



[historia] ЭРИК ХОБСБАУМ

Разломанное время

Культура и общество
в двадцатом веке

CoRpus



Один из немногих истинно великих
историков нашего времени.

THE NEW REPUBLIC

Эрик Хобсбаум

**Разломанное время. Культура
и общество в двадцатом веке**

«Corpus (ACT)»

2013

УДК 008
ББК 71.0

Хобсбаум Э.

Разломанное время. Культура и общество в двадцатом веке
/ Э. Хобсбаум — «Corpus (ACT)», 2013

ISBN 978-5-17-086564-2

«Разломанное время», последняя книга одного из самых известных историков нашего времени Эрика Хобсбаума, в полной мере отражает оригинальность его критического взгляда, фундаментальное знание истории культуры, структурную четкость и страстную, емкую манеру изложения. Анализируя самые разные направления и движения в искусстве и обществе — от классической музыки до художественного авангарда 1920-х, от модерна до поп-арта, от феминизма до религиозного фундаментализма, Хобсбаум точно определяет поворотные моменты эпох и устанавливает их взаимосвязь. Сочетание левых убеждений и глубинной связи с культурой до- и межвоенной Центральной Европы во многом объясняются биографией Хобсбаума: ровесник революции 1917 года, он вырос в еврейской семье в Берлине и Вене, с приходом нацистов эмигрировал в Великобританию, где окончил Кембридж и вступил в Компартию. Его резкие высказывания нередко вызвали споры и негодование. Однако многочисленные исторические труды Хобсбаума, в первую очередь трилогия по истории «длинного девятнадцатого века» («Век революции», «Век капитала» и «Век империи») и «Эпоха крайностей» о «коротком двадцатом», стали общепризнанными вершинами мировой историографии. Глубоко зная прошлое, он сумел разглядеть и предсказать многие заблуждения современного общества так проницательно, как мало кому удалось.

УДК 008
ББК 71.0

ISBN 978-5-17-086564-2

© Хобсбаум Э., 2013
© Corpus (ACT), 2013

Содержание

Благодарности	7
Предисловие	8
Глава 1	12
Часть I	15
Глава 2	15
Глава 3	21
Глава 4	28
Глава 5	33
Часть II	41
Глава 6	41
Конец ознакомительного фрагмента.	47

Эрик Хобсбаум

Разломанное время

Культура и общество в двадцатом веке

© Bruce Hunter and Christopher Wrigley, 2013

© Н. Охотин, перевод на русский язык, 2017

© А. Бондаренко, художественное оформление, макет, 2017

© ООО «Издательство АСТ», 2017 Издательство CORPUS ®

Выдающийся исследователь Нового времени Эрик Хобсбаум первым начал изучать народные протесты, бунты и мятежи, и его работы были в равной мере важны для специалистов в области общественных наук и для историков.

The Times

В «Разломанном времени» революционер-традиционалист проявился во всем своем блеске. Он описывает крах буржуазной культуры девятнадцатого века и исследует руины, оставшиеся от нее в двадцатом. Хобсбаум любил обе эпохи, но хорошо понимал, почему они обречены.

The Guardian

Хобсбаум не только обладал превосходным знанием истории «короткого двадцатого века» – он прожил его и дал ему имя.

The Spectator

Один из немногих истинно великих историков нашего времени.

The New republic

Благодарности

Я хотел бы выразить признательность Зальцбургскому фестивалю и в особенности его президенту г-же Хельге Рабл-Штадлер, а также профессору Университета Зальцбурга Хайнриху Фишеру; газете *London Review of Books*, напечатавшей некоторые из глав до появления книги; Розалинде Келли, Люси Доу и Зоэ Сазерленд, оказавшим мне помощь в моих изысканиях и редактировании текста, и Кристине Шаттлворт за блестящие переводы. Я также приношу свои извинения Марлен за то, что уделил работе над этой книгой больше внимания, чем следовало.

Предисловие

*И мы с тобой как в смеркшейся стране,
Огнем и лязгом сметены туда,
Где бьется насмерть темная орда.*

Мэтью Арнольд. Дуврский берег¹

Эта книга о том, что случилось с искусством и культурой буржуазного общества после того, как с уходом поколения 1914 года само это общество навсегда перестало существовать. Об одном аспекте того глобального тектонического сдвига, который постиг человечество с 1950-х, когда Средневековье внезапно закончилось для 80 % населения земного шара, о 1960-х, когда правила и условности человеческих отношений, очевидно, устарели разом и повсюду. Следовательно, эта книга также и об исторической эпохе, которая потеряла свои ориентиры и в начале нового тысячелетия с тревогой всматривается в едва различимое будущее, без карты и компаса, с растерянностью, какой я не припоминаю за всю свою долгую жизнь. Поскольку время от времени я как историк размышлял и писал о любопытном переплетении общественной реальности и искусства, в конце прошлого века ко мне обратились организаторы Зальцбургского фестиваля, этого примечательного обломка «Вчерашнего мира» Стефана Цвейга (он и сам был с фестивалем в значительной степени связан), где меня пригласили выступить с рядом лекций. Эти зальцбургские лекции составляют начало данной книги, написанной между 1964 и 2012 годами. Более половины их никогда ранее не публиковались, во всяком случае на английском языке.

Книга начинается с недоверчивого восхищения в адрес манифестов XX века. Главы 2–5 представляют собой реалистические размышления о ситуации в искусстве в начале нового тысячелетия. Без погружения в исчезнувший мир прошлого в этом не разобраться. Поэтому главы 6–12 посвящены этому миру, сформировавшемуся в основном в Европе XIX века, где были заложены не только «классические» каноны музыки, оперы, балета и драматургии, но и в ряде стран – основы языка современной литературы. Иллюстрации я в основном черпаю из той области, которая сформировала мой собственный культурный фон – это немецкоязычная Центральная Европа, – но беру в расчет и все «бабье лето» (или *belle époque*) этой культуры в последние десятилетия перед 1914 годом. В конце я размышляю о культурном наследии этой эпохи.

Мало что может сравниться сегодня по популярности с пророческим описанием Маркса экономических и социальных последствий капиталистической индустриализации Запада. Но когда в XIX веке европейский капитализм воцарился на земном шаре, судьбу которого ему предстояло изменить завоеваниями, техническим превосходством и глобализацией экономики, он принес с собой внушительный груз условностей и ценностей, которые, разумеется, считал более значимыми, чем все остальные. Договоримся называть это «европейской буржуазной цивилизацией», которая так и не оправилась после Первой мировой войны. Этот самоуверенный взгляд на мир отводил науке и искусству столь же значимое место, как и вере в прогресс и просвещение, и они поистине были духовным ядром, заменившим традиционную религию. Я родился и вырос в этой «буржуазной цивилизации», символом которой стало кольцо общественных зданий середины века, окружающее средневековый и имперский центр Вены: биржа, университет, Бургтеатр, монументальная ратуша, парламент в духе классицизма, колоссальные музеи истории искусств и естественной истории, стоящие друг напротив друга, и, конечно же, сердце каждого уважающего себя буржуаз-

¹ Перевод А. Цветкова.

ного города XIX века – Гранд-опера. В этих местах «культурные люди» припадали к алтарю культуры и искусства. Храмы вписывались в этот ландшафт лишь как запоздалая дань связи между церковью и императором.

Несмотря на свою новизну, этот культурный ландшафт был глубоко укоренен в старой княжеской, королевской и церковной культуре до Французской революции, то есть в мире власти и чрезмерного богатства, патронирующих высокую культуру. В значительной степени он сохраняется и сегодня благодаря связи престижности в традиционном понимании и финансовой власти, демонстрируемой публично, однако эта связь уже не имеет отношения к авторитету духовному или полученному по праву рождения. Возможно, по этой причине эти ценности пережили относительный упадок Европы и по сей день остаются квинтэссенцией культуры, в которой власть и обширные расходы сочетаются с высоким социальным престижем. В этом смысле высокое искусство, подобно шампанскому, остается евроцентричным даже в эпоху глобализации.

В заключение этого раздела приводятся размышления о наследии этого периода и связанных с ним проблемах.

Как XX век пережил крах традиционного буржуазного общества и присущих ему ценностей? Этой теме посвящены восемь глав третьего раздела книги, где освещается широкий спектр реакций на конец эпохи. Среди прочего мы рассмотрим воздействие научных достижений XX века на цивилизацию, которая, несмотря на свою приверженность прогрессу, не смогла их до конца осознать и сама понесла от них ущерб; увидим диалектику религии в эпоху повсеместной секуляризации; проследим за тем, как искусство потеряло свои привычные ориентиры, но не смогло нащупать новые ни в рамках «модернистского» или «авангардистского» соревнования с технологиями в погоне за прогрессом, ни в союзе с властью, ни в безвольном смирении перед законами рынка.

Что же пошло не так у буржуазной цивилизации? С одной стороны, ее локомотивом было производство, разрушающее и преобразующее все вокруг, а с другой – все ее действия, институты, политические системы и шкалы ценностей создавались меньшинством и для меньшинства, численность которого, впрочем, могла расти – и росла. Это меньшинство как было, так и осталось по сей день по сути меритократичным, то есть отрицающим равенство и демократию. Вплоть до самого конца XIX века буржуазия (или высший средний класс) все еще представляла из себя довольно узкий слой общества. В 1875 году в хорошо оснащенной школами Германии гуманитарные гимназии (средние школы) насчитывали всего 100 000 учеников, и лишь часть из них доучивалась до экзамена на аттестат зрелости. В университетах же обучалось всего около 16 000 студентов. Даже на пороге Второй мировой войны в Германии, Франции и Британии – трех самых больших, развитых и образованных странах с общим населением в 150 миллионов человек – насчитывалось не более 150 000 университетских студентов, что составляло 0,1 % совокупного населения. Впечатляющее расширение среднего и, главным образом, высшего образования после 1945 года значительно умножило число образованных людей, т. е. людей, в целом обученных школьному минимуму XIX века, но необязательно число людей, легко ориентирующихся в этих дисциплинах.

Совершенно очевидно, что опасность для этой системы должна была появиться со стороны большинства, остающегося за границами элиты. Оно могло бы стремиться к прогрессивному обществу равенства и демократии, вне- или посткапиталистическому, подобно социалистам, но последние переняли многие ценности буржуазного «модернизма» и в этом отношении уже не могли обеспечить заметной альтернативы. В самом деле, с культурной точки зрения целью «политически сознательного» активиста социал-демократических убеждений было обеспечение рабочего класса свободным доступом к этим ценностям, что и осуществляла местная власть с социалистическим уклоном.

Парадоксальным образом, подлинное развитие отдельных субкультур того времени, таких как профессиональный футбол вместе с его публикой, считалось политически незначимыми и незрелыми отклонениями. Насколько мне известно, необычное пристрастие к футболу среди венского пролетариата во времена моего детства считалось чем-то само собой разумеющимся и никак не связанным со столь же одержимым голосованием за социал-демократов.

Основной тезис собранных здесь статей состоит в том, что логика капиталистического развития и самой буржуазной цивилизации изначально была запрограммирована на уничтожение их собственной базы – общества и институтов, управляемых прогрессивным элитарным меньшинством с молчаливого согласия или даже одобрения большинства, по крайней мере до тех пор, пока система гарантировала стабильность, мир и общественный порядок, а также удовлетворяла скромным ожиданиям беднейших классов. Эта система не могла противостоять тройной объединенной атаке: научно-технической революции XX века, преобразившей старые методы зарабатывания на жизнь, перед тем как их уничтожить; общества массового потребления, возникшего из взрывного роста западных экономик; окончательного выхода масс на политическую сцену в роли клиентов и одновременно избирателей. XX век, или точнее – его вторая половина, стал веком западного обывателя и, хоть и в меньшей степени, обывательницы. XXI век глобализовал это явление. Он также выявил дефекты политических систем, отождествляющих демократию с эффективным всеобщим голосованием и представительной властью, в особенности с учетом того, что политика и структура управления остались невосприимчивыми к глобализации и лишь усилились в процессе универсальной трансформации планеты в совокупность суверенных «национальных государств». Более того, у властных или по меньшей мере господствующих элит, старых или новых, нет никакой стратегии, а если они и утверждают, что есть, – то им недостает сил для действия.

С культурной точки зрения столетие обывателей и обывательниц дало куда более положительный результат, хотя и свело общество потребителей классической буржуазной высокой культуры к узкой нише стариков, снобов или богачей в погоне за престижем. К началу 60-х классическая музыка составляла всего 2 % в общем объеме выпускаемых записей, и в основном это были сочинения, написанные до XX века, – потому что музыкальный авангард никогда не имел достаточной аудитории. Соединение новых технологий и массового потребления не только произвело тот общий культурный ландшафт, в котором мы живем, но и привело к его величайшему и наиболее оригинальному художественному достижению – кинематографу. Отсюда главенство демократических США в глобальной медиадеревне XX века, их оригинальность в новых формах художественного творчества – в манере письма, музыке, театре, смешивании традиций образованного класса и «уличного», – но также и огромная сила соблазна, которой они обладают. Развитие обществ, в которых техно-индустриальная экономика затопила нас постоянным и вездесущим потоком информационной и культурной продукции – звуками, образами, словами, воспоминаниями и символами, не имеет прецедентов в истории. Это полностью изменило наш подход к восприятию реальности и искусства, лишив последнее его традиционно привилегированного статуса, каким оно обладало в старом буржуазном обществе, т. е. функции мерила добра и зла, носителя ценностей – истины, красоты, очищения.

Этот статус может оставаться прежним для посетителей Уигмор-холла², но он несовместим с базовым допущением рыночного общества, а именно, что личное удовлетворение – единственно достижимое ощущение, данное в опыте. Как сказал Джереми Бентам (точнее, как его пересказал Джон Стюарт Милль), «игра в „собери булавки“ ничем не хуже поэзии». Разумеется, это не так, даже если мы недооцениваем степень сплавления солипсизма

² Главный концертный зал Лондона, где проходят концерты камерной и хоровой музыки. – Прим. пер.

общества потребления с ритуалами коллективного участия и самовыпячивания, как общепринятыми, так и подпольными, присущими нашим шоу-бизнес-государствам и гражданским обществам. Другое дело – если буржуазное общество считало, будто знает, о чем и для чего культура (как сказал Т. С. Элиот, «В гостиной дамы тяжело / Беседуют о Микеланджело»³), у нас уже не осталось ни слов, ни концептов для этого совершенно изменившегося пространства нашего опыта. Сам вопрос «А это искусство?», скорее всего, может быть задан только теми, кто не может признать, что классической буржуазной концепции «искусств» более не существует, хотя сами «искусства» тщательно сохраняются в своих мавзолеях. Эта концепция исчерпала себя еще в эпоху Первой мировой войны – с появлением дадаизма, писсуара Дюшана и черного квадрата Малевича. Разумеется, искусство тогда не закончилось, хотя этого от него и ждали. Да и с обществом, чьей неотъемлемой частью были «искусства», этого тоже, увы, не случилось. Но зато сегодня мы уже не понимаем, что делать с потоком, заливающим планету образами, звуками и словами, – потоком, который почти наверняка вот-вот выйдет из-под контроля как в реальном, так и виртуальном пространстве.

Я надеюсь, что моя книга поможет внести ясность в эти обсуждения.

³ Перевод А. Сергеева.

Глава 1

Манифесты

Многие участники этой выставки писали манифесты. У меня самого нет никаких манифестов, я даже не думаю, что когда-либо писал что-то под таким названием, хотя что-то подобное – несомненно. Вместе с тем я больше полувека читал разные манифесты, что позволяет мне выступить комментатором этого марафона. Моя интеллектуальная жизнь началась в берлинской школе, когда мне было пятнадцать, с «Коммунистического манифеста» Маркса и Энгельса. Есть у меня и фотография, где я в восемьдесят лет читаю итальянскую газету *Il Manifesto*, думаю, последнюю европейскую газету, которая считает себя коммунистической. Мои родители поженились в Цюрихе времен Первой мировой войны, Цюрихе Ленина и дадаистов из «Кабаре Вольтер», поэтому мне хотелось бы думать, что «Манифест Дада» шумно выпустил газы как раз в момент моего зачатия, но, к сожалению, первый манифест дадаистов был зачитан месяца за три до этого важного в моей жизни события.

В общем, конечно, систематическое чтение манифестов – это явление нашего века. Таких коллективных заявлений было довольно много и раньше, в основном религиозного и политического толка, но они назывались иначе: петиции, хартии, призывы и т. д. Были великие декларации – Декларация независимости США, Декларация прав человека и гражданина, но как правило, они были заявлениями официальных правительств и организаций, как, например, Декларация прав человека 1948 года. В целом большинство манифестов относится к XX веку.

