 144, 159, 163
 Діахронічний підхід 106
 Дізраелі Бенджамін 40
 Дійсність 105, 145, 172, 214, 313
 Діккенс Чарльз (*Dickens Charles*) 23, 93,
 95, 124
 Діснейленд 248, 251
 Діферанс 123, 124
 Довті Александер (*Doty Alexander*) 234
 Додаткова вартість 307
 Дозвілля/відпочинок 54, 150
 Докер Джон (*Docker John*) 177, 180, 253
 «Доктор Ху» 298
 Доміно 79
 Дон Кіхот 158, 233
 Доповнення 124
 Дробіння 171, 259, 267
 Друга хвиля фемінізму 243
 Дуальних систем теорія 183
 Духові оркестри 79

Е

Его 127, 186-188
 Едипів комплекс 127, 129-130, 195, 198
 Екзистенціалістичний фемінізм 184
 Еко Умберто (*Eco Umberto*) 264, 269
 Економіка культури 284, 286, 309
 Економічний детермінізм 139, 311
 Еліот Т. С. (*Eliot T. C.*) 239, 273
 Елвей Лоуренс (*Alloway Lawrence*) 241
 Емоційна інтенсифікація (фанівський
 прийом) 299
 Емоційний реалізм 98, 206, 207
 «Емпайр» (журнал) 121
 Емпіричний реалізм 206
 «Ем-Ті-Ві», телекомпанія 265
 «Ем-Ті-Ем», телекомпанія 286
 «Ен-Бі-Сі», телекомпанія 286
 Енгельс Фрідріх 17, 139-140

Еротизація (фанівський прийом) 299
 Ескапізм 189-191, 200, 223
 Ескімоси 105
 Естетський погляд 289-290
 Етнографічний культурний аналіз 312

Ж

Жива культура 15, 36, 71, 83, 101, 270
 «Жіноче бажання» 194-196
 Жіночий погляд 188
 Жіночий роман
 - ідеальний 198
 - невдалий 199
 Жіночі журнали 194, 215-225
 Жіночі романи 30, 86, 130, 193-204
 Жіночість 216-218, 229, 231, 232
 Журнали 142
 - жіночі 194, 215-225
 - фанівські 299

З

Задоволення 49, 77, 150, 185-189, 190,
 201-204, 205, 207-215, 233, 275, 283,
 313
 «Закон у Лос-Анджелесі», серіал 248
 Замінник життя 54
 Зарозумілість 32, 47, 89, 240, 243, 309,
 315
 «Засади семіотики» 114
 Звичай 19, 166
 Зміна жанру (фанівський прийом) 298
 Зміна фокуса (фанівський прийом) 298
 Знання 292
 - наукове 244
 - та влада 130-134
 Значення 233
 - та марксизм 154, 159, 171, 172
 - та масова політика 284-288, 292,
 312
 - та постструктуралізм 122, 123-
 125, 128
 - та структуралізм 103-108, 113, 117,
 120
 - та фемінізм 184, 221-225

«Золоті дівчата» 234
 Зонтаг Сьюзан (Sontag Susan) 239, 240
 «Зоряні війни» 257, 298
 Зсув персонажів (фанівський прийом)
 298

I

Іглтон Террі (Eagleton Terry) 103
 «Ідеї, що їх передають» (концепція спілкування) 293
 Ідеологічний апарат держави 166, 170
 Ідеологічні форми 18, 140
 Ідеологія 83, 115, 138, 157, 179–180, 246, 251, 262, 279, 297, 307
 – дефініції I. 15, 20
 – I. маскультури 208–215, 284, 313–315
 – I. патріархату 17, 202
 – I. популізму 212–213, 315
 – I. природного смаку 291
 – I. романтики 130
 – I. стримування 56, 64
 – панівна 27, 30, 285, 308
 – удавана/реальна 159
 – як засіб приховування суперечностей 164
 – як матеріальна практика 18–19, 166
 – як міф 19–20, 115–116, 118–119
 – як перекручення 16
 – як систематизована сукупність ідей 16–17
 Імітація 247–249, 251, 255, 258, 266
 Імперські оповіді 133–134
 Імпотенції комплекс 187
 Індивідуалізм 86, 256
 Індивідуальність. Див.: *Особистість*
 Індустріалізація 33, 39, 54, 63, 96, 150
 Інтелектуали 33, 55, 56, 62, 65, 74, 141, 169–170, 241, 245, 264, 282, 289, 313
 Іншість 13, 35–36, 128, 129
 Іронія 117, 209–210
 Істґруп Ентоні (Eastope Anthony) 226
 Істина 65, 131–134, 164, 244, 252
 Історія, написана знизу 90

