

ГЕРАРД ДЕ ВРИС

# Большой город — великое искусство

## Миф о том, где создается искусство

В своей лекции «Ценность культуры» Аре Кламер обозначил концептуальную проблему для экономистов и политиков, питающих профессиональный интерес к искусству. Допуская, что экономистам есть что сказать о стоимости художественной *продукции*, Кламер указывает, что *деятельность* и *опыт* создателей этой продукции отсутствуют в словаре терминов, обычно используемых экономистами. Такие экономические концепции, как «стоимость», просто не подходят для той деятельности, какой является искусство. Искусство обладает ценой, но как деятельность и опыт оно в буквальном смысле бесценно. Для тех, чей язык ограничивается стандартным экономическим словарем, искусство как опыт и искусство как деятельность являются закрытыми темами.

Аргументация Кламера демонстрирует, что там, где встречаются экономика, политика и искусство, язык имеет большое значение. В настоящей статье обсуждается другой пример, приводящий к тому же выводу. Наш подход будет весьма ограничен. Мы обсудим широко распространенную идею о местах, где процветает искусство, а именно представление о том, что искусство, в частности, современное искусство, обитает в городах. Я утверждаю, что эта идея является современным мифом, который не отмирает лишь потому, что он глубоко укоренен в общественно-научном языке, используемом при разговорах о политике по отношению к искусству. Кроме того, я утверждаю, что этот миф искажает наши взгляды на процессы в современном искусстве. Источником идей и языка, более уместных в разговоре об искусстве, для политиков и экономистов может служить... искусство. Перед очередным политическим совещанием им следовало бы прочитать пару-другую романов.

Вопрос о том, где создается искусство, имеет очевидный интерес для экономистов и политиков. Тот, кто хочет поддерживать и субсидировать искусство, по крайней мере должен знать адрес, по которому высылать

денеги. Общепринятые представления диктуют однозначный ответ: истинную питательную среду для современного искусства представляют города, особенно большие города. «Город и только город создал характерный феномен искусства-истории», — заявил в 1923 г. социолог Макс Вебер (Weber 1923, p. 272). «Любая развитая культура есть городская культура», — повторял вслед за ним в 1946 году швейцарский историк Александер Рюстов, автор обширного обзора истории культуры (цит. по Swaan 1991, p. 27). Этот факт в наши дни едва ли нуждается в дальнейшем подтверждении: мало кто не согласится с тем, что современное искусство — это искусство, которое создается, оценивается, выставляется и продается в Нью-Йорке, Париже и Лондоне. Такое мнение оспаривают лишь упрямые провинциальные политики, желающие, чтобы часть средств, выделяемых государством на искусство, текла и в их регионы.

Есть, однако, проблема, которая мгновенно бросается в глаза, стоит лишь окинуть взглядом книжную полку. Бесспорно, что много выдающихся книг написано авторами, живущими в больших городах. Однако, оказывается, что это верно и для менее крупных поселений. Жизнь в большом городе — отнюдь не *обязательное* условие для создания крупной литературной работы. Джейн Остин написала «Мэнсфилд-Парк» в Чоутоне (Гэмпшир); Гете жил в Веймаре, провинциальном городке с 6000 жителями (в то время); Флобер большинство своих сочинений создал вне Парижа. Наш век дает еще больше примеров. Брехт писал значительные пьесы, живя в изгнании в сельской Дании, Томас Бернارد жил в сельской Австрии, а не в Вене, Джон Бергер поселился во французской деревушке, а Гарсиа Маркес странствовал взад и вперед между южноамериканскими странами и островами Карибского моря. Аналогичные примеры можно привести из мира музыки и изобразительного искусства.

То же самое верно, если мы обратим внимание на другие области, где важен творческий талант, например, к науке и технологии. Традиционные центры интеллектуальной жизни, такие, как Гарвард, университеты в Оксфорде, Кембридже, Лувене, Геттингене и Лейдене, были основаны в маленьких сонных городках. И хотя мало кто сомневается, что такие столичные города, как Лондон, Париж, Берлин, Нью-Йорк и Токио являются важной средой для технических инноваций, также ясно, что современные технологии зачастую рождаются в местах, еще недавно бывших сельской глушью: в Силиконовой долине, Баварии, французском Миди, в новых индустриальных центрах Юго-Восточной Азии (Castells 1994). В этом отношении под солнцем нет ничего нового. Афины, колыбель Западной цивилизации, в пору расцвета насчитывали 200 тысяч жителей, включая рабов. Приблизительно столько же живет в современном провинциальном городе, но отнюдь не в столичном мегаполисе.