Что произойдет с манифестами в XXI столетии? Политические партии и движения сильно изменились за последний век, а они были все-таки одним из двух главных производителей манифестов. Другим были искусства. Опять же, с ростом бизнес-сообщества и распространением *MBA*-жаргона, манифесты стали заменяться этим жутким изобретением – «заявлением о миссии компании». Ни одно из этих заявлений, которые мне попадались на глаза, не гласило ничего стоящего, разве что для коллекционера дурных банальностей. Продираясь сквозь эти тексты, непременно споткнешься о какую-нибудь безвкусицу вроде «Удачного рабочего дня» или «Ваш звонок очень важен для нас».

Несмотря на это, манифесты вполне успешно соревнуются с корпоративными миссиями. «Гугл» выдает около 20 миллионов ссылок на это слово, и это даже если выкинуть *manifesto records* и их записи. Нельзя сказать, что все они в точности отвечают словарному определению – «публичное заявление принципов, методов или намерений, особенно политической природы». Или любой другой природы. Здесь попадается манифест грудного вскармливания, манифест садоводов-натуралистов, манифест «За холмы» (о скотоводстве на горных пастбищах Шотландии), очень заманчивый манифест новой пешеходной культуры группы *Wrights and Sites* с массой отсылок к дадаистам, ситуационистам, Андре Бретону и Брехту, но, как ни странно, без упоминания чемпиона городских пеших прогулок – Вальтера Беньямина. И разумеется, в этом списке встречаются все участники нашего марафона.

Многих манифестов с этой выставки я никогда не видел, но одна вещь меня поразила – среди них чрезвычайно много индивидуальных, а не групповых заявлений, в отличие от большинства манифестов прошлого, представлявших некое коллективное «мы», независимо от того, было ли это «мы» формально организованным. Во всяком случае это точно относится ко всем политическим манифестам, какие мне только могут прийти в голову. Они всегда говорят от лица множества и нацелены на завоевание сторонников (тоже во множественном числе). Традиционно так же происходит и в искусстве, где манифесты стали популярными со времен футуристов, которые ввели это слово в обиход в 1909 году благодаря по-

итальянски ловко подвешенному языку Маринетти. Это позволило им выиграть несколько лет у французов. Я уверен, что кубисты с радостью изобрели бы слово на «М», но в те времена они были не очень политизированы и лучше думали образами, чем словами. Разумеется, я говорю об авангардных течениях, считавших себя таковыми, а не о ярлыках и школах, названных задним числом, вроде «постимпрессионизма», или же вовсе придуманных критиками, а хуже того – арт-дилерами, как «абстрактный экспрессионизм». Я говорю о настоящих человеческих сообществах, которые иногда возникают вокруг конкретного человека или издания, пусть очень кратковременных, но осознающих, против чего они выступают и что их объединяет: дадаисты, сюрреалисты, группа «Де Стейл», ЛЕФ, «Независимая группа», вокруг которой зародился поп-арт в Британии 50-х. Сюда же можно отнести исходный коллектив фотографов «Магнум». И это все, в общем, агитационные группы.

Я не совсем понимаю смысл индивидуальных манифестов, кроме как выразить свои опасения, связанные с настоящим, и надежды на будущее, которые писавший надеется (или не надеется) разделить с другими. Как это осуществить? Посредством саморазвития и обмена опытом, как советует в своем симпатичном манифесте Вивьен Вествуд? Или как-то иначе? Футуристы в свое время изобрели публичный самопиар. Одним из признаков нашего расщепленного и хаотичного общества является то, что потенциальный манифестант первым делом думает о достижении общественного резонанса, а не о более традиционных способах коллективного действия. Конечно, индивидуальные манифесты могут использоваться и для рекламы неких личных достижений и, соответственно, утверждения своего первенства, как, например, сделал Джеф Нун в своем «Литературном манифесте» 2001 года (газета *The Guardian*, 10 января 2001 года). Есть и жанр террористического манифеста, впервые опробованный Унабомбером в 1995 году. Такой манифест рекламирует индивидуальную попытку изменить общество, в данном случае путем рассылки бомб отдельным людям, но здесь нельзя с уверенностью сказать, что это – политика или концептуальное искусство. Но есть еще один классический тип индивидуального манифеста – путешествие внутрь самого себя, которое не берет в расчет никого, кроме автора-солипсита. Крайний пример этого – удивительный документ «Манифест отеля „Челси“» Ива Кляйна 1961 года. Кляйн, если вы помните, построил все свое творчество на монохромной живописи, на мгновенно узнаваемом темно-синем оттенке. И больше ничего: на квадратных и вытянутых холстах, на объемных предметах (в основном губках), на живых моделях, вымазанных в краске. Манифест объясняет это одержимостью художника голубым небом – хотя кляйновский синий дальше от небесно-голубого, чем любой другой оттенок этого цвета. Лежа на пляже в Ницце, пишет Кляйн, «я почувствовал ненависть к птицам, пролетавшим туда-сюда через голубое бесконечное небо, тем самым пытаюсь создавать пятна на моей самой главной и великой работе. Птиц следует уничтожить».

Не стоит объяснять, что Кляйн обрел и критиков, которые объяснили глубину его произведений, и арт-дилеров, которые эти произведения успешно продавали. Получил он и то бессмертие, которого заслуживал, когда галерея Гагосьяна оформила копирайт на его манифест.

Вернемся же к содержанию манифестов моего времени. Главное, что поражает в них ретроспективно, – что самое интересное вовсе не в том, к чему они призывают. Большинство их довольно очевидно, даже банальны – ими можно смело заполнять свалки, их забудут быстрее, чем их писали. Это относится даже к великому вдохновляющему «Манифесту Коммунистической партии», который пока еще настолько жив, что в последнее десятилетие его заново открыли сами капиталисты (за отсутствием на Западе хоть сколько-нибудь значимого левого движения). Сегодня его читают потому же, что и я в свои пятнадцать лет: прекрасный, неотразимый стиль и живость текста. Но главное – это головокружительный анализ того, как меняется мир, на первых страницах. Большая часть рекомендаций, изло-

женных в этом манифесте, сегодня представляет чисто исторический интерес, и большинство читателей пропускают их ради громкого призыва в конце манифеста – там, где пролетариям нечего терять, кроме своих цепей, а приобретут они весь мир. Пролетарии всех стран, соединяйтесь. К сожалению, это все тоже давно просрочено.

Разумеется, это проблема любого текста о будущем: будущее неизвестно. Мы знаем, что нам не нравится в настоящем, и знаем почему, поэтому всем манифестам лучше всего удаются обличения. А относительно будущего мы уверены только в одном: что наши действия вызовут неожиданные последствия.

Если даже столь нетленный текст, как «Коммунистический манифест», страдает от этих пороков, то что уж говорить о манифестах в искусстве. Для множества творческих людей «слова не их инструмент», как мне признался однажды в ночном клубе один американский джазист. Даже в обратном случае, у поэтов, и очень хороших поэтов, процесс творчества совсем не следует формуле «придумал – записал», этот путь гораздо более непредсказуем. В этом, мне кажется, проблема концептуального искусства. С интеллектуальной точки зрения концепции концептуального искусства обычно малоинтересны, если только не считать их как шутки – подобно писсуару Дюшана – или гораздо более забавные, на мой взгляд, произведения Пауля Клее.

Так что чтение большинства этих манифестов с той целью, которая предполагалась авторами, – ужасно утомительное занятие, годится разве что для перформанса. И даже в этом случае они хороши скорее не как образец ораторского искусства, а как упражнение в остроумии. Возможно, именно поэтому авторы сегодняшних манифестов опираются на дадаистов, выступавших в эстрадном жанре: их юмор, одновременно смешной и черный, как и у сюрреалистов, не требует интерпретации, но задействует воображение, которое в конечном итоге – основа любого творчества. Ну и в любом случае пробовать пудинг на вкус – это совсем не то же самое, что читать о нем в меню, пусть даже и самом цветистом.

В своей непосредственной деятельности творческие люди проявляют себя намного успешнее, нежели в манифестах. В своей книге «Эпоха крайностей» я писал: «Почему талантливые дизайнеры, явно не отличающиеся склонностью к анализу, иногда могут предугадать форму вещей завтрашнего дня лучше, чем профессиональные аналитики, – один из самых неясных вопросов истории, а для историков культуры один из самых важных»⁴. Я до сих пор не знаю ответа. Глядя на положение дел в искусстве в последнее десятилетие перед 1914 годом, можно заметить, что многое предвещало крах буржуазной цивилизации, случившийся после. Поп-арт 1950–1960-х зафиксировал суть фордистской экономики и общества массового потребления и одновременно отказ от старой изобразительной роли искусства. Кто знает, возможно, историк через пятьдесят лет сможет сказать то же самое об искусстве (или о том, что считается таковым) в нынешний момент кризиса капитализма и разглядеть в нем предвестники заката могущественных цивилизаций Запада. Подобно герою замечательного псевдодокументального фильма «Канатоходец», но значительно более неуклюже искусство шажками пробирается по канату между душой и рынком, между индивидуальным и коллективным творчеством и, более того, между очевидными плодами творческих усилий человека и результатом их поглощения технологиями и всеобъемлющим шумом интернета. В общем и целом капитализм обеспечил хорошие условия жизни для ранее непредставимого числа творческих личностей, но, к счастью, не сделал так, чтобы они были довольны окружающим обществом или собственным положением. Какие намеки на будущее сможет историк 2060 года вычитать в культурной продукции последних тридцати лет? Я не знаю и не могу знать, но за это время будет написано изрядное количество манифестов.

⁴ Цит. по: Хобсбаум Э. *Эпоха крайностей: короткий двадцатый век (1914–1991)*. Пер. Е. Нарышкиной, А. Никольской. М.: Независимая газета.

Часть I

Сегодняшние затруднения «высокой культуры»

Глава 2

Куда движутся искусства?

Не подобает спрашивать историка о том, как будет выглядеть культура нового тысячелетия. Мы эксперты по прошлому. Нас никак не затрагивает будущее, и уж во всяком случае – будущее искусства, которое переживает самую революционную эпоху в своей долгой истории. Но раз уж нельзя положиться на профессиональных предсказателей, несмотря на гигантские суммы, выделяемые правительствами и корпорациями на их прогнозы, то историк может попытаться сыграть на поле футурологии. В конце концов, невзирая на все потрясения, прошлое, настоящее и будущее образуют один неделимый континуум.

Искусство нашего столетия в первую очередь характеризуется зависимостью от уникальной в истории технологической революции, в особенности в сфере коммуникации и воспроизводства; оно преобразовано этой революцией. Потому что вторая сила, революционизировавшая культуру, а именно общество массового потребления, невообразима без технологической революции: без кино, без радио, без телевидения, без портативного звука в вашем кармане. Но, с другой стороны, именно это и не позволяет делать прогнозов о будущем искусства. Старинные изобразительные искусства, живопись и скульптура, до недавних пор оставались ручным ремеслом, они попросту не подверглись индустриализации – отсюда, между прочим, и кризис, в котором они сейчас оказались. Литература же, например, приспособилась к механическому воспроизводству уже пятьсот лет назад, во времена Гутенберга. Стихотворение не рассматривается ни как предмет публичного перформанса (как было некогда в случае с эпосом, вымершим в результате изобретения печати), ни – как в китайской классической литературе – как произведение каллиграфии. Это просто блок, механически собранный из символов алфавита. Где, когда и как мы его сможем воспринять – на бумаге, на экране или как-то еще, – не то чтобы вовсе не имело значения, но вторично.

Музыка, в свою очередь, впервые в истории в XX веке преодолела барьер чисто физической коммуникации между инструментом и ухом. Подавляющее большинство звуков и шумов, которые мы слушаем сегодня в качестве культурного времяпрепровождения, достигают нас опосредованно – они воспроизводятся механически либо передаются дистанционно. Таким образом, разные музы по-разному пережили бенъяминовскую эпоху воспроизводимости и глядят в будущее также по-разному.

Начнем с краткого обзора отдельных областей культуры. Как писатель, я хотел бы начать с литературы.

Стоит сразу упомянуть, что человечество в XXI веке (в отличие от начала двадцатого) уже не будет почти полностью неграмотным. Сегодня осталось только две части света, где большинство населения не умеет читать: Южная Азия (Индия, Пакистан и прилегающие территории) и Африка. Образование – это книги и читатели. Всего лишь 5 %-ный рост грамотности означает дополнительные пятьдесят миллионов потенциальных читателей (как минимум учебников). Более того, начиная с середины нашего века большинство населения так называемых «развитых» стран может рассчитывать на получение среднего образования, а в последней трети столетия значительный процент этих школьников получит высшее образование (в сегодняшней Британии это соотношение составляет около одной трети). Так что растет аудитория читателей любой литературы. А с ней и число «образованной публики»,

к которой обращаются все виды искусств в западной «высокой культуре» начиная с XVIII века. В абсолютных цифрах эта новая аудитория читателей продолжает резко расти, и современные средства массовой информации тоже нацелены на ее рост.

Например, в фильме «Английский пациент» герой читает Геродота – и множество англичан и американцев тут же бросаются покупать этого древнегреческого историка, хотя до того едва слышали о нем.

Такая демократизация печатного слова неизбежно ведет, как и в XIX веке, к раздробленности из-за подъема национальных литератур и – опять же как и в XIX веке – к золотому веку переводчиков. Как еще, кроме как при посредстве переводчиков, Шекспир, Диккенс, Бальзак и великие русские писатели смогли бы стать общим достоянием международной буржуазной культуры? Это отчасти справедливо и для нашего времени. Книги Джона Ле Карре становятся бестселлерами благодаря тому, что его постоянно переводят на тридцать – пятьдесят языков. Но сегодня ситуация полностью отличается в двух аспектах.

Во-первых, как нам известно, слово с некоторых пор заметно отстает от образов, а написанное (и напечатанное) слово – от произнесенного с экрана. Комиксы и книжки с картинками и минимумом текста сегодня предназначены отнюдь не только для начинающих читать. Однако еще более существенно отставание печатного слова перед лицом озвученных и иллюстрированных новостей. Пресса, главный медиум хабермасовской «публичной сферы» в XIX и в доброй части XX века, вряд ли удержит эти позиции в двадцать первом. Во-вторых, сегодняшняя глобальная экономика и глобальная культура нуждаются в глобальном языке в дополнение к местному, и не только для незначительной в процентном отношении элиты, но и для более широких слоев населения. Английский выполняет эту роль сегодня и, вероятно, продолжит справляться с ней в XXI столетии. Международная специальная литература на английском языке уже всюду развивается. И этот английский-эсперанто имеет столь же мало общего с английским литературным языком, как средневековая церковная латынь с языком Вергилия и Цицерона.

Но все это никак не может остановить количественный рост литературы, то есть напечатанных слов – и художественной литературы в том числе. На самом деле, я почти готов утверждать, что, несмотря на все пессимистические прогнозы, традиционный главный носитель печатного слова – книга – удержится на плаву без особых усилий, за несколькими исключениями, такими как большие справочники, словари, энциклопедии и прочие сокровища интернета. Во-первых, нет ничего более простого и практичного для чтения, чем книжка в формате, изобретенном Альдом Мануцием в Венеции XVI века, – небольшая, удобная в переноске, с четкой печатью. Это гораздо проще и практичнее, чем компьютерная распечатка, которую, в свою очередь, неизмеримо легче читать, чем мерцающий текст на экране. Это подтвердит каждый, кто проведет хотя бы час за чтением текста сначала в распечатке, а потом с компьютерного экрана. Создатели электронных ридеров даже не претендуют на улучшение читабельности, а лишь наращивают объемы памяти и гордятся тем, что не надо перелистывать странички.

Во-вторых, бумага на сегодня является гораздо более надежным носителем, чем технологически более продвинутые медиа. Первое издание «Страданий юного Вертера» до сих пор сохраняет вполне читаемый вид, в то время как компьютерные тексты тридцатилетней давности уже вовсе не обязательно будут читаемы, либо потому что носители, как в случае с фотопленкой, имеют ограниченный срок службы, либо из-за стремительного устаревания технологий. Триумфальное шествие компьютеров не убьет книгу, подобно тому, как это не вышло у кинематографа, радио, телевидения и прочих техноинноваций.

Следующий вид искусства, который сейчас чувствует себя вполне неплохо, – это архитектура, и это явно не изменится в течение XXI века. Просто потому что человечество не может жить без зданий. Картины могут быть роскошью, но жилища – необходимость. Кто

– архитектор, инженер или компьютер – проектирует и строит здания, где, как, из каких материалов, в каком стиле – все это может меняться, но не сама необходимость в строительстве. Можно даже сказать, что в течение XX столетия архитектор, в особенности архитектор больших общественных зданий, стал царем изящных искусств. Он – как правило, это пока все же *он* – находит самое подходящее, т. е. самое дорогостоящее и впечатляющее воплощение для мегаломании богатства и власти, а также национализма (как раз недавно Страна басков наняла международную звезду для создания национального символа, а именно Музея современного искусства в Бильбао, где будет размещен еще один национальный символ – «Герника» Пикассо⁵, хотя Пикассо и не задумывал ее как образец национального искусства).

