

ЭРИК ХОБСБАУМ

ERIC HOBSBAWM

Fractured Times

Culture and Society in the Twentieth Century

ЭРИК ХОБСБАУМ

Разломанное время

Культура и общество в двадцатом веке

Перевод с английского
Николая Охотина



издательство АСТ

Москва

УДК 008
ББК 71.0
Х68

This edition published by arrangement with DAVID HIGHAM ASSOCIATES LTD
and SYNOPSIS LITERARY AGENCY

Художественное оформление и макет АНДРЕЯ БОНДАРЕНКО

Хобсбаум, Эрик.

X68 Разломанное время. Культура и общество в двадцатом веке / ЭРИК ХОБСБАУМ; пер. с англ.
Н. ОХОТИНА. — Москва : Издательство АСТ : CORPUS, 2017. — 384 с.

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

- © 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 ®

Содержание

<i>Благодарности</i>	7
Предисловие	9
Глава 1. Манифесты	17

Часть I

Сегодняшние затруднения “высокой культуры”

Глава 2. Куда движутся искусства?	27
Глава 3. Век культурного симбиоза?	40
Глава 4. Зачем проводить фестивали в XXI веке	55
Глава 5. Политика и культура в новом столетии	65

Часть II

Культура буржуазного мира

Глава 6. Итоги Просвещения: эмансипация евреев с начала XIX века	85
Глава 7. Евреи и Германия	104
Глава 8. Судьбы Центральной Европы	112

Глава 9. Культура и гендер в европейском буржуазном обществе 1870–1914 годов	125
Глава 10. Ар-нуво	148
Глава 11. Последние дни человечества	165
Глава 12. Культурное наследие	179

Часть III

Неопределенность, наука, религия

Глава 13. Тревожное будущее	197
Глава 14. Наука: ее социальная функция и изменение мира ...	209
Глава 15. Мандарин во фригийском колпаке: Джозеф Нидэм ..	226
Глава 16. Интеллектуалы: роли, функции и парадокс	237
Глава 17. Перспективы общественной религии	248
Глава 18. Искусство и революция	272
Глава 19. Искусство и власть	279
Глава 20. Крах авангарда	292

Часть IV

От искусства к мифу

Глава 21. Из искусства в поп-арт: взрыв в культуре	315
Глава 22. Американский ковбой: международный миф?	328

<i>Примечания</i>	350
<i>Даты и источники первоначальной публикации</i>	361
<i>Предметно-именной указатель</i>	365

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 берег**

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

* Перевод А. Цветкова.

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 традицион-

ную 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 буржуазного 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 квинт-эссенцией 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 обяза-

тельно 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 фор-

мах 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 мерил добра и зла, носителя ценностей — истины, красоты, очищения.

Этот статус может оставаться прежним для посетителей Уигмор-холла*, 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 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”**), у нас уже не осталось ни слов, ни концептов для этого совершенно изменившегося пространства нашего опыта. Сам вопрос “А это искусство?”, скорее все-

* Главный концертный зал Лондона, где проходят концерты камерной и хоровой музыки. — *Прим. пер.*

** Перевод А. Сергеева.

го, 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.

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 за-

явлений 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 упо-

минания 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 “Магnum”. 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, пролетающим 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, изложенных 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”¹. 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.

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 преобразено 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 прогно-

зов 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 беньяминовскую 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 ли-

цом 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” Пикассо*, хотя Пикассо и не задумывал ее как образец национального искусства).

* 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.*