И все же многие художники и деятели умственного труда живут в городах. Это неудивительно. Среди огромного числа жителей современного

города наверняка найдутся и художники. Можно также заметить, что со столичной жизнью тесно связаны некоторые важные традиции в искусстве — например, многие авангардистские движения XX века в литературе и изобразительном искусстве. Город служит источником новых тем для искусства, и как заметил Ирвин Хау, он предлагает романистам новые сцены и множество новых персонажей — например, клерка, еврея, передовую женщину, подпольного человека. Более того, в городе рождаются и новые языки искусства, от «уличного аргю Селина до иронических урбанизмов раннего Одена, от грубого красноречия бальзаковских парижан до мешанины колоритного уличного еврейского диалекта и интеллектуальных экстравагантностей Беллоу» (Howe 1973). Однако, исходя лишь из этих фактов, нельзя заключить, что создание произведений искусства процветает *исключительно* или хотя бы *особенно* в столичных городах. Автор современной уличной литературы, требующей знания городской жизни, не обязан жить и работать в большом городе. Нельзя же требовать, чтобы писатели-фантасты жили на Венере, а авторы исторических романов — в прошлом!

Писателю нужна ручка, пишущая машинка, бумага; художнику — кисти и холст; фотографу — камера, темная комната, химикаты. А для чего нужен город? Поставлять идеи? Считается, что художник-новатор сам их создает. Чтобы встречаться с редакторами и владельцами галерей? У нас есть телефоны и факсы, к нашим услугам — поезда и самолеты. Чтобы встречаться с критиками? Большинство художников недолюбливает критиков, и так или иначе, почта и в провинцию доставляет газеты, письма, журналы и критические отзывы. Если город оказывает возбуждающее воздействие на вдохновение художников, то это воздействие весьма неуловимо.

Идея о том, что город является уникальной питательной средой для искусства и культуры — не исторический факт, а миф, который живет уже более столетия. Если представить его как научную гипотезу, едва ли возможно доказать ее истинность. «Искусство» — сложный феномен. Его создание связано с взаимодействием множества фигур и организаций: художников, агентств и галерей, критиков, театров, студий и музеев, журналов, издателей, типографий, медеплавильен и т.д. Вопрос о том, *где* создается искусство, порой зависит от соответствующей технологии или ремесла, а может вообще не иметь ответа. Возьмем, например, художественную фотографию. Где происходит создание этого искусства? Некоторые фотографии снимаются в студии, проявляются в лаборатории, приходящей к студии, и выставляются и продаются в соседней галерее. Но где свои снимки делал Энзел Адамс? В Йосемитском и Йеллоустонском парках или в своей лаборатории в Сан-Франциско? Или нам следует обозначить как место создания этого искусства — вслед за сторонниками теорий, связывающих возникновение искусства с моментом его восприятия потребителями (reception-theories) — журналы, печатающие его фо-

тографии, или музеи, благодаря которым они стали знамениты? Чтобы решить, где они появились на свет, не следует ли пошире взглянуть на их «контекст» и принять в соображение также условия и традиции, благодаря которым Адамс взял в руки фотоаппарат, чтобы запечатлеть американские пейзажи? В таком случае нам придется провести серьезное исследование городской культуры, чтобы проследить влияние идей о природе и сельской жизни на таких художников, как Адамс (Schama 1995). Но нам также придется принять во внимание сельскую культуру и интерес к природе, и выделить из общей паутины отдельные компоненты будет очень сложно, а то и вовсе невозможно.

В отличие от производства шоколадок и выращивания помидоров, искусство зачастую отрицает нашу обычную геометрию. Оно возникает в иной топологии. В создании искусства участвует сложная *сеть* разных видов деятельности. Лишь в отдельных случаях имеет смысл привязывать эту сеть к определенному пункту на географической карте — например, на карте столичного округа. Применительно к искусству «мегаполисом» является и городок, в котором создается вышеозначенное искусство, становясь частью сети, простирающейся во времени и в пространстве. Афины Платона — тоже «мегаполис», но не потому, что в пору расцвета в нем жило столько же людей, сколько в современном провинциальном городе, а потому что созданные в нем сочинения и теперь, спустя две тысячи лет, можно найти практически в каждой библиотеке мира. В смысле искусства «мегаполисом» может стать и небольшой город, если в нем создается великое искусство.

Конечно, не следует делать вывод, что на самом деле созданию искусства благоприятствует не город, а сельская местность. Если из вышеприведенных разрозненных примеров что-нибудь следует, так лишь то, что перед тем, как давать осмысленные ответы на такие вопросы, как «где создается искусство?», нам следует подвергнуть свой *словарь* тщательной ревизии.

### Происхождение мифа

Одна из причин устойчивости представления о том, что городская жизнь является необходимой предпосылкой новаций в искусстве, проистекает из того принципа, что власть порождает мифы.