Достаточно очевидно, что этот тренд продлится и в следующем столетии. Куала-Лумпур и Шанхай уже сейчас доказывают свой статус экономических центров мирового уровня, ставя рекорды по высоте возводимых небоскребов, а объединенная Германия превратила свою столицу в одну гигантскую стройплощадку. Но какого рода здания станут символом XXI века? Одно можно сказать определенно: это будут большие здания. В эпоху масс вряд ли они станут правительственными зданиями или даже зданиями крупных транснациональных корпораций, хотя последние продолжают давать свои имена небоскребам. Скорее всего, это будут здания или группы зданий, открытые для публики. До наступления буржуазной эпохи такими зданиями были церкви, по меньшей мере на Западе. В XIX веке их место, по крайней мере в городах, заняли здания оперы – соборы для буржуазии – и вокзалы – соборы технологического прогресса (стоило бы провести однажды исследование, почему во второй половине XX века вокзалы, а затем и их наследники аэропорты лишились монументальности; возможно, завтра они вновь обретут ее). В конце нашего тысячелетия можно выделить три типа зданий, которые могут претендовать на роль новых символов публичной сферы: большие спортивные и развлекательные арены и стадионы, международные отели и, в самое последнее время, гигантские торгово-развлекательные центры. Если бы мне пришлось ставить на одну из этих лошадей, я бы ставил на арены и стадионы. Но если спросить меня, как долго продлится эта мода, которая буйно разрослась после постройки оперы в Сиднее, – мода придавать этим зданиям самые неожиданные и фантастические формы, – я не найду ответа.

А что происходит с музыкой? В конце XX века мы все живем в мире, перенасыщенном музыкой. Звуки сопровождают нас повсюду, особенно когда мы ожидаем чего-либо в закрытом пространстве, – в телефоне, в самолете или у парикмахера. Общество потребления, похоже, расценивает тишину как преступление. Так что музыке нечего бояться и в XXI веке. Правда, звучать она будет совсем иначе, нежели сейчас. Музыка уже фундаментальным образом переиначена благодаря электронике, она уже почти не зависит от изобретательности и техники творца. Музыка XXI века станет в основном продюсерским продуктом и будет достигать нашего слуха практически без человеческого участия.

Но что именно мы будем слушать? Классическая музыка в основном держится на мертвом репертуаре. Из шестидесяти с чем-то опер, поставленных в Венской государственной опере в сезоне 1996–1997 годов, только одна принадлежала композитору, родившемуся в XX веке; в концертном зале дела обстоят не сильно лучше. Вдобавок потенциальная аудитория концертов, которая даже в городах-миллионниках составляет в лучшем случае около двадцати тысяч пожилых людей, не возобновляется. И это не может продолжаться бесконечно долго. В самом деле, если репертуар не обновляется, даже гигантская новая аудитория косвенных слушателей музыки не сможет спасти бизнес, построенный на классической музыке.

⁵ Музей современного искусства в Бильбао, один из филиалов музея Гуггенхайма, построенный Фрэнком Гери, был открыт для публики в 1997 г. Однако «Герника» так и не была перевезена туда – картина хранится в Центре искусств королевы Софии в Мадриде. – *Прим. ред.*

Сколько записей моцартовской симфонии «Юпитер», шубертовского «Зимнего пути» или «Торжественной мессы» Бетховена сможет вместить рынок? После Второй мировой войны этот рынок трижды был спасен технологиями: последовательно сменяли друг друга пластинки, кассеты и компакт-диски. Технологическая революция продолжается, но компьютеры и интернет фактически уничтожают копирайт, так же как и монополию продюсеров, и это, вероятно, негативно скажется на продажах. Это ни в коей мере не означает конца классической музыки, но с определенной долей уверенности можно сказать, что ее роль в культурной жизни изменится, а с полной уверенностью – что изменится состав ее аудитории.

Определенная усталость сегодня заметна и в коммерческом секторе массовой музыки, на протяжении XX века демонстрировавшем живость, динамичность и изобретательность.

Только одно наблюдение. В июле, например, опрос рок-фанатов и экспертов показал, что почти вся сотня «лучших рок-записей всех времен» родом из 60-х, а из более позднего времени нет почти ничего. Но до сих пор в поп-музыку не раз удавалось вдохнуть новую жизнь, так что, вероятно, это произойдет и в наступающем веке.

Так что в XXI столетии нас ждут песни и танцы, так же как и в двадцатом, хотя порой в неожиданных формах.

Как только разговор заходит об изобразительных искусствах, все уже выглядит иначе. Скульптура влачит жалкое существование на обочине культуры, будучи лишенной в этом столетии (и в публичной, и в частной сфере) функций фиксации реальности или какого-либо рукотворного символизма. Достаточно сравнить сегодняшнее кладбище и кладбище XIX века, уставленное монументами. В 1870-е годы при Третьей республике в Париже было воздвигнуто более 210 памятников, то есть устанавливали в среднем по три памятника в год. Треть этих статуй пропала во время Второй мировой войны, а потом их уничтожение благополучно продолжилось, как известно, уже по эстетическим соображениям при Андре Мальро. Более того, после Второй мировой, во всяком случае за пределами зоны влияния СССР, было создано очень немного военных мемориалов, отчасти потому, что имена погибших добавляли к уже существующим мемориалам, созданным после Первой мировой. Старые аллегории и символы тоже исчезли. Вкратце: скульптура просто потеряла свой главный рынок. Она попыталась найти выход, возможно по аналогии с архитектурой, в гигантизме в публичных пространствах – большое впечатляет независимо от своей формы – и прибегла к помощи нескольких крупных талантов; но насколько успешно – в 2050 году будет понятней, чем нам теперь.

Основой западного изобразительного искусства – в отличие, например, от исламского искусства – является репрезентация действительности. Соответственно, в очень значительной степени фигуративное искусство сильно пострадало из-за соревнования с фотографией, которая достигает его главной цели – фиксации впечатлений человеческого глаза – проще, дешевле и гораздо точнее. Как мне представляется, именно это объясняет, почему за импрессионизмом последовал взлет авангарда – живописи за пределами возможностей камеры через новые техники репрезентации: экспрессионизм, фантазию и визионерство – и наконец через абстракцию отказ от репрезентационизма. Этот поиск альтернативы с поправкой на моду и погоню за всем новым по аналогии с наукой и технологией был признан лучшим, более прогрессивным, более современным. Но «шок новизны» (Роберт Хьюз) растерял свою художественную убедительность после 1950-х по причинам, распространяться о которых у меня здесь не хватит времени. Вдобавок к этому, сегодня абстрактное искусство, как минимум в декоративных целях, так же как и изделия ручной работы, создается при помощи современных технологий. Поэтому живопись, с моей точки зрения, оказалась в отчаянном кризисе, хотя это не означает, что больше не будет хороших или даже гениальных художников. Возможно, неслучайно премия Тернера, присуждаемая лучшему молодому британскому художнику года, последнее время все реже вручается живописцам. В этом году (1997)

таковых среди кандидатов не было вовсе. На Венецианской биеннале живопись тоже сейчас не в чести.

Чем же заняты художники? Изготавливают так называемые «инсталляции» и видео, хотя они получаются менее интересными, чем работы сценических дизайнеров или рекламщиков. Играют со всякого рода (в том числе и скандального) реди-мейдом. У них есть идеи, часто нехорошие. Изобразительное искусство 1990-х движется от искусства обратно к идее: в отличие от объектива или компьютера, идеи есть только у человека. Искусство перестало быть тем, что человек создает в процессе творчества, – и стало тем, что он думает. «Концептуальное искусство» в конечном счете произошло от Дюшана, и подобно Дюшану с его прорывной выставкой писсуара в качестве «реди-мейд»-объекта, эти практики стремятся не расширить пространство изящного искусства, а уничтожить его. Они объявляют войну искусству, точнее «произведению искусства», созданному отдельным художником, объекту, которым должны восхищаться зрители и который надлежит судить согласно эстетическим критериям красоты. И впрямь, кто из художественных критиков сегодня так поступает? Кто сегодня без иронии использует в критическом дискурсе слово «красота»? Только математики, шахматисты, спортивные репортеры, поклонники человеческой красоты (будь это внешность или голос) способны без труда прийти к согласию по поводу «красоты» или ее отсутствия. Художественные критики этого сделать не могут.

Мне кажется значимым то, что сейчас, спустя три четверти века, художники возвращаются к настроениям дадаистских времен, к апокалиптическому авангарду 1917–1923 годов, который стремился не модернизировать искусство как таковое, а уничтожить его. Его представители, вероятно, как-то распознали, что наше традиционное понятие искусства действительно изживает себя. Оно еще применимо к старому, вручную созданному искусству, застывшему в классицизме, но никак не к шквалу чувственных впечатлений и ощущений, который сегодня захлестывает человечество.

У этого есть две причины. Во-первых, этот поток больше нельзя анализировать, разбив на отдельные творческие линии. Даже высокая мода сегодня не состоит из отдельных гениальных дизайнеров – Баленсиага, Диор, Джанни Версаче, чьи шедевры, заказанные в одном экземпляре богачами, вдохновляют массовую моду (а значит, и владеют ею). Броские фамилии стали рекламой для глобальных корпораций в индустрии украшения человеческого тела в широком смысле. Дом «Диор» живет не благодаря заказам богатых клиенток, а благодаря массовым продажам косметики и готовой одежды, облагороженной «диоровским» ярлыком. Эта индустрия, которая, как и все подобные ей, обслуживающие потребности человечества, решившего вопрос простого выживания, содержит некоторые элементы креативности, но никак не является и не может являться творчеством в старом значении этого слова – деятельностью самостоятельного творческого индивидуума, стремящегося к высотам гения. Действительно, в новом словоупотреблении «креативный» зачастую значит лишь то, что работа не носит исключительно рутинного характера.

Во-вторых, мы живем в потребительской цивилизации, в которой исполнение любых человеческих желаний (желательно немедленное) призвано определять устройство жизни. Подлежит ли иерархизации возможность исполнения тех или иных желаний? Может ли она вообще быть? Есть ли какой-то смысл выделять источники наслаждений и изучать их по отдельности? Наркотики и рок-музыка, как известно, идут рука об руку с 1960-х годов. Опыт британской молодежи на так называемых рейвах нельзя разделить на музыку, танцы, напитки, наркотики, секс, индивидуальный наряд – украшение тела по высшим стандартам тогдашней моды – и общий вид толпы на этих орфических празднествах. Это воспринималось как единое целое в данный конкретный момент времени. И в точности те же сочетания формируют культурный опыт большинства людей в наши дни.

Прежнее буржуазное общество отличалось обособленностью искусства и культуры. Так же как некогда религия, искусство было «чем-то большим», ступенькой к чему-то более высокому – «культуре». Наслаждение искусством вело к духовному самосовершенствованию и было своего рода служением, будь то частным, как чтение, или публичным – в театре, концертном зале, музее, вблизи общепризнанных культурных достопримечательностей, таких как египетские пирамиды или римский Пантеон. Было четкое разграничение между этим и повседневной жизнью с «развлечениями», до тех пор пока «развлечение» само не становилось культурой, как, например, Штраус в исполнении оркестра под руководством Карлоса Кляйбера в отличие от Штрауса, которого играют в венской таверне, или голливудский фильм категории Б, поднятый до статуса искусства парижскими критиками. Такое восприятие искусства существует и по сей день, что подтверждает, среди прочего, наше участие в Зальцбургском фестивале. Но, во-первых, этот культурный уровень доступен не всем, а во-вторых, это перестало быть типичным культурным поведением, по крайней мере для молодого поколения. Опрокинут барьер между культурой и жизнью, между поклонением и потреблением, между работой и досугом, между телесным и духовным. Другими словами, «культура» в критически-оценочном буржуазном значении слова уступает место «культуре» в чисто описательном, антропологическом значении.

К концу XX века произведение искусства не просто затерялось в бурном потоке слов, звуков и изображений, в этой универсальной среде, которую когда-нибудь еще назовут «искусством», но попросту исчезло с растворением эстетического опыта в среде, где наши внутренние ощущения перестали отличаться от привнесенных извне. Как можно в этих обстоятельствах говорить об искусстве?

Насколько наша любовь к музыкальному произведению или картине основана на ассоциациях – не на красоте песни, а на том, что мы считаем ее «своей»? Этого мы сказать не можем. Пока же ответ не найден, роль остающихся искусств, а также сама возможность того, что они продолжают существовать в XXI веке, будут неясны.

Глава 3

Век культурного симбиоза?

Историк обычно держится подальше от футурологии, но при этом обладает преимуществом перед футурологом – история помогает ему если не предсказывать будущее, то угадывать исторически новое в настоящем и таким образом проливать свет на будущее. Так что мой вклад в фестивальные диалоги начнется со взгляда в прошлое.

Кто-нибудь сегодня помнит старую поговорку – «Отправляясь в дорогу, запасись хорошей историей»? Она пришла из тех времен, когда путешествие было еще чем-то непривычным. Когда в 1935 году мой друг, прекрасный французский эллинист Жан-Пьер Вернан, в двадцатилетнем возрасте первый раз отправился в Грецию с рюкзаком за спиной и двумя спутниками, греческие крестьяне при их виде приходили в страшное волнение и старались превзойти друг друга в гостеприимстве. Появление путешественника сулило им что-то новое – ведь такое случалось крайне редко – и делало честь всей деревне⁶. Что же мы видим сегодня? В середине 1990-х Грецию посетило 9–10 миллионов туристов – то есть в сезон отпусков иностранцев и греков там было поровну. Согласно официальным цифрам, с октября 1999 года наша планета насчитывает более шести миллиардов обитателей. Число всех туристов (внутри стран и вне), по надежным источникам, перешло черту в пять миллиардов в 1998 году (то, что многие люди путешествовали два и более раз в год, лишь подчеркивает беспрецедентную географическую мобильность нашей эпохи). И еще одна цифра, описывающая мобильность населения. Вполне вероятно, что американская перепись населения этого года установит, что более половины от 34 миллионов обитателей штата Калифорния родом не из США, а из Латинской Америки, Азии и Африки. Если же и нет – это вопрос лишь нескольких лет.

Что эта мобильность означает в XXI веке для мира и не в последнюю очередь – для культуры? Об этом я и буду сегодня говорить и хочу попросить вас также подумать об этом. К сожалению, это не только вопрос околуниверситетской публики, создателей и потребителей этой культуры, но и довольно животрепещущая проблема для политиков. В том числе и для политиков этой прекрасной страны, хотя отнюдь не только для них. Потому что вместе с миллиардами путешественников путешествуют и эпидемии – от СПИДа до ксенофобии.

Есть три различных формы человеческой мобильности. Первая – это обычный внутренний и международный трафик, то есть путешествия с деловыми или развлекательными целями (регулярные поездки на работу и с работы оставим в стороне). Вторая – эмиграция и иммиграция, по своей воле или вынужденная. И третья – совершенно новое явление, возникшее в конце XX века, то, что можно даже назвать транснациональностью: она свойственна людям, для которых пересечение границ ничего не значит, поскольку их существование не связано с каким-то конкретным местом или страной. Еще несколько десятилетий назад вряд ли нашлось бы более дюжины таких транснациональных личностей, и скорее всего, все они были бы известны в Зальцбурге, будучи звездами музыкального мира, самого интернационального из всех искусств. Сегодня же таких людей по меньшей мере десятки тысяч, а в новом веке их будут уже миллионы. Значительная часть деловых поездок уже, вероятно, попадает в категорию транснациональности.

Хотя для многих, вероятно даже для большинства туристов, культурные впечатления являются важной причиной для путешествия – и Диснейленд, и тропическую экзотику мы относим к культуре, – это не очень интересная область в рамках моей темы. Туризм стано-

⁶ См. Jean-Pierre Vernant, *La volonté de comprendre* (La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 1999), pp. 37–38.

вится все более значительной составляющей глобальной экономики, так, к концу века он уже давал 12 % от всех рабочих мест, но в культурном отношении он не принес почти ничего нового. Европа уже давно привыкла к массовому туризму. В действительности к концу века эта тенденция уже настолько усилилась, что стали приниматься меры для контроля и ограничения доступа к важным культурным достопримечательностям и событиям. Сегодня это уже обычная практика, например для крупных международных выставок искусства.

Новый век обязательно принесет дальнейшее усиление контроля и ограничений в тех случаях, когда массовый наплыв туристов становится физически неуправляем – будь это Флоренция, Венеция или снежные трассы и горные пики. По сравнению с мировыми проблемами окружающей среды, справиться с таким локальным загрязнением окружающей среды сравнительно легко. И местные жители тоже давно привыкли к массовому туризму. Они не имеют отношения к нашей жизни, даже если от них зависит наша экономика, они не остаются надолго. Мы порой жалуемся на них, но не более, чем на другие неудобства массового общества – скопления грузовиков на автострадах, сложность парковки, переполненные поезда метро. Конечно, встречается тип туристов, которым никто не рад, – таких как английские футбольные хулиганы; и с увеличением доступности кратких перелетов на большие расстояния некоторые направления вроде Ибицы, к сожалению, будут все больше привлекать варваров (в основном молодых). Но и это само по себе не несет ничего нового: большие портовые города уже много веков назад создали свои Рипербаны и прочие матросские кварталы для таких нашествий.