К

Канаан Джойс (Canaan Joyce) 227
 «Капітал» 157
 Капіталізм 19, 28, 233, 282, 304
 – сфера економіки 304–307
 – сфера культури 284–288
 – та марксизм 137–141, 144–150, 156, 168–170, 173
 – та постмодернізм 243, 237–240, 254–255
 – та фемінізм 184, 189, 208
 – традиція “культура та цивілізація” 39–40, 44
 Карлайл Томас (Carlyle Thomas) 34
 Карнавал 176–180
 Картленд Барбара (Cartland Barbara) 204, 265
 «Кейт та Елі» 234
 Кельнер Даглас (Kellner Douglas) 241, 246
 Кемп Фрезер (Kemp Fraser) 249
 Кері Джеймс (Carey James) 15
 Керто Мішель де (Certeau Michel de) 32, 294–295, 299
 Кислотний перспективізм 243
 Кінґ Родні (King Rodney) 248
 Кіно 50, 93, 154, 219, 241, 246–247
 – американські вестерни 109–113
 – К. та психоаналіз 46, 49, 54, 184–193
 – та фемінізм 184–193
 – чорне 23, 29, 187
 Кларк Гері (Clarke Gary) 301
 Клас 17, 22, 27, 30, 83, 169, 218, 287, 288, 293
 – класовий конфлікт 30
 – панівний К. 16, 34, 40, 140, 168, 175
 – та марксизм 140, 159, 169, 177
 – та постмодернізм 242, 252, 263, 267, 272, 274. Див. також:
 Аристократія; Середній клас; Робітничий клас
 – та постструктуралізм 121, 131
 – та підхід “культура й цивілізація” 39, 45–47, 58, 62

- Класична музика 92, 94, 99, 147, 148, 151
- Класичний марксизм 17, 137-141
- Класичний реалізм 206
- «Клеш», гурт 28-29, 262
- «Клуб самотніх сердець сержанта Пепера» (альбом «Бітлз») 243
- Ковард Розалінда (Coward Rosalind) 194-196
- Колінз Джим (Collins Jim) 259-260, 266-267, 268
- Комерційна культура 22, 29, 32, 75, 95, 172, 241, 254
- Коннор Стівен (Connor Steven) 245
- Конотація 19, 25, 114-115, 117-122, 206
- Консервативна партія Великобританії 30, 115, 168
- Королівський театр Великобританії 305
- «Коронейшн-стріт», серіал 249
- «Космополітен» 219
- Коулрідж Семюел Тейлор (Coleridge Samuel Taylor) 46
- Кохання 130
- Криза парадигми (в культурологічному аналізі) 280-284
- «Кримінальне читво» 258
- Критика політичної економії 137
- Критична відстань 261
- Критична теорія 141
- Критичний простір. Див.: *Критична відстань*
- Крікмур Корі (Creekmur Corey) 233
- «Крісчен Бродкастинг Нетворк», телекомпанія 270
- Культура
- автентична 144, 145, 147, 154, 266, 301
 - брутально-популістська 63
 - висока. Див.: *Висока культура*
 - вища, чи витончена К. 64
 - дефініції К. та їх ужиток 14-15, 21, 32, 80-82
 - індустрія К. 74, 75, 79, 87, 142-147, 150-153, 171-175, 285-288, 305, 309
 - іронічно-аристократична 63
 - К. споживання. Див.: *Споживання*
 - К. інших людей 65-66
 - народна 13, 26, 28, 35, 58, 59, 60, 95, 254
 - незалежна 144, 154, 156
 - панівна 13, 30, 260-262
 - позитивна 144
 - соціальна дефініція К. 81
 - спільна 34, 40, 52, 82, 95
 - тексти та практики К. 14
 - як апеляційний суд 81
 - як вибірна традиція 25, 83, 271
 - як документальна історія 81, 82, 83
 - як ідеал 80, 82
 - як конкретний спосіб життя 14, 81
 - як найкраще зі сказаного та придуманого 25, 41-42, 46, 241, 282
- «Культура та Анархія» 40-47
- “Культура та цивілізація”, підхід 69, 39-66, 156, 194, 273
- Культура як товар 76, 79, 87, 171, 175, 192, 286, 305, 312
- Культуралізм 69-101, 171, 272, 312
- Культурна політика 48, 183-184, 189, 203, 213, 260, 313
- Культурний імперіалізм 205
- Культурний капітал 207, 222, 289, 290
- Культурний популізм 280-284, 312
- Культурні тексти. Див.: *Тексти*
- Культурні цінності 144
- Культурологічний аналіз 15, 70, 74, 80, 100-101, 126, 157, 166, 271, 280, 284, 300, 302
- британський 15, 65, 284
 - криза парадигми в К. А. 280-284
 - неограмштанський 29, 31, 168-175, 280, 281, 312
 - популярне кіно в К. А. 184-193