Влияние городов распространяется далеко за их периферию. В больших городах скапливается богатство; они также являются административными центрами. Одних этих факторов достаточно для порождения устойчивых мифов. Люди, облаченные властью, считают себя лучше, умнее и красивее остальных. Как ни странно, лишенные власти обычно с этим соглашаются, считая себя ниже первых во всех отношениях. Соответственно, идея о том, что города и их обитатели обладают особыми свойствами, присуща не только пресыщенным горожанам. Ее можно об-

наружить и в деревне. В сущности, она побудила немало художников покинуть свои семьи и деревни ради городской жизни в надежде, что их искусство станет от этого лучше, умнее, красивее. В результате таких переселений столичные города оказались переполнены второсортными писателями, художниками и композиторами.

Города с древнейших времен обладали особой властью. Согласно религиям и мировоззрениям прошлого, города были не просто поселениями, случайно возникшими в определенном месте и в заданном виде. Считалось, что их расположение и форма отражают структуру вселенной, что города связаны со сверхъестественной реальностью, обладают астральными или божественными прототипами, возникли по воле небес или, наоборот, имеют отношение к преисподней. Это верно и для Вавилона, и для столичных городов Индии. Мы находим эту идею также в «Федре» Платона и в представлениях пророков об Иерусалиме (Barasch 1973).

Будучи просвещенными людьми, *мы*, конечно, не позволяем мифическим заблуждениям дурачить себя. Сегодня связь между «городом» и «искусством» — последнее становится у нас аналогом божественного или дьявольского — выражается другими средствами. Современные идеи об особых свойствах городской жизни и ее благотворного воздействия на искусство зачастую основываются на следующих аргументах:

- «Для создания искусства художник должен быть свободен от повседневных забот. Искусство требует наличия денег и разделения труда. В современную эпоху эти условия обеспечивает город, как в прошлом — дворцы».
- «Благодаря концентрации талантов большие города обеспечивают соответствующие условия для конкуренции, а следовательно, для новаций — именно того, что требуется для развития искусства».

Вместо религиозного словаря мы используем терминологию общественных наук. Однако, ни тот, ни другой аргумент неубедительны. Из того факта, что современные спонсоры искусства по большей части живут в больших городах, едва ли следует, что художники, которых они спонсируют, должны жить и работать там же. Мы полны благодарности за то, что Ван Гог мог обитать в Провансе, пока его брат в Париже платил по счетам. Спонсоры проектов, связанных с дикой природой, также не требуют, чтобы животных перевозили в городские зоопарки. Что касается второго аргумента, то если считать, что город является самым подходящим местом для искусства просто потому, что искусство располагается в городах, то следует согласиться и с тем, что если фермеры готовы уезжать из деревни в город, то город является также подходящим местом для сельскохозяйственных инноваций. Трудно себе представить, чтобы кто-нибудь согласился с такой логикой. Проблема с двумя вышеприведенными аргументами очевидна: они не имеют отношения к сути, не отвечают на вопрос, какие же факторы способствуют творческой активности.

Поэтому гораздо интереснее аргумент, называющий тот стимул, который якобы воздействует на художника в городе:

— «Крупному современному городу присущ особый *образ мышления*. Анонимность, характерная для городской жизни, имеет свою положительную сторону — индивидуализм. Город создает среду, необходимую для экспериментов с образом мысли и образом жизни; таким образом, он создает ниши для роста новых идей, выражающих современное состояние. Эти идеи типичны для современного искусства».

Этот аргумент, хоть и ограничивается взаимоотношениями между городом и современным искусством, более изощрен, чем первые два, поскольку связывает специфическую идею о природе современного города, т.е. об образе мышления его обитателей, с содержанием и ценностями, типичными для современного искусства. В основе данного аргумента лежат характерные социологические представления о современности, потому он заслуживает более тщательного рассмотрения.

С точки зрения социологов, задававших тон в начале века — Дюркгейма, Вебера, Зиммеля, «Чикагской школы» — город порождает парадигмы индустриального общества и современной личности. Этим исследователям город представлялся точкой фокусировки особых разновидностей опыта, которые являются основой их представлений о современности.