С другой стороны, есть как минимум один вид туризма, который приносит не только деньги, но и другие преимущества местным жителям и потому всячески поощряется, особенно в культурно отдаленных зонах. Важно и то, что такие места все больше колонизируются представителями среднего класса, которые строят там свои загородные дома. Отсюда скачкообразный рост специфического культурного туризма в последние десятилетия, который определенно продолжится и в XXI веке. Сегодня в Европе насчитывается уже более 1300 культурных фестивалей. Например, у моей семьи есть маленький домик между Англией и Уэльсом, и за лето на расстоянии в несколько десятков километров от нас проходят небольшой фестиваль классической музыки, значительный литературный фестиваль и хорошо известный джазовый фестиваль. Все они привлекают международную или по меньшей мере англоамериканскую публику в эту местность. Среди прочего посетители обнаруживают в ближайшем историческом городке несколько мишленовских ресторанов. Эта схема, думаю, будет развиваться дальше, но вряд ли принесет какие-то неожиданности. Так что о культурных последствиях туризма в XXI веке особенно ничего не скажешь.

Новый вид глобального бизнес-путешественника, вероятно, представляет из себя больший интерес, поскольку является проводником в новый мир – мир глобализации. Поскольку здесь идет речь о нескольких сотнях тысяч человек, тут уже намечилось два довольно оригинальных культурных явления: мировая (и почти исключительно англоязычная) ежедневная газета – я имею в виду *The Herald Tribune* – и специфический подбор телевизионных программ в международных отелях. Эти медиа интересны не только тем, что они предназначены глобальной аудитории или по меньшей мере людям, которые сегодня в Москве, а завтра в Мексике, и поэтому хотят получать прогноз погоды по всему земному шару, а также узнавать о культурных событиях в мире (например, из еженедельной сводки *The Financial Times*). Каждый, кто останавливался в отеле, знает, что ему предложат сочетание мировой, национальной и местной информации (например, в телепрограммах) с персонализированным подбором развлекательных программ, в основном фильмов. Литературная составляющая практически отсутствует, остальные изобразительные искусства представлены маргинально, а музыка, если не считать саундтреков в фильмах, играет исключительно в фоновом режиме. Сегодня мы концентрируемся на музыке – будь то посещение концерта или пение в душе –

очень мало, это составляет крайне незначительную долю от нашего ежедневного потребления музыки, и это уже стало типичным для современного музыкального восприятия. Кроме того, потребление музыки с помощью современных технологий, а в скором времени, без сомнения, и интернета, практически на 100 % приватно и, следовательно, не зависит от публичных медиа.

Это новое культурное явление – живущий в отелях международный путешественник – вызывает не самые положительные эмоции. Но не думаю, что это предопределяет мировую культуру XXI века. С одной стороны, канал *CNN* подтверждает, что его аудитория – а именно почти исключительно взрослые мужчины-бизнесмены высокого ранга, путешествующие в одиночку, – нетипична. Эти люди составляют лишь часть глобального профессионального и американизированного типа с точки зрения бизнеса, культуры и даже языка. Так что *CNN*-культура представляет из себя малую долю новой общемировой культуры.

С другой стороны, медиа сейчас находятся на промежуточном технологическом этапе, а значит, как это было с промышленностью во времена Генри Форда (и «Макдональдса»), все еще в процессе стандартизации: имеется очень ограниченный выбор, заданный еще более скромным списком глобальных – т. е. культурно американизированных – корпораций. То, что нам сегодня предлагается, пусть и сугубо по техническим причинам, является лишь общим знаменателем нескольких различных культур. И это очень малая, временами чрезвычайно малая часть культурной жизни. Через несколько лет благодаря цифровым технологиям и интернету этот ландшафт будет выглядеть уже совершенно иначе.

Уже сегодня ясно, что глобализация не уничтожает локальные, национальные и прочие культуры, а сочетается с ними в разных неожиданных комбинациях. Вот два примера. В отдаленном уголке Эквадора проживало индейское племя, которое каким-то образом встроилось в мировую экономику в качестве ткачей и продавцов тканей. Десятилетия назад они встречались повсюду в Латинской Америке – и даже иногда добирались до Нью-Йорка. Отоваленьос легко узнаваемы – женщины в темно-синих юбках, мужчины в пончо и с длинными заплетенными волосами.

В течение последних десятилетий они разбогатели, стали вровень с богатейшими людьми Эквадора, а это означает, что они могут себе позволить товары современного западного потребительского общества. Но удивительным образом они не американизировались, напротив, они, так сказать, «отоваленьозировали» влияние Соединенных Штатов. Подростки носят джинсы и кроссовки *Reebok*, как их калифорнийские сверстники, но одновременно с этим щеголяют в шляпах своих прадедов и заплетают волосы в косы. Женщины садятся за руль джипа *Cherokee* в национальном костюме. Глобализация повлекла не ассимиляцию, а дала, по крайней мере этой новой индейской буржуазии, новые возможности подчеркнуть специфику своей традиции – обычаи и язык.

Второй пример такого рода синкретизма дошел до нас в рассказе британского автора Йена Бурума о Лхасе, столице Тибета. По словам Бурума, это город, в звуковой атмосфере которого преобладает индийская и китайская поп-музыка, а также пулеметная стрельба из американских фильмов, на которые глазеедет детвора в видеосалонах. Бурума описывает свои наблюдения в ночном заведении:

Интерьер отчасти тибетский, белые занавески с красными, синими и зелеными полосками. Поют на тибетском и китайском <...> некоторые артисты в традиционных тибетских костюмах <...> На экранах фрагменты голливудского кино, что-то из «Титаника» и разгром Атланты из «Унесенных ветром», перемежаются обычными тибетскими сценками, взятыми, видимо, из рекламных роликов для туристов: народные танцы, пасущиеся яки,

монахи трубят в рога и т. п. На стене висит репродукция «Моны Лизы», рядом с ней пластиковый бюст Бодхисаттвы⁷.

Зачастую предполагается, что глобализация подразумевает уподобление всего мира одной-единственной преобладающей модели, обычно западной, а точнее – американской. Быть может, это верно в отношении технологических областей жизни – функционирования аэропортов, современного дизайна офисов, футбольных стадионов. Но мы уже видим, что, глядя с культурных позиций, это приводит к смешиванию культур, сосуществованию их и даже к появлению синкретизмов. Можно ли рассмотреть очертания будущего в небольших городках Эквадора или заведениях Лхасы? Почему бы и нет.

Это подводит меня к вопросу о колоссальной массовой миграции, которая сейчас захлестывает все стороны света: и те, что им сопротивляются – как ЕС, Китай и Япония, и те, что пытаются ассимилировать иммигрантов – Северная Америка и Австралия. Чем шире разрыв между невообразимо богатыми странами, где нет вооруженных конфликтов, и нищими странами, тем более мощные образуются между ними людские потоки. И если до глобальных катастроф XX века лишь немногие, в основном европейцы, понимали, что есть где-то страны, где улицы вымощены золотом, то сегодня не осталось такого уголка на Земле, где бы этого не знали. Каковы же культурные последствия такого перераспределения населения планеты?

Массовая миграция нова в одном отношении – она происходит в эпоху, когда человечество более не ограничено временем и расстоянием. Другими словами, эмигранты больше не стоят перед выбором «либо – либо», расставаясь надолго или на всю жизнь с родной землей, как происходило почти до самого конца XX века. В наше время даже самые долгие путешествия измеряются не днями и уж тем более не неделями или месяцами, а всего лишь часами; телефонная связь меряется минутами, а письменная, по электронной почте, – секундами. Эмигранты постоянно остаются на связи с домом, постоянно возвращаются, все больше ведут двойную жизнь – и в стране своего рождения, и в своей новой стране. Нам всем известны такие примеры. И разумеется, нет никакой принципиальной разницы между двойной международной жизнью и такой же внутри страны – например, жизнью итальянского профессора, который живет в Турине, а работает в Неаполе. Но меня здесь интересует то, что подобная жизнь сегодня протекает по обе стороны границ, стран, языков, культур – и классов. Каково же значение такой одновременной жизни в как минимум двух культурах?

В первую очередь, это ослабляет статус доминирующих культур – главным образом с тех пор, как они, с искоренением неграмотности, стали терять монополию на публичный письменный язык. Прежде массовая миграция на практике означала минимальную ассимиляцию первого поколения и сосуществование двух культур во втором поколении в надежде на полную ассимиляцию в главенствующей культуре страны иммиграции. Помимо этого, две культуры вряд ли влияли друг на друга. Классический пример – это Голливуд, как известно почти на 100 % созданный еврейскими иммигрантами из Центральной и Восточной Европы, которые попутно развили собственную динамичную высокую культуру в Нью-Йорке: первые американские постановки Ибсена были на идише. Но заметного еврейского или какого-либо другого иммигрантского влияния (может быть, за исключением ирландского) в голливудских фильмах золотой эры попросту незаметно. Предлагаемый Голливудом образ Америки – на 100 % англосаксонский. Даже имена актеров систематически англизировались, насколько это было возможно, кроме уж совсем экзотических случаев. И наоборот, миллионы итальянцев, проживающих в США или возвращающихся в Италию, очень мало или даже вовсе не влияли на итальянскую культуру. Вдобавок иммигрантская культура оказывалась в двойной изоляции, поскольку в силу постоянной удаленности от дома имми-

⁷ Ian Buruma, *Tibet Disenchanted*, New York Review of Books, July 2000, p. 24.

гранты не имели живого контакта со своим старым миром. Так называемый «удаленный национализм» современных национальных диаспор в основном остается в прошлом. Борьба Ирландии за независимость от Соединенного Королевства закончилась 80 лет назад, но американские ирландцы «воевали» до упора и фанатично поддерживали ИРА. Еще очевиднее ситуация с иммигрантами из Хорватии, Украины, Латвии и т. д., которые на долгие годы были лишены всяких контактов со своими родными странами.

Сегодня, однако, иммигранты живут одновременно в трех мирах: в своем собственном, в мире страны, куда они приехали, и в глобальном мире, ставшем общим достоянием человечества благодаря технологиям и современному капиталистическому обществу медиа и потребления. Но и аборигены принимающей страны, включая второе и третье поколение иммигрантов, тоже живут в мире бесконечного разнообразия: повсюду, особенно в крупных городах, сегодня можно услышать все языки мира.

Эта асимметрия лежит в основе так называемого мультикультурализма, приобретшего сегодня острую политическую окраску (особенно в англофонном мире), суть которого именно в публичном признании всех культурных групп, позиционирующих себя таковыми. Для каждой группы важны собственные проблемы. До тех пор пока государство не мешает исламу, британских мусульман не касаются проблемы британских евреев, индусов, католиков или буддистов. Но они касаются учителей в английских школах, куда ходят дети из Нигерии, Карибского бассейна, Индии, Греции, турецкого Кипра, Бангладеша, Косово и Вьетнама, и не в меньшей степени программных директоров *BBC*. Однако я не стану углубляться в дебри дискуссий о культурной идентичности. То, что все эти культуры находятся под влиянием английской культуры, не новость. Новость в том, что все эти разнообразные культуры, проникшие благодаря массовой миграции во все страны, сами влияют на культуру принимающей страны и стимулируют ее, а элементы глобальной культуры проникают во все эти культуры, вместе взятые.

Легче всего это заметить в поп-музыке, поскольку здесь, в отличие от классической музыки, ничто не препятствует ассимиляции неортодоксальных или непривычных элементов. Как пример – вклад Латинской Америки (в основном Карибов) в музыку Соединенных Штатов. Но столь же интересны примеры нового восприятия старых иммигрантских культур в массовом американском кино, нацеленном не на нишевый иммигрантский маркет, а на основную голливудскую публику. Один пример: жанр фильмов, представляющих мафию в привлекательном свете, по сути появился только в 1970-х, до того его невозможно себе представить (впрочем, сами итаलोамериканцы возмущенно отвергали такое кино, обвиняя его в клевете). В британском кино сходную роль играет иммиграция из Южной Азии, если считать, что мы говорим в основном о кино для интеллектуалов. Можно ли встретить подобное сочетание в традиционной высокой культуре? Определенно в литературе, в особенности в прозе. Обычно первыми высказываются старые иммигранты: важной частью североамериканской литературы сегодня является жанр еврейско-американской прозы, осознающей себя таковой (Сол Беллоу, Филип Рот). Но и американский опыт более новой иммиграции из Азии, своего рода евреев XXI века, уже начинает проявляться в литературе США.

Но лучший пример такого сосуществования и перемешивания миров – это кухня, которая сегодня в каждой стране интернационализируется. Как пишет Бурума, сегодня даже в ресторанах далекой Лхасы можно заказать пиццу. Туземные кухни обороняются – иногда им приходится это делать по религиозным причинам, – но иммиграция и глобальный отпускной туризм превращают их из экзотики в более привычное явление. На самом деле, развязалась дарвиновская борьба за кулинарное выживание, в которой пока выделяются два победителя: глобализованная форма китайской кухни и итальянская кулинария. С точки зрения культуры триумфальное шествие эспрессо и пиццы (с небольшим участием креветок) можно сравнить только с гегемонией итальянской барочной оперы. Вдобавок современные техно-

логии теперь доставляют манго и папайю в каждый супермаркет, глобализация производства привела к возникновению магазинов, где эти фрукты продаются постоянно, а благодаря экономическому превосходству США весь мир потребляет кока-колу, гамбургеры и жареных цыплят.

Но особенно характерно для нашего времени – а следовательно, можно допустить, что и для нового века, – специфическое влияние определенных иммигрантских групп в принимающих их странах. Кто-то из присутствующих здесь, вероятно, подумает о турках в Германии и североафриканцах во Франции. Как англичанин, я первым делом думаю о Южной Азии. После падения Британской империи с кулинарной точки зрения Англию завоевала Индия – посредством азиатской иммиграции. Число индийских ресторанов (которые, кстати, в значительной степени монополизированы иммигрантами из определенной провинции Бангладеш) выросло с нескольких сотен до 6–8 тысяч, а это означает, что и сами англичане перешли в эту веру. Под английский вкус были изобретены новые меню, неведомые в Южной Азии. Практически не осталось в Британии человека, даже самого консервативного ксенофоба, для кого слова «самоса», курица «тикка-масала» и «виндалу» не стали столь же знакомыми, как и «фиш-энд-чипс», – а может быть, и более, учитывая, что рыба становится роскошью. Похожая ситуация с так называемой мексиканской кухней в США, где в юго-западных штатах уже давно существует ее варварская мутация по имени «текс-мекс».

Так что и в кулинарном аспекте мы продолжаем жить сразу в нескольких мирах одновременно. Ведь проклятие Вавилонской башни сделало невозможной единую мировую культуру. Более того, с ростом благосостояния и доступности образования может пошатнуться нынешняя глобальная монополия английского языка. Сегодня, вероятно, около 90 % всех текстов в интернете написаны на английском – и не только потому, что американцы и англичане так широко представлены среди интернет-пользователей. Но стоит только половине от 1,1 миллиарда китайцев, 500 миллионов индусов и 350 миллионов испаноязычных пользователей начать использовать интернет, и виртуальная монополия английского языка тут же падет.

И все же наши культуры остаются чем-то большим, нежели супермаркеты, где мы покупаем товары на свой собственный вкус. Во-первых, синкретическая глобальная культура современного общества потребления и индустрии развлечений, вероятно, стала частью жизни каждого из нас. Во-вторых, в постиндустриальную эпоху информации школа – т. е. среднее и высшее образование и так далее – играет определяющую роль и закладывает единую базу на национальном и мировом уровне, что сказывается на формировании классов. В рыночном пространстве интернета, где нет границ, специфические субкультуры, даже самые крошечные, могут создавать культурную сцену и медиа, которые будут интересовать только их самих (скажем, неонаци-транссексуалы или исламские поклонники Каспара Давида Фридриха), но система образования, которая определяет, кто в обществе добьется богатства и административной власти, не подчиняется постмодернистским шуточкам. Поэтому требуется пригодная образовательная программа, направленная на сообщество обучаемой молодежи, и не только в рамках страны или культурного круга, но и на мировом уровне. Это гарантирует, по крайней мере в определенных рамках интеллектуальных культур, определенную степень универсальности знания и культурных ценностей, своего рода базовый фонд вещей, которые должен знать «образованный человек». Так что крайне маловероятно, чтобы в XXI столетии из списка общедоступных фактов исчезли имена Бетховена, Пикассо и Моны Лизы. Конечно, этот базовый фонд «знаний» больше не будет таким региональным, каким он был пятьдесят лет назад. Путешествия в Мачу-Пикчу, Ангкор-Ват, Исфахан и южноиндийские дворцовые города станут такой же частью образования, как поездки в Венецию и Флоренцию. А вот много ли появится новых мировых классиков в старых видах

искусства – литературе, живописи и музыке, – к этому вопросу я сейчас не хотел бы даже подступаться.