Л

- «Лаверн і Ширлі» 234
 Лайт Елісон (*Light Alison*) 204
 Лакан Жак (*Lacan Jacques*) 103, 126–130, 185, 258
 Лан Жак (*Lang Jacques*) 205
 Левін Геррі (*Levin Harry*) 240
 Левіс К. Д. (*Leavis K. D.*) 48–53, 95
 Левіс Ф. Р. (*Leavis F. R.*) 48, 53, 61, 86, 142
 Левісизм 48, 56, 63, 65, 69–70, 73, 77, 79, 86–87, 89, 92, 99, 142, 156
 «Леві-Строс», джинси 28
 Леві-Стросс Клод (*Levi-Strauss Claude*) 103, 108–110
 Лейбористська партія Великобританії 16, 19, 249
 Лесбіянки (теорія нетрадиційної сексуальності) 228–234
 «Липкі пальці» 243
 Лібералізм 244
 Ліберальний фемінізм 184
 «Ліберес» 93
 Лівий левісизм 69, 95
 Ліга Чемпіонів футболна, фінал 107
 Лінгвістика 103–108
 Лінч Девід (*Lynch David*) 267
 Люотар Жан-Франсуа (*Lyotard Jean-Francois*) 238, 243–245, 252
 Література 54, 76
 Ллойд Марі (*Lloyd Marie*) 95, 141
 Ловел Террі (*Lovell Terry*) 307
 Ловенталь Лео (*Loventhal Leo*) 142, 143
 Лоуренс Д. Г. (*Lawrence D. H.*) 72, 93
- М**
- Майстерня історика 91
 Мак-Джиган Джім (*McGuigan Jim*) 280–284, 302
 Мак-Доналд Двайт (*Macdonald Dwight*) 58–60, 62
 Мак-Карті Джозеф (*McCarthy Joseph*) 57
 Мак-Кейб Колін (*MacCabe Colin*) 206
 Мак-Леллан Грегор (*McLellan Gregor*) 90
 Мак-Роббі Анжела (*McRobbie Angela*) 237, 246, 261, 263–265, 311
 Мандела Нельсон (*Mandela Nelson*) 305
 Манчестер 39
 «Манчестер Юнайтед» 107–108, 299
 Маркс Карл (*Marx Karl*) 16–17, 137–141, 146, 147, 157–159, 193, 208, 239, 252, 261, 307, 312
 Марксизм 17, 70, 101, 137–180, 225, 244, 301, 312
 Марксистський фемінізм 184
 Маркузе Герберт (*Marcuse Herbert*) 142, 143–146, 150
 Марлі Боб (*Marley Bob*) 173
 Маршмент Маргарет (*Marshment Margaret*) 188
 Маскулінізм 226–227
 Масова естетика 75, 213, 289
 Масова культура
 → американська (післявоєнна дискусія) 56–65
 → відсутня/присутня іншість 13, 35–36
 → дефініції М. К. 20–36
 → і сміхова культура 176–180
 → і стать 194, 206, 219, 226
 → ідеологія М. К. 208–215, 284, 313–315
 → кількісний вимір 21
 → та американізація 26
 → та висока культура (зникнення різниці) 32, 240, 254, 256, 270
 → та культуралізм 34, 69–101
 → та культуралізм 70–80, 91–100
 → та марксизм 137–180
 → та марксизм 140, 146, 150–156
 → та політика 279–315
 → та постмодернізм 240–242, 254, 266
 → та постмодернізм 32–33, 237–276
 → та теорія гегемонії 29–32
 → та феміністичний аналіз 183–184, 189
 → французька М. К. (Барт) 113–122
 → як анархія 35, 42, 44, 46
 → як залишкова категорія 21–22

- як комерційна культура 22, 25, 66
 - як культура інших людей 35-36
 - як народна творчість 28, 29
 - як народна фантазія 27
 - «Масова культура та особиста відповідальність» (конференція) 92
 - Масове мистецтво 85, 95-96
 - Масові розваги 71, 72, 73, 76, 97, 189
 - Матеріалістична концепція історії 139
 - «Матінка Кураж» 143
 - Матісс Анрі (Matisse Henry) 147
 - Машері П'єр (Macherey Pierre) 103, 161-166
 - Мелодрама 141, 207, 298
 - Мелодраматична уява 208
 - Мендель Ернест (Mandel Ernest) 254
 - Мердок Грем (Murdock Graham) 302
 - «Мерседес-Бенц» 286
 - Мерсер Кобіна (Merсер Kobena) 246
 - Метаоповіді 238, 243, 252
 - Мильні опери 75, 193, 194, 205-215, 248
 - «Коронейшен-стріт» 249
 - Мистецтво 144, 150, 155, 240, 290
 - масове м. 95-96
 - поп-арт 241-243
 - Міжтекстова взаємодія 123, 238, 256, 259, 260, 264, 267
 - Міністерство освіти та науки Велико-британії 121
 - Мінова вартість 208, 285, 307, 309
 - Міф 19, 108-119, 122, 165, 200, 226, 252
 - Міфемі 108
 - «Міфології» 113-122
 - Мова 128, 131, 169
 - лінгвістика 103-108
 - системи м. 103-105, 114, 115, 121
 - Мовлення 106, 108, 121, 124
 - Мода 301
 - Модернізм 180, 237-241, 242, 245, 254-255, 256
 - Модлескі Таня (Modleski Tania) 184, 193-194, 204
 - Молодіжні культури 15, 36, 97, 171, 223, 257, 295, 300-302
 - Молтбі Ричард (Maltby Richard) 27
 - Момент достатку 126, 128, 129
 - Моральна інтонація 77
 - Моральна трансформація (фанівський прийом) 298
 - Моріс Уільям (Morris William) 95
 - Морлі Девід (Morley David) 31, 221
 - Морфемі 108
 - Музеї 239, 242, 290
 - Музика
 - в рекламі 148
 - джаз 93, 97, 99-100
 - класична 92, 94, 99, 147, 148, 151
 - поп. Див.: Поп-музика
 - та постмодернізм 237, 242, 262-266
 - Мулві Лора (Mulvey Laura) 184-189
 - Мультикультуралізм 315
 - Муффе Шанталь (Mouffe Chantal) 30
- ## Н
- «Назад до майбутнього» I та II 257
 - Наркотики 120
 - Народна культура 13, 26, 35, 58, 59
 - Нарцисизм 186
 - Насильницька ієрархія 125
 - Наука (як метаоповідь) 244, 252
 - Наукові знання 244-245
 - Національна спілка вчителів Велико-британії 92
 - Національність 27, 172, 218, 268
 - Незалежна культура 154, 156
 - Неограмшійанська теорія гегемонії 29, 31, 280, 281, 303, 312
 - Неограмшійанський культурологічний аналіз 29, 30, 31, 168-175, 314
 - Неомарксизм 254
 - Нестача (стан) 126, 128
 - Нетрадиційної сексуальності теорія 228-234
 - «Нікелодеон», телекомпанія 270
 - Ніксон Шон (Nixon Sean) 227
 - «Німецька ідеологія» 140
 - Ніцше Фрідріх (Nietzsche Friedrich) 131
 - Нова сприйнятливність 239, 243, 275