Город требует от личности вступать в анонимные взаимоотношения с абсолютными незнакомцами. Горожане составляют не сообщество, а толпу. Как заметил Зиммель, до эпохи широкого развития общественного городского транспорта людям никогда не приходилось попадать в ситуацию, когда бы они смотрели друг на друга минуты или даже часы, не обмениваясь ни словом. Чтобы выжить в городе, нельзя рассчитывать на сочувствие. Отношения в городе функциональные, и посредником в них являются деньги. От горожанина ожидается, что он обязан играть одновременно несколько анонимных ролей — как покупатель или продавец, как наниматель или наемный служащий, как пассажир в автобусе или в метро. Успех в большом городе требует пунктуальности, бдительности и резвости; необходимо быстро привлекать внимание потенциальных покупателей, пока они не прошли мимо. Эти условия, — указывает Зиммель, — порождают особый менталитет (Simmel 1993 (1903)). Современный горожанин — индивидуалист, эгоист, замкнутая и расчетливая личность. Поэтому современный город характеризует, с одной стороны, хаотическая паутина взаимоотношений, воплощенная в монетарной экономике, а с другой — особенно нервное состояние ума, необходимое для участия в этих отношениях. «*Stadtluft macht frei*» («городской воздух освобождает»), выражение, прежде связанное с тем фактом, что крепостные, переезжавшие из деревни в город, после года проживания в нем получали свободу, приобретает психологическую интерпретацию: жизнь в городе дает *ощущение* свободы; в городе живут свободно *мыслящие* люди. Если прибавить к этой

перспективе представление о гениальном художнике, сложившееся еще в эпоху романтизма – идею о том, что необходимым условием для серьезного искусства является гипериндивидуализм (Wittkower 1973) – то вывод налицо: «большой город является питательной средой для искусства».

Почему классики социологии так подчеркивали эти конкретные аспекты городской жизни? Почему они делали ударение именно на индивидуализме и нервозности городской жизни, а не на системе водоснабжения и канализации, на электрической сети, т.е. новой технической инфраструктуре, порожденной современностью?

Хотя пионеры социологии не во всем похожи друг на друга, на этот вопрос имеется готовый ответ. Благодаря своему подходу они могли рассматривать современную общественную жизнь в перспективе развития, т.е. охарактеризовать город – их парадигму современности – с точки зрения того, *чем он больше не являлся*, а именно деревни. В этом отношении взгляды социологов отражают беспокойство многих писателей и поэтов XVIII-XIX вв., в частности, Бодлера и Бальзака, Достоевского и Диккенса (Berman 1988).

Согласно этой традиции общественной мысли социальная жизнь в деревне происходила в четко определенных рамках. Аргументация основана на простой аналогии. Социальное пространство деревни считалось измеримым, как в геометрии. Деревня расположена внутри своего окружения: в нескольких домах от данной точки деревня кончается и начинается природа. Если выбрать подходящую позицию, то всю деревню можно окинуть одним взглядом. Время также создает стабильные и общепринятые рамки: обед в шесть, отход ко сну в пол-одиннадцатого. Четко распределяются социальные роли: все знают школьного учителя; полицейский констебль обладает властью и в форме, и без нее. Смысл жизни регулярно подтверждается совместными ритуалами. Доиндустриальная жизнь в деревне регулируется, – подчеркивал Дюркгейм, – сознательной общиной, в которой все имеет свое определенное и известное место, «механической солидарностью». Благодаря этим общепонятным рамкам все в общине знакомо со смыслом действий и произносимых слов.

Напротив, в современном городе, по мнению классиков социологии, эта общая рамка смыслов, времени, пространства и идентичности, подтверждаемая регулярными ритуалами, не существует. Городская жизнь фрагментарна: люди участвуют в сложных, запутанных взаимодействиях. В основе их действий лежит функциональность, а не общепринятые смыслы. Посредником между отдельными личностями выступают деньги. Изначальное чувство общности отсутствует. В городе «каждый сам за себя».

Деревня против города, *Gemeinschaft* против *Gesellschaft* – современное общество характеризуется этой введенной Теннисом в 1887 г. концептуальной дихотомией через то, что *исчезло* – рамки общих идей, чувств,

норм и ценностей, которые в прошлом придавали взаимоотношениям людей смысл. Подобно многим своим современникам, Теннис рассматривал индустриализацию как главную угрозу обществу. «Что будет связывать людей, когда исчезнут установленные рамки значений?» — спрашивал он. Какое будущее, кроме анархии и нигилизма, может ожидать общество изолированных друг от друга индивидуумов? Не является ли последствием индустриализации, что «все прочное тает в воздухе?»

Для следующего после Тенниса поколения социологов — Зиммеля, Вебера и Дюркгейма — городская жизнь была более привлекательной. Они прославляли индивидуализм, который, по их мнению, порождает современная жизнь. Но вопрос Тенниса — как люди в современных обществах координируют свои действия? — также не давал им покоя. Что заменило те рамки, которые исчезли при переходе от *Gemeinschaft* к *Gesellschaft*? Каким образом в обществах, подверженных радикальным социальным переменам, пришедшим с индустриализацией и монетарной экономикой, обеспечивается непрерывность социальной жизни?