Но принесет ли нам этот новый сложный, многомерный мир, находящийся в постоянном движении и в постоянно меняющихся сочетаниях, надежду на человеческое братство, от которого наш ксенофобский век кажется столь далеким? Я не знаю. Но я верю, что ответ может найтись на футбольных стадионах. Ведь самый глобальный вид спорта – в то же время и самый национальный. Для большей части человечества именно эти одиннадцать парней на футбольном поле воплощают «нацию», государство, «наших», а не политики, конституции или военные базы. Очевидно, что национальные сборные состоят из граждан своей нации. Но нам хорошо известно, что эти спортивные миллионеры появляются в играх за свою страну всего несколько раз в году. Их основное занятие – высокооплачиваемое транснациональное легионерство, как правило в других странах. Национальные команды, предмет постоянного восхищения в своих странах, представляют собой пестрый набор из невесть какого числа национальностей и рас, иными словами – из лучших игроков со всего мира. В самых успешных национальных клубах редко встретишь больше двух-трех местных игроков. В этом есть логика, понятная даже расистам среди болельщиков – они тоже хотят побед, даже если их приносит не самая расово чистая команда.

Счастлива страна, которая подобно Франции открыта к иммиграции и не интересуется этносом своих граждан. Счастлива страна, которая гордится возможностью выбирать участников своей национальной сборной среди африканцев и жителей стран Карибского бассейна, берберов и кельтов, басков, сыновей Восточной Европы и Иберийского полуострова. Счастлива не только потому, что это позволило ей выиграть Кубок мира, а потому, что сегодня французы назвали своего лучшего футболиста, сына мусульман-иммигрантов из Алжира Зинедина Зидана, – просто «великим французом». И это были не интеллектуалы, противники расизма, а массы, породившие и до сих пор воплощающие слово «шовинизм». Это не так далеко от старого идеала братающихся наций, но уже достаточно далеко от взглядов неонацистских молодчиков в Германии и губернатора Каринтии. А если судить людей не по цвету кожи, языку, религии и тому подобным вещам, а по их талантам и достижениям, то появляется повод для надежды. И он действительно есть, поскольку ход исторического развития направлен в сторону Зидана, а не в сторону Йорга Хайдера⁸.

⁸ Проведение Олимпиады 2012 г. в Великобритании станет весомым подтверждением этого тезиса.

Глава 4

Зачем проводить фестивали в XXI веке

Вопрос «Зачем проводить фестивали в XXI веке?» не стоит смешивать с вопросом «Есть ли будущее у фестивалей в XXI веке?». Будущее, бесспорно, есть. Фестивали плодятся подобно кроликам. Их число постоянно росло начиная с 1970-х годов, и ничто не предвещает конца этому взлету. В одной лишь Северной Америке насчитывается около 2500 фестивалей. Только джазовых фестивалей можно набрать как минимум 250 на тридцать три страны, и их число растет с каждым годом. В Британии, о которой я знаю больше, чем о других странах, в этом году (2006) проводится 221 музыкальный фестиваль, в то время как три года назад их было всего 120. И это относится не только к музыкально ориентированным фестивалям, но и к другим событиям культуры и искусства, включая такие почтенные жанры, как кино-фестивали, литературные и книжные фестивали (у многих при этом есть своя музыкальная программа), которые тоже испытывают подъем в последние годы. Фестивали сегодня почти так же глобализованы, как и футбольные чемпионаты.

Само по себе это не слишком удивительно. Фестивали стали заметной составляющей индустрии развлечений, и в частности культурного туризма, который быстро растет в так называемом развитом мире. Нет ничего проще, чем длинное путешествие. У всех много денег (по сравнению с первыми пятьюдесятью годами Зальцбургского фестиваля), и к тому же есть культурная публика, которой стало очень много благодаря небывалому подъему высшего образования. Британские туристические агентства, специализирующиеся на культурном туризме, в этом году предлагали около 150 туров в тридцать шесть стран, и двадцать семь из них включали музыкальные фестивали. Если коротко – сегодня на околокультурном бизнесе можно сделать огромные деньги.

Но настоящее значение этой статистики совершенно не очевидно. Ведь творчество никак не связано с погоней за прибылью. Фестивали, хоть и встроены в более крупную экономическую систему, с точки зрения экономики не являются, как и опера, полностью рациональными предприятиями. Они не могут существовать на одних продажах билетов, даже очень дорогих, так же как и Олимпийские игры или чемпионат мира по футболу. Подобно опере, фестивали, особенно дорогостоящие, невозможны без общественных или частных пожертвований и коммерческого спонсорства. Впрочем, они отличаются и от больших современных спортивных мероприятий – не только тем, что, в отличие от «бега коней и боя певцов» из «Ивиковых журавлей» Шиллера, последние не имеют отчетливой культурной составляющей, но и в силу отсутствия у первых соревновательного компонента, победителей и проигравших.

Так что экономический анализ не поможет нам продвинуться. Полагаю, нам следует использовать другой подход – например, географический. Начнем с того, что начинает становиться очевидным в расположении постоянно действующих культурных фестивалей: как правило, они все находятся вне актуальных центров культурного производства времен позднего капитализма, вне крупных городов и столиц. В списке самых известных сегодняшних фестивалей мы не увидим Лондона, Нью-Йорка, Вашингтона, Лос-Анджелеса, Парижа, Рима и Москвы. Один знакомый мне активный предприниматель, основавший очень успешный литературный фестиваль в городке Хей-он-Уай, британской сельской глубинке, сегодня имеет целый выводок таких фестивалей – от Мантуи в Италии и Сеговии в Испании до Парати в Бразилии и Картахены в Колумбии. Но его попытка завезти эту культуру в Лондон не сработала. Фестивали особенно пышно расцветают в средних и небольших городах или даже в сельской местности – как некоторые успешные фестивали поп-музыки или Глиммерглассовский оперный фестиваль (Куперстаун, штат Нью-Йорк). Потому что культурным ини-

циативам, и особенно фестивалям, нужен особый дух общности, выражающийся не только в общих интересах или чувствах, но и в публичном коллективном самовыражении – как на музыкальных фестивалях, проявлениям которого совсем не способствует нечеловеческое измерение мегаполисов.

Наслаждение искусством – не только частный опыт, а социальный, иногда даже политический, особенно в случае запланированных публичных представлений на специально построенных для этого сценах, как, например, в театрах. По этой причине именно в пространстве культуры всегда развивался процесс образования новых культурных и гражданских элит в аристократических монархиях. Это было в буквальном, а не только хабермасовском смысле слова «публичной сферой», пусть еще и не признанной конституционно, как в буржуазных странах, но тем не менее эффективной, просто потому, что она подрывала изнутри авторитет правителей и кровных привилегий, не выступая против них политически. Неслучайно в XIX столетии театральные и оперные представления провоцировали политические манифестации или даже революции, как в Бельгии в 1830 году; а в музыке начали развиваться школы национального самосознания.

История сегодняшних фестивалей начинается с открытия сцены как места культурно-политического и социального выражения новой элиты, уверенной в себе, буржуазной, или, точнее, собранной на основании образования и способностей вместо прав, данных с рождения. Италия – классический пример такого развития. Нигде это не проявилось так отчетливо, как в стране, про которую Верди сказал: «Театр – это то место, где живет итальянская музыка». В стране, где за пятьдесят лет, с 1815 по 1865 год, появилось 613 новых театров, по 12–13 в год. Роль частных предпринимателей в этой строительной лихорадке была практически нулевой. Власти контролировали, но и поддерживали эту театральную волну – например, Габсбурги строили театры в Ломбардии и Венето, – и придворные традиции даже находили свое отражение в театральной архитектуре, но суть театра все равно оставалась подрывной. И не только потому, что итальянские князья поддерживали культуру в меньшей степени, чем их немецкие соперники (гораздо более многочисленные). В Италии инициатива вообще обычно исходила от граждан и городских патрициев, которые соревновались в возведении театров с другими городами провинции. В новом облике города здание театра, намеренно роскошное, светский храм разума, – обычно противостояло божественному храму, церкви. И культура, которую распространял этот новый храм, была целиком национальной. До революции 1848 года на всем Апеннинском полуострове было поставлено почти 800 опер, и почти все это был новейший репертуар, созданный молодыми итальянскими композиторами. Это в два раза превосходило количество опер, поставленных за предыдущие двадцать пять лет. Горожане Витербо и Сенигаллии, Анконы и Пармы становились итальянцами при участии сцены – которая в Италии означала оперу.

Как относится этот исторический экскурс (которым я обязан историку Карлотте Сорба) к будущему фестивалей? Современные фестивали тоже часто возникали из сходных инициатив – вероятно, экономически обусловленных, но не без местного патриотизма: например, оперный фестиваль Россини в Пезаро или Альдебургский фестиваль, все еще носящий имя Бенджамина Бриттена. Многие фестивали, особенно с международной известностью, такие как Зальцбургский, только в малой степени зависят от стабильной местной аудитории, в основном же опираются на неофитов или на постоянных посетителей, как старые летние курорты. И здесь уже привлекательность местности или пейзажа играет определенную роль, что Зальцбург блестяще использовал с самого начала – и виды, и моцарткугель⁹. Многие же

⁹ Традиционные круглые шоколадные конфеты с начинкой из марципана, завернутые в фольгу с изображением Моцарта; изобретены зальцбургским кондитером Паулем Фюрстом в 1890 г., спустя 100 лет после кончины Моцарта. – *Прим. пер.*

другие фестивали, особенно в связи с подъемом молодежных субкультур, сегодня являются организованными, привязанными к определенной местности праздниками отдельных музыкальных стилей (например, тяжелого металла), или инструментов (например, гитары), или технологий (электронные музыкальные фестивали). Они становятся своего рода выражением мировых сообществ по интересам и предпочтениям, членам которых нравится время от времени встречаться лично.

Это особенно важно в искусствах, связанных с молодежной культурой, скажем в рок-музыке. Здесь опыт в значительной степени состоит в коллективном самовыражении слушателей, и интерактивный элемент фестиваля – взаимодействие между артистами и аудиторией – играет тут решающую роль. Камерная музыка встречается в классическом и джазовом репертуаре, но не в панке или хэви-металле.

И еще одна вещь связывает эти новые виды фестивалей с взрывным ростом итальянской оперы в XIX веке – у них еще не сформировалось никакой классики. Как в сегодняшнем кинематографе или коммерческой сцене, тогда от спектакля или концерта ждали чего-то нового, и даже исполнитель был не так важен. Конечно, со временем в каждом виде искусства возникает свой классический набор произведений или классический набор авторов, которые входят в традиционный репертуар: три-четыре до сих пор исполняемых оперы Доницетти (из семидесяти пяти) или классическое кино, доступное на DVD. Так же произошло и с рок-музыкой. Но эта ситуация становится серьезной, когда стиль или жанр истощается либо теряется контакт с широкой публикой, и тогда все, что остается, – мертвый классический репертуар или авангард, чуждый публике. После Первой мировой войны так случилось с западной классической музыкой, а после 1960-х – с джазом. Попытки оживления с помощью революционного отказа от традиции не удались. Публика позволяла себя провоцировать, но не дала себя увлечь. Программа нынешнего музыкального фестиваля Вербье, за исключением джазовых концертов, состоит из произведений пятидесяти шести умерших композиторов и в лучшем случае полдюжины живых, но из последних никто не представлен крупной формой, и, кроме русских, нет ни одного произведения второй половины XX века. От музыкального фестиваля мирового уровня никто уже не ждет никаких откровений.

И напротив, с другой стороны – в этом году около ста тысяч человек побывало в Роскильде, на четырехдневном фестивале в основном рок- и поп-музыки, где могли услышать 170 групп со всего света, известных и неизвестных, и почти все они были новыми, неожиданными и оригинальными. Вот это действительно путешествие за неизведанным. Любопытствующие могут даже узнать, имеют ли «Фрэнк Заппа, Вивальди и Джон Колтрейн что-то общее» – цитата из самоописания группы *Anarchist Evening Entertainment*. Так что пока классические музыкальные формы стагнируют, неклассические прокладывают себе новые русла.

Так, в наш век глобализации фонд *WOMAD* (*World of Music and Dance*, Мир музыки и танца), изначально созданный двумя молодыми англичанами, посвятил себя так называемой мировой музыке, основанной на мировых музыкальных традициях. В этом году фестивали *WOMAD* проходят в Великобритании, Австралии, Новой Зеландии, Испании, на Сицилии и Канарских островах, в Южной Корее и на Шри-Ланке, а участвуют в них – перечислю только программу древнего амфитеатра в Таормине – артисты из Бурунди, Ямайки, ЮАР, Кореи, Китая, Великобритании и Ирландии, с Сицилии и островов Зеленого Мыса. Зачастую за этими путешествиями познания лежит культуртрегерский или подрывной, даже политический импульс. Убедительным доказательством может послужить расцвет бразильской музыки с 1960-х годов – сегодня она, конечно, уже приобрела мировую известность. Но это не предмет сегодняшней дискуссии.

В случае подобных инициатив вопрос «зачем» сам в себе содержит ответ. Мы живем в эпоху культурной экспансии и изменений. Новые фестивали в первую очередь харак-

терны не своими инновациями и разрывом с прошлым, а открытием развивающихся форм художественной коммуникации и эстетического опыта, зачастую посредством возникновения новых, самоорганизующихся сообществ. Станет ли все это постоянной составляющей общего культурного фонда образованной аудитории, предсказать невозможно. Важно, чтобы признанная, «официальная», высокая культура (практически полностью созданная по европейским моделям) институционально не отсекала себя от еще не признанных тенденций развития искусств и наций. В XXI веке роль старых и новых фестивалей, остающихся открытыми новому, в культурной жизни нашего бурлящего и глобализирующегося мира гораздо более важна, чем в прошедшем XX столетии. В самом деле, если учесть, что фестивали начали распространяться только после Второй мировой войны, станет ясно, что в XXI веке наступит настоящий расцвет этой формы культурного опыта. Конечно, роль фестивалей будет скромной в сравнении с интернетом, но он еще столь юн – ему лет двенадцать, не больше, – что его настоящее влияние на искусство в предстоящем веке сейчас просто невозможно разглядеть.

Художественный опыт, подобно всем формам человеческой коммуникации, нельзя полностью «виртуализировать». Так что всегда останется пространство для настоящих событий в настоящем пространстве, где можно продолжать мечтать о слиянии сообщества, искусства и гения места, аудитории и артиста. И где эта мечта иногда, пусть ненадолго, будет воплощаться в реальность.

Но что же с традиционными классическими и театральными фестивалями? Нужны ли они еще? Необходимы ли для выживания западной классической музыки XVII–XX веков? Это поразительное наследие должно быть сохранено. Было бы трагедией утратить его или сослать на задворки нескольких университетских факультетов, как это случилось с великой традицией эпической поэзии. Без сомнения, обе эти формы искусства сейчас в плохом состоянии.

Рост отнюдь не всегда означает расцвет соответствующих искусств. Подъем в сфере музыкальных фестивалей отражает и кризис классической музыки, чей застывший репертуар и стареющая аудитория больше не поддерживаются технологическим прогрессом записывающей индустрии. Сходная ситуация с джазом – музыканты давно уже находятся в зависимости от фестивального цикла. Как эта среда защищается от падения доходов? Постоянной аудитории больших городов и нормальных концертных туров больше не хватает. Только у крошечной части новых поколений, даже среди образованной молодежи, хватает энтузиазма на прослушивание симфоний. Нужна система сбора рассеянных по всему миру меньшинств в кредитоспособную массу. В эпоху глобализации фестивали оказываются подобным решением. Когда речь идет о классической музыке, это, вероятно, самый убедительный ответ на вопрос, зачем нужно проводить фестивали в XXI веке.

Можно, однако, спросить себя, насколько велик их вклад в спасательную операцию. На данный момент четкого ответа нет. В сравнении с потенциалом интернета вклад, наверное, достаточно скромный. Ну и будем честны перед собой – рухнет ли мировая культура, если, скажем, в ближайшие пять лет «Травиата», «Аида», «Тоска», «Богема» и даже «Фигаро» и «Волшебная флейта» будут ставиться на мировых сценах в два раза реже?

Разумеется, самые известные фестивали продолжат цвести, привлекая состоятельных туристов. Ведь, хвала небесам, классическая западная культурная традиция пока ценится по всему миру как признак модернизации и, подобно бриллиантам, украшающим женщину, является символом статуса даже в сегодняшней деловой жизни, особенно если это что-то эксклюзивное. Крупные корпорации становятся покровителями искусств, как князья прошлого – впрочем, многие из них в свое время начинали банкирами, как, например, Медичи.