Новел-Сміт Джефрі (Nowell-Smith
Geoffrey) 35

Новий ревізіонізм 283

Ностальгічний фільм 257-258

«Нью Лефт Рев'ю» 156

О

Обґрунтована естетика 292-293, 305

Образ 127

– та текст 118, 120-121

Означальне/означене/знак 103-106,

114-116, 117, 122, 123, 258

Означення 18, 113-116, 120

О'Коннор Алан (O'Connor Alan) 80

Опір 29, 49, 132, 169, 202, 212, 264, 284,
287, 301

Органічне суспільство 53-54, 80, 96

“Органічні інтелектуали” 169-170

Оригінальність 154

Орієнталістика 133

Ортега-і-Гассет (Otrega y Gasset) 291

Освіта 44, 45, 49, 75, 94, 244, 291

«Осердя Темряви» 133

Особистість 71, 96, 97, 133, 117, 195, 233

Ототоження (реакція на перегляд
фільму) 189-191

П

Паваротті Лучано (Pavarotti Luciano) 23-
25, 274

Панівна ідеологія 27, 30, 285, 308

Панівна культура 13, 30, 260-262

Панівний клас 16, 34, 40, 140, 168, 175

Панівні суспільні групи 29

Парадигматична вісь мови 105, 122

«Париж, Техас» 130

«Парі Матч» 115, 117

Пародія 255, 263, 268

Патріархат 17, 183-185, 189, 191, 192,
196, 200, 201, 216, 227

«Пері Сью одружилася» 257

Первинне значення 114

Передача естафети 120

Перетворення на суб'єкта 166

Персоналізація (фанівський прийом) 298

Письмова економіка 294

«Підняти “Титанік”» 286

Підпорядкування/підпорядковані
класи 16

Підсвідоме 122, 129, 185

– текст 163

Пізнання 271

Пікассо Пабло (Picasso Pablo) 155, 239

«Після балу» 74

Пісні фанівські 299

Платон 147

Плюралізм цінності 270-276

Поглинання 29, 169, 256, 261, 287, 314

Подання 165, 260

Подвійне кодування 264

Подовження часового відтинку

серіалу (фанівський прийом) 298

Позитивна культура 144-145

Покоління 30, 172

Полан Дана (Polan Dana) 214

Полісемія 115, 272

Політекономія культури 170, 233, 280,
281, 293, 302-305, 310-312

Політика 29, 47

– та масова культура 279-315

Політкоректність 315

Поп-арт 241-243

Поп-музика 28, 32, 36, 194, 305

– марксистський погляд 142, 150-
153, 155, 172-174

– та культуралізм 73, 97, 99, 100

– та культура 120

– та постмодернізм 238, 242, 262-266

Популізм культурний 312

Популістська ідеологія 212-213

“Популярне” та “масове” (дефініції
поняття) 21-22, 25

Портер Коул (Porter Cole) 94

Посилення (образу текстом) 120

«Постмодерне Ем-Ті-Ві» 265

«Постмодерні умови» 243-245

- Постмодернізм 32-33, 66, 215, 221
 – Бодріяр 238, 246-253, 258, 276
 – висока/масова культура
 (зникнення різниці) 32, 240,
 254, 256, 270
 – Джеймсон 137, 270, 276, 238-240,
 253-266
 – Ліотар 238, 243-245, 252
 – та кіно 257-258
 – та плоралізм цінності 270-276
 – та поп-музика 238, 242, 262-266
 – та телебачення 266-270
 – П. у 60-ті роки 239-243
 Постструктуралізм 14, 122, 134, 256
 Постфемінізм 219
 Праця 54, 150
 Примусова гетеросексуальність 228,
 229-232
 Природа 252
 «Про популярну музику» 150
 Проблематика 159
 Продуктивні сили 138
 Промислова революція 33, 53, 86, 89
 Просвітництво 221
 Професійна ідеологія 16
 Професійні менеджери (суспільний
 підклас) 264
 Псевдоіндивідуалізація 151
 Психоаналіз 126, 141, 214
 – феміністичний 184-189
 Психоделічне мистецтво 243
 Пуччіні Джакомо (Puccini Giacomo) 23
- Р**
- Радикальний еkleктизм 267
 Радикальний фемінізм 183
 Радіо 75, 142
 Радянський Союз 57, 59, 168
 Райт Уїл (Wright Will) 109-113, 126
 Раса 30, 172, 218, 268, 293, 313
 Расизм 172, 264, 283, 284
 Растафаріанство 172-173
- Реалізація 165
 Реалізм 98, 176, 206-207, 247, 255
 – гіперреалізм 246-253
 Редвей Дженіс (Radway Janice) 196-204,