Все дело в функциональных взаимоотношениях, — отвечают Дюркгейм и Зиммель, — но также в *новых* рамках, новом *коллективном сознании*, новом, «органическом», типе солидарности. Как указывал Дюркгейм в *De la Division du Travail Social*, самих по себе функциональных взаимосвязей недостаточно. Сам лишь факт, что покупатель и продавец вступают в функциональные взаимоотношения, еще не объясняет того, что оба знают смысл своих действий и связаны соглашением. Осмысленная координация действий, — указывает Дюркгейм (вслед за Кантом), — требует набора *representations collectives*, трансцендентальных рамок, социального пространства, в котором могут происходить скоординированные действия. Поэтому индустриализация и рост монетарной экономики не уничтожат общество. Напротив, трансформация общества приведет к созданию новых рамок. Но в противоположность прежней деревенской жизни рамки индустриального общества проявляются не в совместных ритуалах. Они скрыты от глаз самих горожан. Чтобы их увидеть, мы должны подняться над плоскостью обычного здравого смысла. Чтобы разглядеть внутреннюю структуру современного, индустриального общества, необходимо научное исследование, т.е. новая социология. С помощью верных научных методов, утверждает Дюркгейм, мы выявим рамки ценностей и норм, скрывающихся за многообразием социальных форм и действий в современной общественной жизни, характерных для *Gesellschaft*: инструментальная, расчетливая рациональность, эгоцентризм, индивидуализм — вот *representations collectives* современного общества, особое состояние мышления, считающееся характерным для современной городской жизни.

Изначально город рассматривался как трансформированная деревня. Пейзаж современного общества изображался на том же холсте, на котором ранее рисовалась доиндустриальная деревенская жизнь. Именно по этой



причине упомянутые социологи делают упор на символические рамки, которые якобы придают смысл поступкам — на особый менталитет современной жизни, на природу взаимоотношений, происходящих в городах.

Последующие социологи и антропологи подвергли критике различие между *Gemeinschaft* и *Gesellschaft*. «Чувство общины» в доиндустриальной деревне оказалось романтической иллюзией в том же духе, что и естественные дикари, идеализированные Руссо. В современной деревне подростки смотрят MTV, старинные ритуалы исполняются для туристов, а в церковь, вокруг которой ранее вращалась вся жизнь общины, больше никто не заглядывает; современные фермеры ведут свои счета на компьютерах и являются уважаемыми клиентами мультинациональных банков. В противоположность этому, многие города оказываются конгломератами деревень, результатом концентрации нищеты и богатства, к тому же неоднородными этнически. Телефонный справочник любого крупного города кончается громадным списком клубов и ассоциаций, где могут в комфорте встречаться люди одного образа мысли.

Однако, в нашем *словаре* различие между *Gemeinschaft* и *Gesellschaft* продолжает существовать. Город по-прежнему изображают как противоположность селу и деревенской жизни. И хотя в настоящее время город получает намного больше положительных оценок, чем сто лет назад, мы продолжаем оценивать городскую жизнь в терминах, проистекающих из этого изобретенного в XIX веке различия. Мы по-прежнему считаем, что особый дух городу придают эти рамки, состояние ума, ментальность. Социологическое наследие порождает у нас заманчивую мысль — или, вернее, *ощущение* — что большой город пробуждает что-то особенное в своих жителях. За нашим словарем скрывается мысленная цепочка, возникшая в классической социологии — идея о том, что столичная монетарная экономика приводит к объективированию социальных отношений; что городское существование требует дистанции между личностями, что оно воздвигает барьеры между людьми; что столичная жизнь тем самым способствует росту индивидуализма. «Большие города являются питательной средой для искусства». Эта распространенная популярная идея отражает не только романтический взгляд XIX века на искусство, в фокусе которого был художник как гений, но также возникшее примерно в то же время представление о городской жизни, в котором города считались трансформированными деревнями.

### Город в современном искусстве

Что любопытно, эти идеи XIX века о «городе» и «деревне», проникшие из социологического словаря в искусство, в последнем уже давно отвергнуты.

Рассмотрим, например, «Улисса» Джеймса Джойса (Joyce 1968 (orig. 1922)). Этот роман, вышедший в свет через двадцать лет после *De la*

*Division du Travail Social* Дюркгейма и эссе Зиммеля о метрополисе, можно считать литературным выражением современного города.

Персонажей этого романа объединяют не скрытые трансцендентальные рамки, а разнообразные повседневные дела: мысли, действия, экипаж, везущий пассажиров на кладбище, столик в пабе, письмо с предложением, кровать любовницы. В ходе повествования накопление случайных элементов — непредвиденных встреч, потоков сознания, разговоров, ссор, запоев, короче, калейдоскопа событий — создает картинку одного дня из жизни Дублина, а именно 16 июня 1904 года. Блуждания Блума и Стивена Дедала можно проследить на плане Дублина. Главные персонажи передвигаются по четко названным улицам. Но хотя это может заинтересовать туриста или историка литературы, для романа как такового это не имеет значения. Дублин не создает *заданных* рамок. Наоборот, город обретает форму в ходе странствий главных героев романа.