Конец коммунизма, вероятно, даже укрепил позиции фестивалей, высвободив из социалистического лагеря – последней процветавшей среды обитания классической музыки –

массу талантов, которые стоили относительно дешево на международном рынке. Можно надеяться и на то, что среди русских нуворишей, стремящихся вписаться в западный истеблишмент, найдутся миллиардеры, готовые финансировать триумфальное шествие русской культуры и русских артистов в направлении Запада. Не все московские миллиардеры занимаются одной скупкой футболистов. А затем, кто знает, может быть, и богатые индусы и китайцы уже идут тропинкой, протоптанной до них японцами.

Так что о материальном будущем Зальцбурга и других подобных фестивалей мы можем не слишком беспокоиться. Но вот какое их ждет будущее, если мы не сможем привить новый черенок к увядающему стволу западной музыкальной традиции? Не случится ли с Зальцбургом то, что случилось с испанской школой верховой езды, чьи приемы сегодня едва ли кому-то понятны и интересны очень немногим, но по-прежнему демонстрируются зрителям как некая историческая экзотика? В обозримом будущем – скорее нет. Но как надолго сохранятся отчаянными усилиями дирижеров и сценических дизайнеров те несколько опер, на бесконечном проигрывании которых можно гарантированно делать сборы? Вопрос остается открытым – но ни один из ответов не будет приятным.

Простите меня, пожалуйста, за этот скепсис, особенно в преддверии фестиваля. И не беспокойтесь о будущем, хотя бы на эти несколько дней фестиваля, и я тоже о нем забуду. На ближайшие несколько недель прекрасного настоящего Зальцбургского фестиваля хватит с избытком на всех нас.

Глава 5

Политика и культура в новом столетии

Позвольте мне начать с одного случая, который иллюстрирует сегодняшние тесные, но зачастую неявные, отношения между политикой и культурой. В апреле 2002 года босс крупной и амбициозной французской корпорации, которая в свое время превратилась из поставщика проточной воды в международного медиагиганта под умышленно ничего не значащим именем *Vivendi*, уволил президента одного из своих платных каналов, французского *Canal-Plus*. Поскольку приближались президентские выборы, все основные кандидаты единогласно осудили его. К ним присоединилось большое число заметных французских актеров, продюсеров и режиссеров. Господин Мессье, как рациональный бизнесмен, руководствовался финансовыми результатами, а *Canal-Plus* терял деньги. Но ситуация сложилась для Мессье неудачным образом, потому что *Canal-Plus* получил свою франшизу во Франции при условии, что определенный процент от его дохода будет направляться на субсидирование производства французского кино. Без этой субсидии производство бы сильно уменьшилось. С точки зрения французской национальной культуры или как минимум производства культуры на французском языке это довольно существенно. Другими словами, пока производится какая-то иная культурная продукция, кроме той, что существует по законам рынка – сегодня в значительной степени глобального рынка, – должны быть и другие способы обеспечить производство этого неконкурентного продукта. Политика – это очевидный двигатель такого перераспределения, хотя и не единственный.

В начале XXI столетия в игре в «культуру» и политику участвуют два игрока: политика и рынок. Они определяют, как будут финансироваться культурные товары и услуги – главным образом рынком или с помощью субсидий. Политика выступает очевидным источником (или запретителем) субсидий. Но есть и третий игрок, который решает что может, должно или не должно производиться. Назовем его (или это) «механизмом морали» в обоих смыслах, негативном (как то, что определяет и ограничивает недозволенное) и позитивном (как то, что навязывает желаемое). Это по сути вопрос политики (то есть политической воли). Потому что рынок определяет лишь, что сможет заработать, а что нет, но ни в коей мере не решает, что можно продавать, а что нельзя. Я почти ничего не буду говорить о политической или моральной корректности, хотя это явление присуще вовсе не только авторитарным государствам, церквям и другим институциям, навязывающим жесткую, исключительную ортодоксию. К счастью, таковые сегодня встречаются реже, чем на протяжении большей части прошлого века. Крайняя ортодоксия, вероятно, уже осталась позади, хотя один из самых диких ее примеров – афганский «Талибан», который запрещал и уничтожал образы и светскую музыку, – исчез с лица Земли совсем недавно. Тем не менее выражать неполиткорректные мнения на некоторые общеизвестные темы и об определенных политических явлениях по-прежнему рискованно, и есть вопросы, которые до сих пор или заново вынесены далеко за рамки общественной дискуссии в ряде весьма демократических стран.

Таким образом в нашей игре три участника: рынок, политическая воля и моральный императив. Давайте, как говорят политики, когда заявляют, что их неверно цитируют, «поставим их в перспективу».

Оптимально сделать это путем сравнения взаимоотношений политики и культуры – то есть (в рамках данной лекции) искусства и гуманитарных наук – со взаимоотношениями политики и естественных наук. Имеются два отличия. Во-первых, в случае с фундаментальными научными исследованиями рынок никогда не был и не является по сей день рабочей альтернативой некоммерческому финансированию. И не только потому, что никакой частный инвестор не мог ожидать дохода от некоторых дорогостоящих областей научных

исследований XX века – например, от ядерной физики. Но в основном дело в том, что главным генератором прогресса были теоретические, а не прикладные исследования. А результаты теоретических исследований, и тем более их финансовые результаты, не могут быть определены заранее. Это, конечно, не значит, что теоретическое исследование, предпринятое строго в некоммерческих целях, не может открыть в качестве побочного результата какую-то золотую жилу, но это уже совсем другой вопрос.

Во-вторых, в естественных науках не может быть цензуры или политкорректности, иначе они не будут развиваться. Ни одно правительство, финансирующее ядерные исследования, не может себе позволить обращать хоть какое-то внимание на то, что Коран, или Махабхарата, или марксизм-ленинизм имеют сказать о природе материи, или на тот факт, что 30 % избирателей в США верят, что мир был создан за семь дней. А почему не может себе позволить? Потому что с самого начала века фундаментальные исследования в естественных науках были важны для властей предрержащих в значительно большей степени, нежели искусства или гуманитарные науки. Они были важны для войны. Скажем с жесточайшей простотой: Гитлер ничего не потерял, когда изгнал еврейских музыкантов и актеров. Но изгнание еврейских математиков и физиков оказалось роковой ошибкой.

Еще одно дополнительное наблюдение. Незаменяемость не дает представителям естественных наук никакой политической силы. Хотя власти приходится их содержать и даже Советский Союз вынужден был давать им больше свободы, чем кому-либо еще, ядерщики и в США, и в СССР убедились, что правительства учитывают их пожелания не больше, чем пожелания дирижеров или художников.

Итак, где же сегодня находятся культура и искусство по отношению к политике и рынку? Главное, что на кону сегодня, по меньшей мере в демократических странах, – это финансирование: то есть финансирование деятельности, которая не столь дешева, чтобы вообще его не требовать, и не столь продаваема, чтобы это можно было оставить на усмотрение рынка. Проблема располагается где-то посередине между двумя группами, не нуждающимися в субсидиях: поэтами, которым нужна только бумага и которые не планируют зарабатывать на продаже или аренде своих произведений, и поп-звездами, зарабатывающими мегамиллиарды. Она стоит наиболее остро тогда, когда цена производства высока, а задача некоммерческая, как при постройке новых музеев и выставочных залов, или когда рыночный спрос на дорогую продукцию ограничен, как в случае серьезных театральных постановок и опер. Западный мир так сильно разбогател за последние десятилетия, что источник субсидий, общественных и частных, резко вырос – взять хотя бы выигрыши в лотерею – и так же резко поднялись премии рынка. Общее благосостояние сделало возможным и скромный расцвет нишевых рынков в области культуры, основанных на таких редких интересах, как, например, исторически точная реконструкция исполнения барочной музыки.

С другой стороны, проблемы обостряются, когда ожидания обгоняют реальность и их приходится под нее подгонять. Посмотрите на Берлин, с его тремя главными операми, после полувекового соперничества между Востоком и Западом: годовой бюджет на культуру, который Бонн выделял Западному Берлину до объединения Германии, составлял 550 миллионов марок. Посмотрите, что происходит повсюду с классической музыкой. Она десятилетиями жила себе за счет растущего благосостояния, но главным образом за счет технологий – появления новых гаджетов (автомагнитола и вокмены) и периодической смены носителей (винил сменили кассеты, а затем и компакт-диски). Сегодняшний кризис в звукозаписывающей индустрии наглядно демонстрирует, как мала на самом деле основная аудитория классической музыки, исполняемой вживую, – в Нью-Йорке она оценивается всего в двадцать тысяч человек.

Каким же тогда образом взаимодействуют культура, политика и рынок? С точки зрения тех, кто принимает решения, в демократических странах культура не играет серьезной роли

во внутренней политике, что очевидно из объема средств, потраченных федеральным правительством США на искусство и гуманитарные науки в сравнении с естественными. Однако на международном уровне культура может иметь большое значение, особенно когда она становится символом национальной или государственной идентичности; отсюда периодически возникающие кампании с яростными сторонниками по разные стороны баррикад за и против возвращения мраморов Элгина или против продажи за границу какого-нибудь архива или предмета искусства, почитаемого как национальное достояние. Французский случай показывает, что средства культурной коммуникации наиболее взрывоопасны с политической точки зрения, и это особенно верно в отношении языка и алфавита, а также, разумеется, образовательных институций, при помощи которых граждане приобретают познания в тех или иных искусствах. В этих областях, когда речь заходит об искусстве, политические соображения, как правило, сталкиваются с законами рынка.

Но даже при том что культура не котируется во внутренней политике, у нее все равно остается какое-то влияние. Политики могут прислушиваться к явным предпочтениям избирателей в области вкуса и морали, хотя на общенациональном уровне это происходит гораздо реже, чем раньше. Ну и, разумеется, традиционно остаются престижными искусство и высокая культура. Они обозначают высокий социальный и международный статус и пользуются особым вниманием государственных элит. В США, где не существует национальной иерархии публичного признания, филантропия в культуре даже больше, чем в образовании, традиционно открывала самым богатым путь к верхушке социальной лестницы. Оказаться в попечительском совете Метрополитен, будь то опера или музей, – это вершина общественного признания для нью-йоркского миллиардера. В большинстве других развитых стран у искусства исторически сохраняется *общественная* поддержка. А ввиду небывалого подъема культурного туризма теперь искусство может продавать себя политикам как национальный или региональный экономический актив, что открывает бюджетный кошелек. Сравнительно недавно испанские Барселона и Бильбао заметно преуспели в таких начинаниях. Таким образом, культура останется тем, о чем у правительств и политиков есть свое мнение, чему они оказывают публичные почести и на что готовы потратить некоторые суммы – хотя предпочтительно не из денег налогоплательщиков.

С точки зрения рынка единственно интересным культурным продуктом будет то произведение или тот сервис, которые приносят деньги. Но обойдемся без анахронизма. В области культуры «рынок» в современном понимании – глобальная уравнивающая погоня за максимальной прибылью – достаточно молодое явление. Еще несколько десятилетий назад искусство не сравнивали с другой продукцией – даже те, кто извлекал из него прибыль, инвесторы или предприниматели. Бизнесмены занимались арт-дилерством, книгоизданием, финансированием новых постановок, организацией международных гастролей знаменитых оркестров не потому, что это могло оказаться более выгодным, чем торговля женским бельем. Дувин или Канвейлер, Кнопф или Галлимар не подались бы в торговлю скобяными изделиями, даже если бы это было выгоднее, чем торговля произведениями искусства или книгоиздание. Более того, сама концепция универсального уровня доходности, которому должно соответствовать любое предприятие, – это новое понятие глобального свободного рынка, так же как и представление о том, что бесконечный рост является единственной альтернативой закрытию бизнеса.

Меньше всего я себя чувствую невеждой в писательском деле, и поэтому, с вашего разрешения, я буду приводить примеры из литературной сферы. Последняя четверть века ознаменовалась процессом колоссальной концентрации и поглощений, почти не осталось издательств, не принадлежащих какой-нибудь медиа- или иной корпорации. Старейшее сохранившееся частное издательство Джона Мюррея, которое когда-то издавало Байрона, тоже не избежало этой участи. Коммерческие издательства, с идеальной подушкой безопас-

ности в виде длинных каталогов, более не удовлетворяются скромным уровнем дохода – который, безусловно, гораздо ниже, нежели требуется в нынешних корпорациях, – при сопоставимо скромных расходах. Один американский издатель объяснял мне по приезде с Франкфуртской книжной ярмарки: «То, что я потратил на авторские права на год вперед, не превышает стоимости пары шикарных автомобилей». И наоборот, другой мой друг, никогда не пытавшийся написать блокбастер (а экранизация у него случилась всего один раз) и скромно зарабатывающий на жизнь сочинением интеллигентных романов для нескольких тысяч постоянных читателей, в один прекрасный день получил отказ от своего издателя, который сказал, что ему требуется нечто обещающее больший доход. Очевидно, что это не обязательно плохо для литературы как таковой. Число выходящих книг продолжает увеличиваться, и нет причин считать, что процент хороших книг снижается. В некоторых странах, включая Британию, книжные продажи продолжают расти, хотя это скорее исключение.

Как бы ни был печален случай с моим другом, но предприниматели действительно обнаружили, что из культуры можно извлекать больше прибыли, чем кто-либо, кроме голливудских магнатов, мог прежде думать. Тем более что реальным двигателем экономического прогресса был ключевой элемент искусства, а именно переворот в *передаче* информации, изображения и звука. С другой стороны, не только предприниматели, но и оригинальные производители тоже научились максимизировать прибыль. В некоторых видах искусств, как в профессиональном спорте, небольшое меньшинство за прошедшие два-три десятилетия осознало, что здесь можно сделать по-настоящему большие, даже огромные деньги. Поэтому стали появляться агенты, которые действуют против издателей, или кинокомпаний, или музыкальных лейблов, а для более скромных персон создано Общество охраны авторских прав и лицензий, которое определяет пределы допустимого копирования для авторов, как это долго делало для музыкантов Общество охраны прав исполнителей.

В последующие после 1970-х десятилетия, когда богатство развитого мира взлетело до небес, доступные ресурсы для финансирования культуры и искусства тоже выросли экспоненциально, хотя неравенство в распределении усугубилось. Большая часть этого нового мирового богатства направлялась в частный сектор, но, конечно, его рост способствовал и подъему государственных доходов. Обширный рост частного благосостояния в значительной степени сосредоточился в маленьком сегменте сверхбогатых людей, в том числе тех, кто оказался готов жертвовать на разные благие цели с истинно космическим размахом, – таких как Джордж Сорос, Билл Гейтс, Тед Тернер. Впрочем, щедрая частная благотворительность, личная, корпоративная или фондовая, сравнительно редко встречается за пределами США, а искусству перепадает лишь скромная ее часть, если не считать небывалого уровня цен на рынке произведений искусства. В любом случае за пределами США другие секторы жертвуют на искусство больше, чем богачи, даже не имея этого в виду, свидетельством чему является распределение лотерейных денег в Великобритании.

Это касается и других областей, затрагиваемых благотворительностью. В Британии волонтерский сектор получает треть дохода от общественных пожертвований и менее 5 % от бизнеса; из правительственных источников поступает в два раза больше средств, чем от коммерческих структур и благотворительных фондов. Рискну предположить, что общественная поддержка искусства в большинстве стран до сих пор значительно превышает частные пожертвования. Что касается частного сектора (если оставить за скобками тех немногих людей, у которых есть особый интерес к искусству), основным средством перераспределения частных прибылей – прямого и непрямого – в пользу искусств является колоссальный и постоянно растущий объем рекламного рынка. Сейчас крупнейшие частные меценаты (или, как их сегодня называют, спонсоры) – это рекламные бюджеты больших коммерческих брендов, национальных и транснациональных, помимо, разумеется, самой индустрии развлечений, которую по сути уже следует рассматривать как составляющую культурного бизнеса.

Как бы то ни было, вокруг довольно много случайных денег, которые можно потратить на искусство, а люди искусства, как и университеты, постепенно обучаются охотиться за этими деньгами.

Так что пока искусство далеко от истощения, скорее наоборот. Внизу шкалы распределения оказывается культурное поощрение, которое постоянно растет. А наверху мы наблюдаем возникновение и реставрацию музеев, опер и других культурных площадок за последние тридцать лет в объеме, которого западный мир не видел со времен большого бума подобного строительства в XIX столетии. Проблема скорее в другом – кто и что оказывается в этих зданиях. Это двойная, а может быть, и тройная проблема. Возьмем, например, оперу – которая отличается от балета и мюзикла, двух вполне живых жанров. Практически нет ни одной оперы из постоянного репертуара, которая была бы моложе 80 лет и написана композитором, родившимся после 1914 года. Никто больше не живет сочинением опер, как это было в XIX веке и как это происходит сегодня с драматургами. В подавляющем большинстве случаев оперное производство, например, оперы по Шекспиру состоит из попыток освежить знаменитые могилы возложением на них разнообразных венков. Некоторые из искусств, в особенности изобразительных, по сути испустили дух с тех пор, как выдохся модернизм. Что касается «концептуального искусства», полтора столетия манифестов показывают нам, что в интеллектуальном поле концепций способен преуспеть далеко не каждый художник, даже среди великих. В любом случае творцы, вознамерившиеся пренебречь зрителем, ограничивают спрос на собственные работы. Грубо говоря, ощущается недостаток высокого искусства, особенно современного, которое готова воспринимать широкая аудитория.