 221
 Реддінг Отіс (Redding Otis) 273
 Реклама 25, 32, 51-52, 147, 161,
 166-167, 216-217, 227, 290
 Реконституалізація (фанівський прийом)
 298
 Рембо 252, 287
 Реп 172, 264
 Репертуари 222-225
 Репресивний апарат держави 170
 Реслінг (на телебаченні) 178-180
 Ритуали 19, 154, 166
 – істини 134
 Ричардсон Колін (Richardson Colin) 228
 «Рідерз Дайджест» 60, 254
 Різдво 15, 19, 27, 36
 Рікер Поль (Ricour Paul) 252
 «Робін Гуд, принц злодіїв» 257
 Робітничий клас 27, 47, 62, 143, 156,
 189, 252
 – культура Р. К. 13, 28, 35, 42-47, 70-
 76, 79, 86-91, 174, 301
 – формування Р. К. 39-40, 88-91
 Робітничі клуби 79
 Розділення 127
 Розенберг Бернард (Rosenberg Bernard)
 57
 «Рок проти расизму» 152
 Роквел Джон (Rockwell John) 242
 «Рок-н-Реслінг», телепередача 179
 «Ролінг Стоунз», гурт 243, 262, 266
 Романи 83, 84
 – романтична література 50, 193-204
 Романтичне вихваління 302
 Романтичні тексти 50, 193-204
 Росс Ендрю (Ross Andrew) 26, 56, 64
 «Руслес Реп Асасінс», гурт 264
 Руссо Жан-Жак (Rousseau Jean-Jacques)
 124-125

С

- «Сан» 24, 249
 Сауткотт Джоана (Southcott Joanna) 90
 Свідомість 139, 163. Див. також:
 Хибна свідомість
 Сед Едвард (Said Edward) 132
 «Секретні матеріали», телесеріал 313
 Сексуальність 132–133, 172, 185, 196, 218, 268, 313
 – гетеросексуальність 226, 228–232
 – гомосексуальність 228–234
 – та статі 183–234
 Селдс Джилберт (Seldes Gilbert) 59
 Семіотика 32, 114, 118, 287
 Семплювання 262–263
 Середній клас 34, 40, 43–45, 62, 74, 85, 213, 239
 «Серце ангела» 257
 Символ 118
 Символічне 129, 164
 Симптоматичне прочитання 160, 161
 Синтагматична вісь мови 104, 122
 Синхронічний підхід 106
 Сімпсон О. Дж. (Simpson O. J.) 250
 Сінатра Френк (Sinatra Frank) 93
 Скопофілія 185–186, 187
 «Скрін» 156
 Смак 22, 60–61, 94, 212–215, 265, 274, 289, 291, 296
 «Смерть автора» 123
 Смерть суб'єкта 256
 Сміт Адам (Smith Adam) 160
 Сміхова культура 176–180
 Сни 122, 163
 Соссюр Фердинанд де (Saussure Ferdinand de) 103–108, 109, 114, 122, 123
 «Сосьєліст Бьюкер» 119
 «Сосьєліст Рев'ю» 117
 Соціалізм 19, 30, 57, 115, 117, 313
 Соціалістичний фемінізм 184
 Спадання впливу 257
 «Спер Ріб» 216, 219
 Спільна культура 34, 40, 52, 82, 95
 Споживання 22, 25, 31, 70, 115, 225
 – та марксизм 137, 151–155, 166, 171
 – та політика 280, 281, 290, 292–295
 – та постмодернізм 273
 – та підхід «культура й цивілізація» 57, 60, 63
 – та фемінізм 190–193, 203, 214, 216–217
 Споживна вартість 208, 307, 309
 «Спортс Люстрейтед» 60
 Спосіб виробництва 17, 138, 141, 155, 157, 158, 293
 Справжня культура. Див.: *Автентична культура*
 «Справжня романтика» 258
 Стандарти 275
 Стандартизація 48, 150
 «Стар» 249
 Статі 30, 121, 172, 179, 268, 283, 313
 – вираження атрибутів С. 230–232
 – статева індивідуальність 231–233
 – статеві відносини 17. Див. також:
 Фемінізм; Чоловічий аналіз;
 Сексуальність
 – як бінарна система 228–230
 Створювані ідеї, спілкування з допомогою 293
 Стейсі Джекі (Stacey Jackie) 189–193
 Стилізація 255–257, 259, 263, 264
 Стравінський Ігор 239
 Стратегія (нав'язування культури) 294
 Стро Джек (Straw Jack) 249
 Структура
 – С. відчуття 82–84, 101, 207, 259
 – та діяльність людини 141, 270, 311
 Структуралізм 27, 91, 101, 103–122, 171, 312
 Суб'єкт/суб'єктивність 31, 126–129, 195, 209, 214, 256
 Сурогат задоволення 61
 Суспільний лад 19, 40, 45, 150, 179
 Сфера культури 174, 284–302
 Сходознавство. Див.: *Орієнталістика*