Блум, Молли и Стивен Дедал не действуют в пределах заданных социальных рамок. Топология пространства, по которому они передвигаются, изменяется в результате их действий и мыслей. Скажем, только в ходе этого процесса получает смысл расстояние. Молли, жена Блума, в геометрическом смысле никогда не удаляется от Блума. Однако, Блум знает, что она в четыре часа встречается со своим импрессарио, знает, что ему не стоит рано возвращаться домой, и что в эту ночь он будет спать на постели, смятой из-за супружеской неверности жены. Для Блума Молли в этот день находится на другой планете. В «Улиссе» «расстояние» — это нечто, требующее преодоления — пешком, спотыкаясь, на трамвае или в экипаже, или мысленно. «Время» также проявляется через повседневную деятельность, предметы и отношения. «Время» определяется наличием часов и церковных колоколов, словами «16 июня 1904», напечатанными машинисткой, встречей, назначенной через час после похорон. «История» проявляется через письмо с упоминаниями обещаний, или через замечания и воспоминания о мучительном прошлом. О местных и мировых событиях сообщается в газетах. «Одновременность» обладает не абсолютным, а относительным характером. Хотя действие «Улисса» происходит в 1904 году, Джойс пишет в пост-эйнштейновском духе.

Джойс рисует картину города, а не трансформированной деревни. Он ведет нас через паутину, через лабиринт, обусловленный существованием главных персонажей. Самым поразительным *литературным* аспектом романа является использование различных стилей для различных участков этой паутины. Джойс изображает город с его собственной топологией, без какого-либо намека на единство или рамки, скрытые на заднем плане. В противоположность классикам социологии, предполагавшим, что социальная активность обязательно нуждается в заданных рамках общих смыслов, Джойс не предполагает и существования социального. В этом состоит значение его книги для *социологов*, которые, вслед за Дюркгей-

мом, не могут себе представить социальных связей без предзаданных трансцендентальных рамок *representations collectives*.

«Улисс» показывает многообразие мира. Джойса не интересует ни суть, ни трансцендентальные рамки. Он бы, вероятно, согласился с тем, что Витгенштейн писал в ноябре 1930 года в предисловии к своим *Philosophische Bemerkungen*: «Эта книга написана для таких людей, которые сочувственно относятся к ее духу, отличному от того, что наполняет обширный поток европейской и американской цивилизации, омывающий всех нас. Этот дух выражается в движении вперед, в построении все более крупных и сложных структур; его иная природа проявляется в стремлении к четкости и ясности без оглядки на структуру. Прежний дух пытается постигнуть мир через его периферию — в его многообразии; второй — через центр мира, в его сущности. И поэтому первый лишь награждает одну конструкцию на другую, двигаясь вперед и вверх, с одной ступени на другую, в то время как второй остается на одном месте, и то, что он пытается постичь, всегда одно и то же» (Wittgenstein 1970).

Из этого изменения духа проистекает вторая важная перемена мировоззрения. Установившаяся социологическая традиция начинается с предпосылки (герменевтической, «логоцентрической»), что разговор, осмысленное взаимодействие, является парадигмой социальной жизни. Именно поэтому около 1900 года социологи задавались вопросом, каким образом может продолжаться социальная жизнь при исчезновении установленных рамок. Базовая метафора у Джойса и Витгенштейна — не разговор, а текст, язык. Язык не представляет собой единства, скорее он является амальгамой отдельных фрагментов. Язык похож на старый город, писал Витгенштейн — «лабиринт улочек и площадей, старых и новых домов, и домов, достраивавшихся в разные эпохи; и все это окружено множеством новых кварталов с четкой прямоугольной планировкой и однообразными домами» (Wittgenstein 1969, § 18). Джойс использует этот же образ, но в обратном порядке. Для Джойса город — как текст, постепенно принимающий очертания, в котором можно найти старые фрагменты, где отдельные куски пересекаются и перекрывают друг друга, и где ямы на мостовой столь же наполнены смыслом, как и замощенные места. Вместе с отказом от эссенциализма изменилась и базовая метафора для концептуализации мира. Герменевтика уступила место структурализму и семиотике.