Посмотрим на галерею Тейт Модерн. В силу исторических причин небританского современного искусства сегодня не хватает, чтобы заполнить настоящий музей современного искусства (как нью-йоркский МоМА), – поэтому Тейт Модерн в значительной степени пустует. По счастью, подлинными прибылями в галерейном бизнесе приносят экспозиции странствующих выставок, предпочтительнее всего международные блокбастеры, и в этой сфере Тейт Модерн заработала репутацию важного выставочного зала. Однако это довольно дорогой способ для содержания еще одного выставочного зала. Или посмотрим на живое исполнение классической (западной) музыки, которое по любым оценкам интересно лишь очень небольшому количеству населения – тем, кому адресованы 2 % продаж звукозаписей (тот объем, что рыночная индустрия звукозаписи выделяет под классику). И даже этот сегмент крайне неохотно заполняет большие концертные залы, когда речь идет о музыке, слишком сильно отличающейся от привычной классики до 1914 года. Приемлемый же классический репертуар ограничен. Большой, затратный Нью-Йоркский филармонический оркестр, как и другие оркестры, которые не выступают в других местах, держится на симфониях и концертах. Но, несмотря на усилия Шостаковича, Воана-Уильямса и Мартину, симфонии перестали интересовать композиторов со времен Первой мировой. Сложно себе представить, как большие оркестры обходились бы без базового фонда музыки, привлекающей широкую публику; а этот фонд, по моим понятиям, состоит из приблизительно ста – двухсот произведений, охватывающих последние два с половиной столетия.

Конечно, у нишевых рынков, таких как, например, рынок современной инновационной музыки, после Второй мировой войны, и в особенности начиная с 1960-х, развивались альтернативные или дополнительные механизмы выживания: среда музыкальных фестивалей для специалистов. В этом они похожи на рынок еще более узкого меньшинства, чем любители классической музыки, – любителей джаза. Естественно, оба эти рынка пользуются растущим благосостоянием любителей той или иной музыки. Но тем не менее можно вполне уверенно говорить, что гигантская традиционная инфраструктура, выстроенная для искусств в XIX столетии и после – возможно, за исключением коммерческого театра, – категорически не может содержать себя сама, без государственных субсидий, или частного спон-

сорства, или же комбинации обоих. Взгляните, что случилось с концертными залами Лондона или с невероятным количеством зачастую огромных кинотеатров (или «кинодворцов», как их называли), построенных в Британии между двух войн для исключительно рыночного искусства. Многие просто исчезли либо превратились в залы для игры в бинго, когда на них сошел спрос. Но именно политическое решение стоит за тем, что почтамты исчезают, а церкви (в отличие от часовен) и музеи остаются; именно политика предопределила исчезновение Холборнского ипподрома и настроила муниципальных театров в провинции.

Хочу подчеркнуть, что это особая проблема некоторых форм изобразительных и музыкальных искусств, а не общая проблема. Я многократно обсуждал причины этого явления – в частности, в 15-й главе этой книги, – и они неприменимы ни к литературе, ни к архитектуре (из «старых» искусств), но и не затрагивают массовые искусства, возникшие в последнем столетии – построенные на движущихся фотографиях и механическом воспроизведении звука. Однако даже в этом случае субсидии или специальные льготные условия существования могут играть важнейшую роль. Это в первую очередь существенно для архитекторов, потому что именно не стремящиеся к прибыли спонсоры финансируют те работы, которые добавляют престиж авторам и вписывают их имена в историю. Но это верно и для киноиндустрии почти в любой стране, кроме Индии и, возможно, Японии, которая сталкивается с глобальной монополией Голливуда.

Даже в литературе изрядная ее часть, особенно классика, продолжает печататься, а много хороших новых книг попадает в печать – из разряда тех, что никогда бы не прошли барьер прибыльности, установленный корпоративными счетоводами, – исключительно по нерыночным соображениям. В посткоммунистической Восточной Европе серьезное академическое письмо выжило во многом благодаря поразительным усилиям фонда Джорджа Сороса. На Западе выбор книг для школьных и университетских программ делает состояние удачливым авторам и их издателям. В действительности по крайней мере в англоязычном мире широкая сеть институтов высшего образования фактически стала формой скрытого субсидирования творческих талантов, не имеющих рыночного потенциала. К ним относятся художники, зарабатывающие в основном преподаванием в профильных колледжах; писатели, живущие преподаванием литературы или «писательского мастерства»; более склонные к странствиям поэты, писатели, музыканты и прочие столпы культуры, получающие один-два срока резиденции. Недаром примерно с 1950-х годов в Британии и США возникает совершенно новый вид прозы – «академический роман» о судьбах преподавателей, а вовсе не студентов. «Везунчик Джим» Кингсли Эмиса – наверное, первое и во всяком случае одно из самых веселых произведений этого жанра.

Что ж, прекрасно! Частное спонсорство и общественная поддержка составляют важную часть культурной сцены и, по всей видимости, никуда не денутся. Требуется ли дальнейшее обсуждение этой темы, если в деньгах на Западе пока нехватки нет, а демократическое правление означает, что нет единого органа, даже внутри одной отдельно взятой страны, который решал бы, что субсидировать, а что нет? Я полагаю, что дискуссия имеет право на продолжение по трем причинам. Во-первых, в Восточной Европе мы наблюдали, что происходит, когда большая система субсидирования искусства и культуры попросту рассыпается и на ее место приходит рыночное общество или же государства настолько бедны, что могут выделять лишь небольшую долю от прежнего объема поддержки. Спросите, что думают по этому поводу труппы великой русской оперы и балета, спросите Эрмитаж! Этого не случится в Великобритании, но даже в преуспевающих странах у правительств, особенно снижающих налоги, фонды, которые можно выделить на культуру, ограничены. Дэвид Хокни и Дэмиен Херст потребовали открыть больше музеев. Но на каких основаниях увеличение числа музеев становится более важным, чем строительство других общественных объектов?

Особенно с учетом того, что, как показали Бильбао и постройки Либескинда, привлекательность новых музеев скорее в самих зданиях, а не в их содержимом.

Во-вторых, сегодня мы видим, как мировая экономика в форме непереносимого свободного рынка может способствовать доминированию одной глобальной индустрии, с которой не в состоянии соперничать культурная продукция отдельных стран. Европейская киноиндустрия – очевидный пример, но в данный момент мы наблюдаем сходную ситуацию в англоязычной литературе. Корпорация, захватившая премию Букера, настаивает на том, чтобы она была открыта и для американских авторов, которые прежде не участвовали в конкурсе. За американцами стоит вся мощь американского книгоиздания и медиа. Означает ли это, что, как и с американской киноиндустрией, фокус будет смещен в сторону североамериканского рынка, а в жертву будут принесены писатели меньших англоязычных сообществ – Британии и стран Содружества, которым до сих пор шла на пользу готовность продвинутой британской публики тепло принимать их произведения? Некоторые судьи «Букера», прошлые и настоящие, серьезно обеспокоены, и все понимают почему, даже если не разделяют их страхов. Более того, в мире, где представители больших и малых, старых и новых наций настойчиво требуют пространства для своей культуры, политические риски субсидирования становятся реальными. В моей собственной области – истории – последние тридцать лет стали золотым веком для постройки исторических музеев, создания объектов исторического наследия, тематических парков и спектаклей, но одновременно и веком публичного создания вымышленной истории – как для наций, так и для отдельных социальных или иных групп.

Есть и третья причина для размышлений. Вплоть до конца прошлого века технологический прогресс в целом положительно сказывался на искусствах – во всяком случае тех, которые не придерживались докапиталистической, ремесленной экономики, производящей уникальные, невозпроизводимые объекты, продаваемые поштучно и ценные именно своей невозпроизводимостью. Это создало или сделало возможными новые виды искусства, которые стали центральными для нашей цивилизации, – искусство движущегося изображения и звукового воспроизведения. Способность отделить представление от физического присутствия исполнителей позволила расширить аудиторию до сотен миллионов людей. Несмотря на опасения пессимистов, это не уничтожило ни старые виды искусства, ни новые. Книги пережили изобретение кино и телевидения и продолжают процветать, а кино пережило появление видео и *DVD*, которые стали мощной финансовой поддержкой киноиндустрии. Даже традиционный портрет маслом на холсте, жанр, который первым попал под удар технологии (фотографии), выжил в качестве украшения залов заседаний и модных частных домов XXI века.

Однако в эпоху киберцивилизации, в которую мы сейчас входим, это все может закончиться. Очевидно, что она подрывает самое базовое условие непрерывности западной культуры (к другим культурам это относится в другой степени) – сохранение ее материальных продуктов. Возможно, некоторые из вас слышали о битве, которая сейчас разыгрывается в библиотечном мире, по поводу замены печатных материалов (количество которых в наши дни растет экспоненциально) на менее объемные носители. Но проблема в том, что некоторые из этих носителей (фотопленка и, возможно, материал, из которого сделаны диски) имеют гораздо меньший срок жизни, чем бумага; хуже того, технологический прогресс столь стремителен, что многие технологии морально устаревают всего за несколько лет. Данные, записанные на компьютерные диски десять лет назад, сегодня могут оказаться практически нечитаемыми: вполне вероятно, что такие способы записи уже не используются, а устройства для чтения давно сняты с производства. Все это может оказать серьезное воздействие на публикации, предназначенные для узкого круга специалистов, – как, например, в моей области, где монографии все чаще и чаще публикуются онлайн. Еще сложнее приходится тем, кто зарабатывал в музыкальном бизнесе, – они столкнулись с тем, что база звукоза-

писывающей индустрии буквально рассыпается в прах. Технологии и смекалка позволяют сегодня любому ребенку с компьютером скачивать музыку без ограничений и совершенно бесплатно. Ну и если уж говорить об интернете, он стал дополнением и заменой многих культурных занятий: согласно некоторым опросам, выясняется, что средний читатель проводит больше времени за чтением онлайн, чем за книгами или газетами. Я не утверждаю, что эти проблемы неразрешимы, и не хочу никого пугать. Я просто констатирую, что изменения в компьютерный век крайне стремительны, резки и непредсказуемы по сравнению с традиционными взглядами на финансирование культуры.

Эти вопросы жизненно важны не только для тех, кто распределяет деньги на искусство и культуру, но и для всех нас. Мы живем в столь быстро и непредсказуемо меняющемся обществе, что почти ничто из унаследованного нами уже не может приниматься как должное. Старшие поколения воспитаны в рамках культуры, выстроенной для собственного пользования буржуазией XIX века, которая основала институты и установила общественные и частные стандарты для традиционных искусств: здания, то, что происходит внутри зданий, традицию восприятия искусства, состав самой аудитории. Очевидно, что эта культурная модель еще жива, а невероятный количественный рост культурного туризма еще больше ее укрепляет. Даже мы, посетители фестивалей вроде Альдебургского, по-прежнему представляем именно ее. Но тем не менее сегодня это лишь часть – вероятно, все быстрее уменьшающаяся – общего культурного опыта. Поскольку мы жили в полувековую эпоху телевидения и рок-музыки, сюда же относится огромная пожилая аудитория Уигмор-холла. Все это распадается, исчезает. Что из этого стоит сохранить? Для кого? И какой части следует дать утонуть или отправить в плавание без государственного спасательного круга?

У меня нет ответов на эти вопросы, кроме тривиального наблюдения: интересы культуры нельзя оставлять на произвол свободного рынка, равно как и интересы общества. Но ответы не могут появиться, пока вопросы не будут заданы, и я надеюсь, что помог их задать.

Часть II

Культура буржуазного мира

Глава 6

Итоги Просвещения: эмансипация евреев с начала XIX века

Мое сегодняшнее выступление, в отличие от большинства исторических работ в области еврейской истории, не касается влияния внешнего мира (неизменно огромного) на евреев (неизменно составлявших меньшинство), а ровно наоборот, посвящено влиянию евреев на остальное человечество. В частности, оно затрагивает резкий рост этого влияния в XIX–XX веках, то есть после того, как в конце XVIII века началась еврейская эмансипация и, я бы добавил, самоэмансипация.

Мой основной тезис прост и старомоден. Он хорошо сформулирован в последнем абзаце «Опыта и памяти» Арнольда Паукера. Подобно ему, «я пишу эти слова в те дни, когда вошло в моду подвергать сомнению даже Просвещение, то есть прогресс, который единственный дал нам, евреям, жизнь, достойную человека» (перевод мой). Я бы добавил к этому, что этот прогресс позволил евреям сделать второй большой вклад в мировую цивилизацию с тех пор, как они изобрели племенной монотеизм, сообщивший универсалистские идеи основателям христианства и ислама. Можно это сформулировать иначе. Мировая история между изгнанием евреев из Палестины в I веке нашей эры и XIX веком – это история еврейской самосегрегации и внешней сегрегации. Евреи жили внутри сообществ гоев, чьи языки они принимали как свои и чью кухню приспособляли к своим ритуалам; но лишь изредка и с перерывами они могли – и желали, что тоже имеет значение, – участвовать в культурной и интеллектуальной жизни этих обществ. Соответственно, и их вклад в эту жизнь был маргинальным, хотя их роль посредников между разными интеллектуальными культурами, особенно между исламом и западным христианством в Средние века, сложно переоценить. Это происходило и в тех областях, где вклад евреев в культуру после эмансипации оказался огромным.

Рассмотрим область выдающихся еврейских достижений – математику. Вплоть до XIX века, насколько мне известно, никакие значительные прорывы в математике не были связаны с еврейскими именами. Точно так же – и здесь я опять выступаю как обыватель и готов к поправкам – у нас нет сведений о еврейских математиках, трудившихся в своей интеллектуальной среде, чьи достижения стали известны математическому миру лишь со значительным опозданием. Так произошло с индийскими математиками, чьи труды XIV–XVI веков на языке малаялам оставались неизвестными вплоть до второй половины XX века. Или возьмем шахматы, излишнее усердие в которых сурово порицалось еврейскими религиозными авторитетами в целом и Маймонидами в частности, как наносящее ущерб изучению Закона. Неудивительно, что первым евреем-шахматистом стал француз Аарон Александр (1766–1850), чьи годы жизни совпали с периодом еврейской эмансипации.

Вероятнее всего, на период между XIV и XVIII веками пришелся пик этой сегрегации, или геттоизации, навязанной извне и самонавязанной; усиленной после 1492 года изгнанием некрещеных евреев из испанских доминионов, включая, разумеется, и обитателей Италии и других. Это уменьшало для них вероятность социальных и интеллектуальных контактов с неевреями, кроме тех, что возникали вследствие профессиональной необходимости вза-

имодействовать с миром гоев. В самом деле, крайне сложно себе представить евреев того времени, чей статус позволял бы иметь неформальные интеллектуальные контакты с образованными гоями, если только эти евреи не относились к крупнейшему городскому еврейскому сообществу – к эмигрантской общине Амстердама, по большей части сефардской. Напомню, что еще в XIX веке большинство евреев проживало либо в гетто, либо за чертой оседлости, не включающей крупные города.

Как было точно подмечено, в те дни «внешний мир не занимал всецело еврейского ума»¹⁰. В самом деле, тщательная кодификация ортодоксальных практик, составлявших иудейскую религию, в сборниках предписаний тех времен, в частности в «Шулхан Арухе»¹¹, усугубляла сегрегацию, а традиционные формы еврейской интеллектуальной деятельности – назидательное толкование Библии и Талмуда и их приложение к повседневной еврейской жизни – оставляли мало пространства для чего-либо другого. Более того, авторитетные раввины запрещали философию, науки и другие ветви нееврейского знания¹², а в дремучей Воляни даже и иностранные языки¹³. Пропасть между интеллектуальными мирами лучше всего иллюстрирует тот факт, что редкие пионеры эмансипации среди восточноевропейского еврейства чувствовали необходимость в переводе на иврит трудов, очевидно доступных в книжной культуре гоев любому образованному человеку – таких как работы Евклида, труды по тригонометрии, а также книги по географии и этнографии¹⁴.