Т

- «Таємний щоденник Лори Палмер» 267
 «Таймс» 147
 «Таксист» 160
 Тактика (використання культури) 294
 «Танці з вовками» 112
 Тарантіно Квентін (Tarantino Quentin) 259
 Тарзан 133
 «Твін Пікс», серіал 266-269
 Театр 305
 Тексти 14, 16, 18, 21, 36, 56, 60, 106,
 221, 254, 260, 271-274, 292, 303-305,
 312
 браконьєрство 294-295
 в культуралізмі 70, 96, 101
 міжтекстова взаємодія 123, 238,
 256, 259, 260, 264, 266
 та марксизм 137, 159-160, 162-165,
 170-174
 та образи 117-120, 121
 Текстуальний детермінізм 275, 295
 Телебачення 36, 143, 284
 «Даллас» 205-215, 220, 287, 313
 «Коронейшен-стріт» 249
 реслінг на Т. 178-180
 та постмодернізм 266-270
 телереклама 28, 32
 Тернер Грем (Turner Graeme) 15
 Тлумачна омана 161
 Тлумачний кодекс 297
 «Токінг Гедз» 262
 Томпсон Денніс (Thompson Dennis) 48,
 51, 53
 Томпсон Е. П. (Thompson E. P.) 40, 69-70,
 88-91, 100, 141
 Тонг Розмарі (Tong Rosemary) 184
 Трагічна структура відчуття 207
 Трансвестити 231
 «Ту Квокерз», тютюн 51
 Тумін Мелвін (Tumin Melvin) 64

У

- «У пошуках утраченого ковчега» 257
 Удавана єдність 218
 Удаване 127-130, 167, 247
 Уїліс Пол (Willis Paul) 32, 283-284, 291-
 293, 302, 303-307, 309
 Уїліс Сьюзан (Willis Susan) 155
 Уільямс Раймонд (Williams Raymond) 14,
 20, 31, 54, 55, 69-70, 74, 80-87, 89, 92,
 100, 255, 271, 288
 Уїльямсон Джудіт (Williamson Judith) 166
 Уїншип Дженіс (Winship Janice) 215-220
 Уїтіг Моніка (Wittig Monica) 230
 Урбанізація 33, 34, 39, 96
 Утопічні можливості 190
 Утопія 27, 73, 144, 203, 260, 283
 Участь людини 70, 90
 Участь людини та структура 141, 270,
 311

Ф

- Фаза дзеркала 127, 185
 Файл Фред (Pheil Fred) 264
 Фанівська культура 210-212, 214,
 222-223, 295-302
 Фанівські журнали 299
 Фейт Адам (Faith Adam) 92, 93
 Фекіт Джон (Fekete John) 275
 Фемінізм 30, 243, 283, 313
 – різноманітні гатунки Ф. 183-184
 – та жіночі журнали 215-225
 – та жіночі романи 193-204
 – та популярне кіно 184-193
 – та телебачення 205-215
 – як соціальна практика 225-226
 Фідлер Леслі (Fiedler Leslie) 62-64, 239,
 240
 Фіксація точки опори 120
 Фільм. Див.: Кіно
 Фінансова економіка 285-286
 Фіске Джон (Fiske John) 25, 32, 178-179,
 250, 283-288, 302
 Фонемі 108
 «Фор Топс», гурт 273

«Формування англійського робітничого класу» 88, 91

Фостер Гел (Foster Hal) 240

Франклін Арета (Franklin Aretha) 232

Франкфуртська школа 26, 141–156, 171, 194, 254, 261, 301

Французька революція 34, 88

Французький імперіалізм 116, 119, 161–165

Фріт Саймон (Frith Simon) 25, 152, 155, 249, 276

Фройд Зигмунд (Freud Sigmund) 61, 122, 126, 127, 147, 163, 185, 252

Фуко Мішель (Foucault Michel) 32, 103, 130–133

Футбол 107–108, 299

Х

Хибна свідомість 16, 144, 189, 221

Хибне ототожнення 127, 167, 186

Холодна війна 56, 64

Християнство 244

Художні галереї 239

Ц

Центр сучасного культурологічного аналізу 70, 98, 100–101

Цивілізація 46, 49, 144

Цінність 91, 92, 95, 144, 282, 313

– плюралізм Ц, 271–276

Ч

Чаплін Чарлі (Chaplin Charlie) 95, 155

Чарльз Рей (Charles Ray) 93

Чартизм 40

Чемберс Лен (Chambers Lain) 245, 261, 276

«Червона ріка» 234

Читання

– жіночих журналів 215–225

– жіночих романів 50, 193–204

– методи Ч, 264

– читальна позиція 27, 31, 207

– як браконьєрство 294

«Читаючи «Капітал»» 160

Членувальне тлумачення 126

Чодоров Ненсі (Chodorow Nancy) 192, 201

Чоловічий аналіз 226–227

Чоловічий погляд 185, 186–189

Ш

Шарп Сесіль (Sharp Sesil) 74

Швенгер Пітер (Schwenger Peter) 226

«Шейн» 111

Шекспір Уільям (Shakespeare William)