Деревни имеют центр и четко определенную границу; их можно рассмотреть из одной точки. Витгенштейн и Джойс поняли, что это неверно для города, так же, как неверно и для языка. Здесь нет ни предзаданных рамок, ни ядра. Все, что существует — случайные взаимосвязи, непрерывно возникающие и распадающиеся. Сочинения Витгенштейна и Джойса дают нам словарь, пригодный для современного общества, а не коренящийся в доиндустриальной деревенской жизни. Их сочинения, пользуясь литературным и философским языком, исследуют мировоззре-

ние, определяющими чертами которого являются многообразие, случайность и фрагментированность.

### **Миф о городе и его влияние на политику в области искусства**

Однако, едва начав разговор об экономике искусства и соответствующей политике, мы забываем, что читали Джойса и Витгенштейна. Словарь и мировоззрение, характерные для мысли XX века, исчезают бесследно. Мы возвращаемся к мировоззрению XIX века и заводим диспуты о том, действительно ли город является «питательной средой» для искусства. И снова оказавшись в сфере деревенской жизни и сельского хозяйства, мы говорим о развитии искусства так, словно речь идет о выращивании помидоров.

Мысленная цепочка, берущая начало в подходе XIX века, провозгласившем контраст между городом и деревней, и далее описывающим город как трансформированную деревню, неспособна увести нас далеко. Соответствующий словарь ограничивает дискуссии об искусстве сферами, которые по техническим причинам привязаны к конкретным географическим местам: театр, оркестровая музыка, музеологические визуальные искусства, т.е. искусства, бывшие в ходу уже в Веймаре Гете. Политика, вытекающая из этих дискуссий, подчиняется тем же ограничениям. Муниципальный музей получает финансирование для приобретения новой коллекции, строится концертный зал, разрабатываются планы новой оперы. При этом субсидируется не искусство, а места, где любители искусства могут встретиться с единомышленниками и цивилизованно обменяться мыслями. Для стимулирования искусства деньги уходят в городские советы. В сущности, субсидируются — как может подтвердить всякий, присутствующий на вернисаже или на открытии оперного сезона — новые формы деревенской жизни.

Словарь XIX века маскирует тот факт, что искусство порождается в сплетении многообразных действий, природа и облик которых зависит от соответствующих художественных форм, мастерства и технологий производства и воспроизводства. Искусство иной технической структуры, не привязанное к четко определенному географическому месту, оказывается невидимым для политических дискуссий. Помимо литературы — искусства, с изобретения печатного прессы способного развиваться вне зависимости от географического расположения, — можно упомянуть фотографию, кино, телевидение, видеоискусство, различные графические искусства и прочие художественные формы и стили, связанные с новыми формами (вос)производства. Художественная критика, необходимый компонент любой современной формы искусства, также обычно остается вне поля зрения политиков. Здравый смысл художественной политики рассматривает критику (если вообще ее рассматривает) как тему

для разговоров и встреч, т.е. как подходящий повод для деревенских сплетен, а не как содержание текстов, журналов и интертекстуальности — вещей, местоположение которых с трудом можно найти на географической карте.

Однако, как только мы избавляемся от наследства XIX века, пришедшего к нам через социологию, политический пейзаж становится иным. Меняются приоритеты в отношении к разным жанрам, города занимают новое место в наших представлениях об искусстве.

Например, какой смысл в том, чтобы столичный театр ставил посредственную пьесу для аудитории, получившей бесплатные билеты от своего работодателя, который и спонсировал эту постановку, в то время как эта аудитория предпочла бы получить билеты на футбольный матч? Конечно, в провинциальном городе XIX века театр был местом встречи многих людей и — судя по «Разговорам с Гете» Эккермана — буржуазия могла обсуждать просмотренную пьесу в течение многих дней. Однако, как справедливо заметил Гор Видал, в наш век не театр, а кино представляет собой *lingua franca*: «В Гарварде, в Оксфорде, в Болонском ли университете — всюду сталкиваешься с тем, что после неизбежных дискуссий на профессиональные темы, например, семиологии, лед растапливается лишь тогда, когда кто-нибудь заговорит о кино» (Vidal 1992, p.2). Доступность серьезных фильмов на видео лишь усиливает этот эффект.

Всёобщее распространение фильмов и видео, записей, компакт-дисков и музыкальных кассет уничтожило различие между художественной политикой в городе и в деревне. И это верно не только для литературы, но и для визуальных искусств. Живете ли вы в городе или в деревне, ваша дочь будет любить рок-музыку и видеоклипы. В ближайшем будущем библиотеки и музеи, вероятно, превратятся в виртуальные читальные залы и галереи с мониторами вместо столов и с демонстрацией коллекций на персональных компьютерах (см. Mitchell 1995, chpt. 5). В наш век музеи перестали быть местами, подходящими для встреч более или менее цивилизованных людей — наследников сельской элиты. Теперь их назначение — служить хранилищами визуальных образов, доступ к которым по различным каналам: благодаря высококачественной печати, слайдам, видеофильмам, и Интернету — могут получить потребители, находящиеся в любой точке земного шара. И поскольку эти образы будут цитироваться и использоваться в новом искусстве, музеи приобретают роль не только пассивного потребления искусства, но и создания искусства: они станут узловыми точками в широкой сети сотворения искусства будущего. Музеи становятся плацдармами культур, чьи творения будут сочтены достаточно ценными, чтобы сохранить их для будущих поколений. Они являются «пропускными пунктами» для произведений искусства. Подобно ученому, на эксперименты которого никогда не ссылаются, тот художник, чьи произведения не становятся частью этой расширяющейся сети, лишь напрас-