Контраст между ситуациями до и после эпохи эмансипации поразительный. После стольких веков, когда мировая интеллектуальная и культурная история, не говоря уже о политической, писалась с минимальным упоминанием вклада евреев, относимых к правоверным, за исключением, может быть, Маймонидов, мы открываем современную эпоху с непропорционально расширившимся представительством еврейских имен. Как будто с кипящего котла с талантами внезапно сняли крышку. И все же пусть почти мгновенное появление выдающихся имен – Гейне, Мендельсон, Бартольди, Рикардо, Маркс, Дизраэли – и расцвет эмансипированной среды богатых образованных евреев в нескольких благоприятствующих этому городах, в особенности Берлине, не вводят нас в заблуждение. К концу наполеоновских войн огромная часть ашкеназских евреев оставалась неинтегрированной в гойское общество, скорее всего даже в Германии, кроме тех случаев – недавнее явление, – когда евреи получали гражданские немецкие фамилии. Даже лучшим семьям было куда расти: за свою жизнь мать Карла Маркса так и не почувствовала себя уверенно в верхненемецком, а первые два поколения Ротшильдов переписывались между собой на идише еврейским письмом. Евреев центральных областей империи Габсбургов эмансипация коснулась только в 1840-х годах, когда стала возможной миграция в города, а жителей Галиции и российских местечек – гораздо позже. Как было сказано об американских евреях, «еще в XX веке большинство иммигрантов прекрасно помнило об устройстве традиционного еврейского общества или даже напрямую происходило из него» – из общества, где царил «дисциплина галахи, еврейского закона»¹⁵. Значительная часть сефардов также оставалась в традиционно сегрегированном состоянии. В самом деле, за исключением небольших анклавов, вроде колоний беженцев во Франции и Голландии, а также древних поселений в Северной Италии и на

¹⁰ J. Katz, *Out of the Ghetto: the social background of Jewish emancipation 1770–1870* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973), p. 26.

¹¹ «Шулхан Арух» – основной письменный кодекс положений Устного закона, признанный всеми направлениями иудаизма. – *Прим. пер.*

¹² *Ibid.*, p. 34.

¹³ Simon Dubnow, *Die neueste Geschichte des jüdischen Volkes*, vol. IX (Berlin: Jüdischer Verlag, 1929), 253ff.

¹⁴ Simon Dubnow, *Die neueste Geschichte des jüdischen Volkes*, vol. VIII (Berlin: Jüdischer Verlag, 1930), 402, IX, 170ff.

¹⁵ Stephan Thernstrom, ed. *Harvard Encyclopaedia of American Ethnic Groups art, Jews* (Cambridge, MA: Belknap Press, 1980), p. 573ii.

юге Франции, я сомневаюсь, что отыщется хоть одно место, где до Французской революции большинство евреев (а не только элита) было интегрировано в окружающее общество, например говорило бы между собой на местном христианском наречии.

Таким образом процесс еврейской эмансипации напоминает не резко забивший фонтан, а скорее тоненький ручеек, стремительно разливающийся широким потоком. Я сгруппировал вместе математиков, физиков и химиков, перечисленных в соответствующих статьях «Еврейской энциклопедии», по годам рождения. Только один человек во всех трех группах оказался рожден до 1800 года, 31 родился в первой половине XIX века, и 162 – во второй половине (аналогичная кривая для медицины, интеллектуальной области, где евреи неплохо обосновались еще до эмансипации, гораздо более пологая). Вряд ли требует отдельных комментариев тот факт, что на этом этапе мы в подавляющей степени имеем дело с ашкеназами, которые составляли значительное и растущее большинство евреев в мире и были особенно сильно вовлечены в растущую урбанизацию еврейства. Число евреев в Вене, например, подскочило с менее чем 4000 в 1848 году до 175 000 на пороге Первой мировой.

Не стоит также недооценивать внешний эффект, а порой и реальное влияние маленьких элит, состоящих из богатых и образованных – таких как 405 еврейских семей в Берлине начала XIX столетия¹⁶. Демократические либеральные общества были созданы будто именно для таких групп. Так, итальянские евреи, составляя всего 0,1 % от населения, благодаря ограничительным избирательным законам достигли цифры в 10 % от электората: выборы Кавура в Савоие в 1851 году были обеспечены голосами туринской еврейской общины. Возможно, этим же объясняется быстрое появление евреев в публичной сфере в Западной и Центральной Европе. Вместе с тем, насколько мне известно, евреи редко оказывались среди активистов или симпатизирующих Французской революции, за исключением, как несложно догадаться, буржуазной среды Нидерландов. Во времена же революций 1830 года, напротив, нельзя не обратить внимания на участие евреев в политической жизни Франции (особенно Южной), Германии и Северной Италии, прежде всего в окружении Мадзини: его секретарь, а также некоторые активные сторонники и те, кто его финансировал, были евреями. К 1848 году возвышение евреев стало уже поистине поразительным. Один еврей становится министром нового революционного правительства Франции (Кремье), другой (Даниэле Манин) – становится лидером революционной Венеции. Три еврея были заметными членами Прусской конституционной ассамблеи, четверо заседали во Франкфуртском парламенте. Именно депутат-еврей после роспуска парламента сохранил парламентскую Большую печать, которую несколькими годами позже вернул Федеральной республике его наследник. В Вене именно еврейские студенты первыми призвали к революции, и из двадцати девяти подписей под Манифестом венских писателей восемь были еврейскими. Прошло всего несколько лет после появления списка Меттерниха, где среди подрывных элементов в австрийской Польше не было ни одного явно еврейского имени, – и евреи уже выступали за польскую независимость, а раввин, избранный в кайзеровский рейхстаг, сидел рядом с польской фракцией. В Европе преддемократической эпохи всю политику, даже революционную, делал небольшой отряд образованных.

Без сомнения, два пункта были принципиальными для сторонников эмансипации: уровень секуляризации и образования, а также беглое владение национальным языком, причем предпочтительно, хотя и необязательно, чтобы он был языком письменной культуры. Под секуляризацией я не имею в виду обязательно отказ от иудейской веры (хотя среди эмансипированных евреев наблюдался приток к христианству смешанного характера – искреннего и прагматического), но некое сокращение непрерывного, вездесущего и всеохватного присутствия религии в жизни до пусть и важной, но лишь части жизни человека. Эта секуляри-

¹⁶ Dubnow, vol. VIII, *op. cit.*, pp. 263–264.

зация должна была также предусматривать возможность браков (или партнерств) образованных еврейских женщин с христианами, что сыграло относительно важную роль в культуре и, позднее, политике (левой части спектра). Соотношение между женской эмансипацией и еврейской – очень значительная тема, но, к сожалению, у меня недостаточно времени и, честно говоря, квалификации, чтобы обсудить это сегодня.

Начальное образование, непременно на местном языке, стало всеобщим только в последней трети XIX века, хотя всеобщая грамотность была почти достигнута в большей части Германии уже к середине века. После 1811 года еврейскому мальчику в Германии было бы уже технически сложно обойти государственную систему образования, а изучать еврейские буквы в религиозном заведении стало в сущности необязательно – в отличие от Восточной Европы. К западу от границ России и австрийской Польши хедер перестал конкурировать со светской школой. Среднее образование повсюду оставалось сложнодоступным: в группе населения соответствующего возраста (от 10 до 19 лет) в середине XIX века оно охватывало от менее 0,1 % (Италия) до менее чем 2 % (Пруссия). Университетское образование было доступно еще более узкому кругу. Как оказалось, это повышало шансы детей из небольших непропорционально преуспевающих сообществ, таких как еврейские, особенно с учетом высокого статуса образования в еврейской среде. Именно поэтому доля евреев среди учащихся в высших учебных заведениях Пруссии достигла своего пика в 1870-е годы. Позже она снижалась по мере того, как высшее образование расширяло свою базу¹⁷.

Умение говорить, читать и писать на одном языке с образованными неевреями стало залогом вхождения в мировую цивилизацию и одновременно самым быстрым средством десегрегации. Однако страсть эмансипированных евреев к национальному языку и культуре их христианского окружения пылала тем жарче, что во многих случаях они не вступали в давно сложившиеся клубы, но фактически основывали свои собственные. Их эмансипация совпала с моментом возникновения классических литератур Германии, Венгрии и Польши, а также разнообразных национальных музыкальных школ. Что может быть ближе к самому острию немецкой литературы, чем круг Рахель Фарнгаген в Берлине начала XIX века? Как сказал Теодор Фонтане об одном энтузиасте еврейской эмансипации, «только там, где живет Карл-Эмиль Француз, мы видим настоящий интерес к немецкой литературе»¹⁸. Примерно так же, два или три поколения спустя, эмансипированные русско-еврейские интеллигенты, по словам Жаботинского, «до постыдного безумия влюблялись в русскую культуру». Только многоязычный Левант с его отсутствием национально-языковых культур смог смягчить этот языковой переход, сделать эту смену не столь резкой. Там, благодаря вновь созданному в 1860 году «Всемирному еврейскому союзу», евреи-обновленцы получали образование на французском языке, продолжая говорить (но не писать) на сефардском, арабском или турецком.

Однако из всех «эмансипирующих» языков именно немецкий стал самым значимым – по двум причинам. Для половины Европы – от Берлина до глубин Великороссии, от Скандинавии до Адриатики, до самой балканской глуши – дорога от отсталости к прогрессу, от провинциальности к внешнему миру была вымощена немецким алфавитом. Мы начинаем забывать, что некогда немецкий язык открывал двери в современность. К столетию Шиллера, который был голосом внутренней и политической свободы для рядового читателя в Германии XIX века, Карл-Эмиль Француз написал повесть «Шиллер в Барнове», которая это прекрасно иллюстрирует. Маленький, скверно изданный томик стихов Шиллера становится проводником свободы для монаха-доминиканца, молодого учителя из русинской деревни и

¹⁷ Peter Pukzer, *What about the Jewish non-intellectuals in Germany?* in S. Feiner ed. *Braun Lectures in the History of the Jews in Prussia*, № 7, p. 11 (Ramat Gan: Bar-Ilan University Press, 2001).

¹⁸ Оскар Анзул цитирует Фонтане в *Ossietzky, Zweiwochenschrift* (Oldenburg) 24, 2004.

бедного еврейского мальчика из некоего «полуазиатского» местечка (как это едко обозначает автор) – той свободы, которую давали образование и культура образца XIX века¹⁹. Кульминацией истории становится чтение «Оды к радости». В глухих восточных краях Шиллера даже переводили на иврит. Эта освободительная роль немецкого языка объясняет тот факт, что отцы города Броды, самого еврейского города в Галиции, который населяли 76 % евреев, настояли на том, чтобы немецкий стал языком, на котором велось обучение в городских школах. В 1880 году они даже судились по этому поводу в императорском суде в Вене – и выиграли, защищая совершенно неправдоподобное утверждение о том, что немецкий был в Галиции *Landesübliche*, языком повседневного использования.

Разумеется, он им не был. Почти все восточноевропейские евреи говорили на идише, немецком диалекте, ставшем напоминанием о прошлых связях с внешним миром и – как и сефардский после 1492 года – символом языковой изоляции. Априори можно было ожидать, что идиш будет сосуществовать как язык устного общения наряду с национальным письменным языком, как это случилось с другими немецкими диалектами и до сих пор происходит с швейцарским. Но в отличие от них идиш был препятствием, мешавшим стать частью современного мира, и это препятствие требовалось устранить – лингвистически и идеологически, как язык наиболее обскурантистски настроенных общин. Отличительным признаком небольшой группы первопроходцев обновления в Варшаве стало ношение «немецких пиджаков» и общение на польском или немецком²⁰. И в любом случае дети идишеговорящих иммигрантов в немецких школах чувствовали себя ущербными из-за того, как они употребляли грамматику: верно изъясняясь на идише, они ошибались в письменном немецком. Богатые евреи, нувориши и парвеню в высшем обществе, стремились еще более явно отбросить все видимые и слышимые признаки своего происхождения. Характерны слова старого Эренберга, богатого дельца из романа Шницлера «Путь на волю», этого удивительно проницательного живописания тонкостей еврейской ассимиляции в Вене конца века. Тот отказывается от вековой веры венских евреев в немецкую либеральную идею и повторяет в присутствии немецких гостей в салоне жены, намеренно скатываясь на идиш: «vor die Jours im Haus Ehrenberg is mir mieß»^{21,22}.

Таким образом, водораздел между неассимилированными, говорящими на идише евреями из Восточной Европы (*Ostjuden*) и ассимилированными – из Западной (*Westjuden*) стал и оставался принципиальным до тех пор, пока и тех и других не поглотил Холокост²³. Это разделение, хотя и безусловно существовавшее в сознании образованной публики, впервые получило формальное закрепление в Буковине в 1870-х годах²⁴, когда утонченный и образованный средний класс столкнулся с первыми волнениями (организованными противниками германизации), возникшими по поводу получения евреями национального статуса на основании собственного языка – идиша. Для эмансипированных евреев Центральной Европы *Ostjuden* были тем, чем сами они не являлись и не желали быть: очевидным образом другие люди, словно другой человеческий подвид. Мальчиком в Вене, наслушавшись взрослых разговоров, я спросил одну старшую родственницу: что за имена у этих *Ostjuden*? К ее вящему

¹⁹ Karl Emil Franzos, *Vom Don zur Donau* (Berlin: Rütten & Loening, 1970), pp. 383–395.

²⁰ Dubnow, vol. VIII, *op cit.*, p. 405.

²¹ «Эти званые вечера в доме Эренбергов мне опротивели» (смесь немецкого и идиша).

²² Arthur Schnitzler, *Gesammelte Werke, Erzählende Schriften, Band III* (Berlin, 1918), p. 82.

²³ Shulamit Volkov, *The dynamics of dissimulation: Ostjuden and German Jew* in J. Reinharz and W. Schatzberg eds. *The Jewish Response to German Culture from the Enlightenment to the Second World War* (Hanover, NH and London: University Press of New England, 1985). Хороший пример (отношения немецких эмигрантов и Голливуда) см. у Michael Kater, *Die vertriebenen Musen* in H. Lehmann and O. G. Oexle eds. *Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften, Band 2* (Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), pp. 505–506.

²⁴ Gerald Stourzh, *Galten die Juden als Nationalität Altösterreichs?* (Studia Judaica Austriaca X (Eisenstadt, 1984), pp. 83–85, sp. 84. См. также п. 29, p. 94.

удивлению, потому что она знала, что наша семья – Грюны и Коричонеры – попали в Вену прямым из австрийской Польши, так же как столь заметные фигуры в немецком еврействе, как Рудольф Моссе, Генрих Грец, Эмануэль Ласкер и Артур Руппин, явились из Польши прусской.

И все же именно массовая миграция «восточных» евреев в конце XIX века стала признаком и одной из движущих сил роста влияния евреев в современном мире. Несмотря на непрерывность этого процесса, влияние евреев на христианский мир в XX веке было несравнимо более мощным, чем в девятнадцатом. Когда либерально-буржуазная эпоха начала входить в XX столетие, она отражала заглавие недавней важной книги – *The Jewish Century* («Еврейский век») ²⁵. Американская еврейская община стала крупнейшей среди западных еврейских диаспор. В отличие от остальных диаспор в развитых странах, она в подавляющем большинстве состояла из бедных *Ostjuden* и была слишком многочисленной, чтобы вписаться в рамки уже существовавшей, окультуренной, немецко-еврейской общины в США. Она оставалась и на культурной периферии, за вычетом разве что юриспруденции, вплоть до окончания Второй мировой войны ²⁶. Благодаря росту массовой политической сознательности, которому способствовала русская революция, евреи модернизировались, что изменило природу их эмансипации, включая ее сионистскую версию. Повлияло и колоссальное увеличение числа рабочих мест, требующих высокой квалификации и не связанных с ручным трудом; особенно – во второй половине века – в области высшего образования. Повлиял фашизм, создание государства Израиль и резкий спад антисемитской дискриминации на Западе после 1945 года. Перед Первой и даже перед Второй мировой войной невозможно было себе представить нынешний масштаб еврейского присутствия в культуре. Столь же непредставимой была и сама численность людей, осознающих себя евреями, которые покупали непропорционально много книг, что, несомненно, сказалось на массовом рынке литературы еврейской тематики сперва в Веймарской республике, а позднее и в других местах. Впрочем, стоит различать эти два периода.

²⁵ Yuri Slezkine, *The Jewish Century* (Princeton: Princeton University Press, 2004). [Русское издание: Слезкин Ю. *Эра Меркурия. Евреи в современном мире*. М.: Новое литературное обозрение, 2007.]

²⁶ Список из 300 выдающихся американцев, составленный в 1953 г. (Richard B. Morris, *Encyclopaedia of American History*), содержит 12 евреев (4 %), но все они, за исключением трех (отмеченных *), относились к иммиграции до 1880 г. Туда вошли 4 ученых (Боас, Кон*, Майкельсон, Раби*), 2 юриста (Брандейс, Кардозо), 2 редактора (Окс, Пулитцер), 1 преподаватель (Флекснер), 1 профсоюзный лидер (Гомперс), 1 деловой магнат (Гуггенхайм) и 1 композитор (Гершвин*). Могли ли такой перечень через пятьдесят лет обойти без евреев среди политиков, чиновников, писателей и артистов?

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.