23, 52, 53, 58, 93, 100

Шеллі Персі Біші (Shelley Percy Bysshe) 147

Шерман Сінді (Sherman Cindy) 274

Шизофренія (в культурі) 258

Шилс Едвард (Shils Edward) 61, 63, 63

Шлезінгер Філіп (Schlesinger Philip) 285

Шоволтер Елен (Showalter Elaine) 183

Штайнер Джордж 240

Я

«Я» 126–130, 186, 198, 207, 223–225

«Я та мій партнер Джо» 141

Янг Дж. М. (Young G. M.) 89

Л

L'objet petit a 126

1. 1911
 2. 1912
 3. 1913
 4. 1914
 5. 1915
 6. 1916
 7. 1917
 8. 1918
 9. 1919
 10. 1920
 11. 1921
 12. 1922
 13. 1923
 14. 1924
 15. 1925
 16. 1926
 17. 1927
 18. 1928
 19. 1929
 20. 1930
 21. 1931
 22. 1932
 23. 1933
 24. 1934
 25. 1935
 26. 1936
 27. 1937
 28. 1938
 29. 1939
 30. 1940
 31. 1941
 32. 1942
 33. 1943
 34. 1944
 35. 1945
 36. 1946
 37. 1947
 38. 1948
 39. 1949
 40. 1950
 41. 1951
 42. 1952
 43. 1953
 44. 1954
 45. 1955
 46. 1956
 47. 1957
 48. 1958
 49. 1959
 50. 1960
 51. 1961
 52. 1962
 53. 1963
 54. 1964
 55. 1965
 56. 1966
 57. 1967
 58. 1968
 59. 1969
 60. 1970
 61. 1971
 62. 1972
 63. 1973
 64. 1974
 65. 1975
 66. 1976
 67. 1977
 68. 1978
 69. 1979
 70. 1980
 71. 1981
 72. 1982
 73. 1983
 74. 1984
 75. 1985
 76. 1986
 77. 1987
 78. 1988
 79. 1989
 80. 1990
 81. 1991
 82. 1992
 83. 1993
 84. 1994
 85. 1995
 86. 1996
 87. 1997
 88. 1998
 89. 1999
 90. 2000
 91. 2001
 92. 2002
 93. 2003
 94. 2004
 95. 2005
 96. 2006
 97. 2007
 98. 2008
 99. 2009
 100. 2010

1. 1911
 2. 1912
 3. 1913
 4. 1914
 5. 1915
 6. 1916
 7. 1917
 8. 1918
 9. 1919
 10. 1920
 11. 1921
 12. 1922
 13. 1923
 14. 1924
 15. 1925
 16. 1926
 17. 1927
 18. 1928
 19. 1929
 20. 1930
 21. 1931
 22. 1932
 23. 1933
 24. 1934
 25. 1935
 26. 1936
 27. 1937
 28. 1938
 29. 1939
 30. 1940
 31. 1941
 32. 1942
 33. 1943
 34. 1944
 35. 1945
 36. 1946
 37. 1947
 38. 1948
 39. 1949
 40. 1950
 41. 1951
 42. 1952
 43. 1953
 44. 1954
 45. 1955
 46. 1956
 47. 1957
 48. 1958
 49. 1959
 50. 1960
 51. 1961
 52. 1962
 53. 1963
 54. 1964
 55. 1965
 56. 1966
 57. 1967
 58. 1968
 59. 1969
 60. 1970
 61. 1971
 62. 1972
 63. 1973
 64. 1974
 65. 1975
 66. 1976
 67. 1977
 68. 1978
 69. 1979
 70. 1980
 71. 1981
 72. 1982
 73. 1983
 74. 1984
 75. 1985
 76. 1986
 77. 1987
 78. 1988
 79. 1989
 80. 1990
 81. 1991
 82. 1992
 83. 1993
 84. 1994
 85. 1995
 86. 1996
 87. 1997
 88. 1998
 89. 1999
 90. 2000
 91. 2001
 92. 2002
 93. 2003
 94. 2004
 95. 2005
 96. 2006
 97. 2007
 98. 2008
 99. 2009
 100. 2010

ПРО АВТОРА

Доктор Джон Сторі — викладач культурології і директор «Центру досліджень ЗМІ та вивчення культури» в Сандерлендському університеті.

видавничий ділянок

ДЖОН СТОРІ

Тема: культура та медіа

Вступна частина

Переклад з англійської: Сергій Савченко

Редактор: Наталія Рибак

Комп'ютерний дизайн

Друкарство: Олександр Шумицький

Коректор: Валентина Пастушок

Місце: Львів, Україна

Видання: перше, грудень 2008 р.