но тратит свои силы (см. Latour 1987). Задача куратора — отбирать произведения искусства, которые следует включить в собрание (задача, близко родственная художественной критике) и помочь реальным или далеким виртуальным посетителям расположить доступные произведения искусства в осмысленной последовательности. В прошлом эта задача требовала оборудования выставочных площадей; в будущем, когда цифровые образы произведений искусства станут доступными на серверах, эта задача сведется к выбору подходящего программного обеспечения.

Без сомнения, живые исполнения и выставки оригинальных произведений искусств останутся важными для тех, кто — прослушав компакт-диск или просмотрев слайды и почти совершенные репродукции, доступные благодаря современным технологиям — захотят увидеть или услышать больше деталей или прочувствовать «ауру» оригинала (Benjamin 1955). Однако, в любой серьезной современной дискуссии о живых исполнениях и музейных выставках следует подчеркивать наличие телекоммуникаций и общественного транспорта. Истинные любители искусства всегда были готовы к дальним поездкам: в Нью-Йорк, Флоренцию, Фигерас или Байреит. При необходимости они найдут дорогу и в более отдаленные места. Музей или концертный зал можно построить почти в любом месте, при условии, что он будет оборудован электронными средствами связи и будет доступен благодаря современным средствам транспорта.

Язык имеет значение и в искусстве, и в наших дискуссиях о политике в области искусства. Прежде чем участвовать в этих дискуссиях, вооружившись концепциями, корни которых уходят в мысль XIX века, политики должны ознакомиться с языком, развивающемся в современном искусстве. Любому ценителю искусства должен с подозрением относиться к экономистам и политикам, в списках чтения которых нет нескольких современных романов.

*Перевод Николая Эдельмана*

## **Библиография**

- Barash, M. (1973). *The City. Dictionary of the History of Ideas*. Ed. P.P. Wiener. New York, Charles Scribner's Sons. I, 427-434.
- Benjamin, W. (1955). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Illuminationen – Ausgewählte Schriften*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
- Berman, M. (1988). *All that is solid melts into air*. London, Penguin Books.
- Castells, M. and P. Hall (1994). *Technopoles of the World – The making of twenty-first-century industrial complexes*. London and New York, Routledge.

- Durkheim, E. (1964 (org. 1902)). *The Division of Labor in Society*. New York and London, The Free Press.
- Howe, I. (1973). *The Critical Point on Literature and Culture*. New York, Horizon.
- Joyce, J. (1968 (org. 1922)). *Ulysses*. Harmondsworth, Penguin.
- Klamer, A. (1995). «The Value of Culture.» *Boekmancahier* 7 (25): 298-310, воспроизведено в данном издании как Глава I.
- Latour, B. (1987). *Science in Action*. Milton Keynes, The Open University Press.
- Lukes, S. (1973). *Emile Durkheim – his Life and Work: a Historical and Critical Study*. London, Allan Lane.
- Mitchell, W.J. (1995). *City of Bits – Space, Place, and the Infobahn*. Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Nussbaum, M.C. (1990). *Love's Knowledge – Essays on philosophy and literature*. New York, Oxford University Press.
- Schama, S. (1995). *Landscape and Memory*. New York, Alfred A. Knopf.
- Simmel, G. (1993 (org. 1903)). *Die Grobstadte und das Geistesleben. Das Individuum und die Freiheit* G. Simmel. Frankfurt aM., Fischer Taschenbuch. 192-204.
- Swaan, A. de (1991). *Perron Nederland*. Amsterdam, Meulenhoff.
- Vidal, G. (1992). *Screening History*. London, Andre Deutsch.
- Weber, M. (1923). *Wirtschaftsgeschichte*. Munchen und Leipzig, Verlag Von Duncker & Humblot.
- Wittgenstein, L. (1969). *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag.
- Wittgenstein, L. (1970). *Philosophische Bemerkungen*. Frankfurt, Suhrkamp.
- Wittkower, R. (1973). Genius: individualism in art and artists. *Dictionary of the History of Ideas*. Ed. P.P. Wiener. New York, Charles Scribner's Sons. II, 297-312.