Видання: «Арт»

Тел: 097 751 21 28

наукове видання

СТОРІ ДЖОН

Теорія культури та масова культура.

Вступний курс

Переклад з англійської: *Сергій Савченко*

Редактор: *Наталка Бордукова*

Консультант з питань

музикознавства: *Олександр Щетинський*

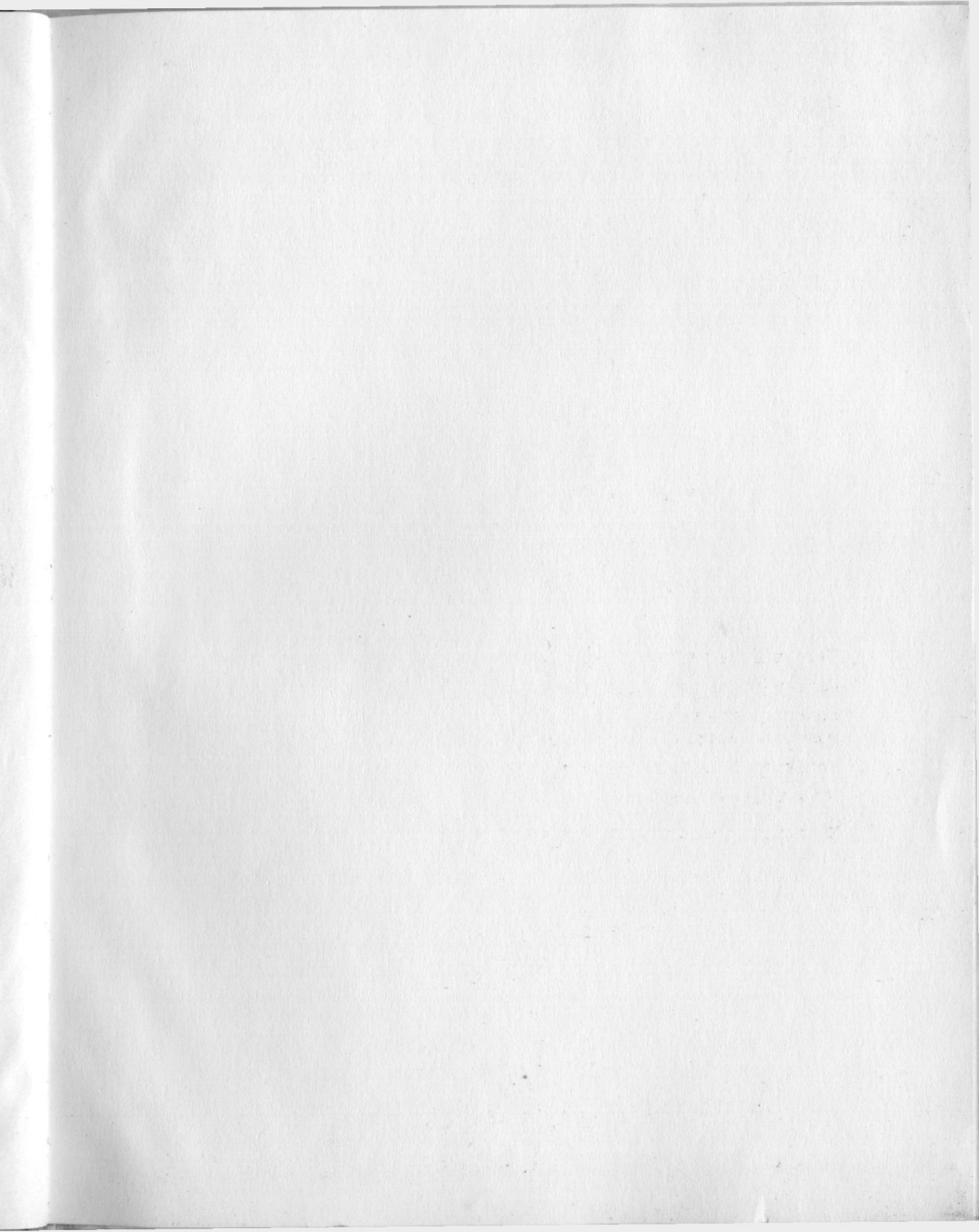
Коректор: *Валентин Нестерчук*

Макет: *Денис Ткаченко*

Книга підписана до друку 27 червня 2005 р.

Видавництво «Акта»

Тел. 057 751 21 25



ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ та МАСОВА КУЛЬТУРА

Джон Сторі

У книзі розглянуто зв'язок між теорією культури та масовою культурою, подано чіткий критичний огляд різних культурологічних підходів. Автор зосереджується передовсім на теоретичних і методологічних засадах та наслідках важливих моментів в історії дослідження маскультури, приділяє пильну увагу ідеології її функціонування в модерному суспільстві.

Книга розрахована на студентів культурологічних, філософських факультетів, на науковців, що студіюють популярну культуру, ЗМІ, сучасне мистецтво, гендерні проблеми тощо, та на всіх, хто цікавиться питаннями культури.