
КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА В СОЕДИНЕННОМ КОРОЛЕВСТВЕ: КРАХ МОТИВИРОВОК И КОНЕЦ ТРАДИЦИИ

О. Беннетт

В статье утверждается, что дискуссия по поводу искусства в Великобритании в 1990-е годы характеризовалась «дискурсом осажденных». Автор проводит исследование причин этой ситуации, проводя краткий обзор правительственных действий в отношении искусств и анализируя их подоплеку. Показано, что традиция государственной поддержки искусств развивалась в течение XIX и XX веков, основываясь на принципах национального престижа, экономической значимости, «цивилизаторской» миссии, потребности корректировать рынок, послевоенного восстановления и социального государства. Автор приходит к выводу о том, что начиная с 1970-х годов эта традиция стала разрушаться, и прежние аргументы по поводу искусства и культурной политики перестали быть убедительными. Возникли две противоречивые тенденции: первая связана с конструированием новой перспективы культурной политики, основывающейся на мощном теоретическом фундаменте, тогда как вторая отвергает идею культурной политики как таковую, передавая судьбу искусства на суд рыночной экономики.

Ключевые слова: культурная политика, политика в области искусства, цивилизующая миссия, экономическая значимость искусства, Великобритания

«Дискурс осажденных»¹

Сегодня в Соединенном Королевстве людей всерьез беспокоит будущее многих областей культурного сектора. Ничего особенно нового

Bennett O. Cultural Policy in the United Kingdom: Collapsing Rationales and the End of a Tradition // Cultural Policy. Vol. 1. № 2. P. 199–216. Перевод и публикация осуществлены с любезного разрешения автора и издателя.

¹ Я признателен Джоэлю Смиту, моему бывшему аспиранту, за это меткое выражение.

в этом нет: мир искусства уже, по крайней мере, десятилетие находится в оборонительной позиции. Вместе с тем ясно, что ощущение ненадежности усилилось, и что это тесно связано с переменами в отношениях между государством, культурой и искусством. Признаки этого обнаруживаются в личных свидетельствах многих художников и администраторов и в растущей озабоченности информированных комментаторов в национальной прессе. Приведем несколько примеров того, что происходило за последние пять лет; это прояснит суть дела.

В начале 1988 года Энтони Торнкрофт предсказывал в «*Financial Times*», что «этот год будет трудным для многих арт-групп внутреннего города; праздник для них, наконец, закончился» [Thorncroft, 1988. P. XIX]. Спустя год Кристофер Данкли высказал, опять же в «*Financial Times*», предположение, что «дело, похоже, идет к тому, что Маргарет Тэтчер войдет в историю как положившая конец необычайному золотому веку британского телевидения» [Dunkley, 1989. P. 23]. Речь в статье шла о решении правительства выставить на аукцион лицензии на коммерческое вещание и продать их телекомпаниям, готовым предложить казне больше денег. В августе того же года (1989 год оказался особенно трудным) тревоги проникли в передовую статью в «*Financial Times*»:

Физическое состояние Галереи Тейт в центре Лондона наглядно свидетельствует о приоритетах в сфере искусств, которыми руководствовало правительство Тэтчер в десятилетие национального процветания. Крыша настолько обветшала, что пришлось поставить ведра под капающую воду. Бесценные произведения искусства не вымокли просто чудом... После стольких лет полного игнорирования на ремонт рассыпающейся инфраструктуры ведущих музеев и галерей Лондона требуется, по имеющимся оценкам, порядка 100 миллионов фунтов стерлингов [An Arts... 1989. P. 12].

В октябре 1989 года Торнкрофт пошел еще дальше. «Британская система трещит по швам, — заявил он. — Искусство, судя по всему, уже много лет пребывает в кризисе... Генеральный секретарь¹ Художественного Совета убежден, что это конец» [Thorncroft, 1989. P. 1]. К августу 1992 года Майкл Грейд, руководитель телевизионной станции четвертого канала, выразил обеспокоенность проникновением в Би-Би-Си того, что он считал грубой бизнес-культурой. В своей лекции на Эдинбургском телевизионном фестивале он заявил: «Руководящий состав Би-Би-Си побратался со свободным рынком и направил Би-Би-Си на путь окончательного падения. Стяжательская политика Алисдера Милна Алисдер Милн был генеральным директором Би-Би-Си, последним

¹ Люк Риттнер. В 1990 году он покинул пост, выразив свое возмущение чрезмерным, по его мнению, государственным вмешательством в работу Художественного Совета и предательством принципа «почтительного расстояния».

из занимавших этот пост, кто известен как автор серьезной программы развития корпорации. Он был освобожден от должности в январе 1987 года; его сменил на этом посту дипломированный бухгалтер высшей квалификации Майкл Чекленд. и заявление его преемника Майкла Чекленда, что Би-Би-Си — это многомиллиардный бизнес, возвестили об одичании Корпорации» [Grade, 1992. P. 23]. Даже Колин Твиди, директор Ассоциации деловой поддержки искусств, будучи очевидцем десятилетнего роста финансовой поддержки искусства, в ноябре 1993 года был вынужден заявить: «Это настоящий кризис. Мы фактически прижаты к стене» [Thorncroft, 1993. P. 9]. В марте 1994 года Ричард Эйр, директор Национального театра, предупредил (уже не в первый раз) о неминуемой катастрофе британского театра:

Вся сеть театров, имеющих общественную финансовую поддержку, держится на понятии сообщества в пределах региона, в пределах города. Но это понятие разрушено обществом, в котором буквально каждая молекула в воздухе заряжена жадностью и эгоизмом. Людей приучили считать понятие общественного финансирования старомодным и презренным... Сегодня мы, работники бюджетного театра, более, чем когда-либо, живем в уникальной, прямо-таки невозможной финансовой экологической нише [Eyre, 1994. P. 2].

Наконец, Роберт Брекман в июньском номере «*Stage*» за 1994 год выразил отчаяние в связи с тем, что виделось ему как закоренелое мешанство британцев. Он задается вопросом:

Почему весь остальной мир гордится своими достижениями, а мы по-мещански считаем свое культурное наследие обузой? Что оставляем мы следующему поколению? Урезанное повторение того, что происходит сейчас? Откровенно спросим себя: есть ли здесь вообще хоть кто-то, кого это еще заботит? Сомневаюсь... [Breckman, 1994. P. 28]

На такого рода жалобы будет, разумеется, много разных реакций. Одни будут твердить, что это недовольство вполне оправданно, другие — что оно является всего лишь признаком того, что миру искусства не удается идти в ногу со временем. Работники культуры в ряде стран могли бы даже предположить, что британские культурные организации еще не знают толком, что такое настоящие «трудные времена». Но, думаю, большинство людей — независимо от того, относятся они к этому с сочувствием или нет, — согласятся с тем, что происходящее *ощущается* как кризис широко и по-настоящему. Даже если сделать скидку на тактическое позерство и журналистскую сенсационность, спор о культурной политике в Соединенном Королевстве предстает как «дискурс осажденных».

В этой статье я попытаюсь разобраться, почему возникла эта ситуация. Мой подход будет историческим. Сначала я дам краткий обзор ключевых вмешательств в культуру, предпринимавшихся британским

правительством. Далее будут рассмотрены мотивировки этих вмешательств, затем поставлена под вопрос дальнейшая действенность этих мотивировок, и наконец, коротко очерчены две будущие альтернативы.

Определение терминов

Прежде всего, необходимо определить термины. Реймонд Уильямс заметил как-то, что слово *culture* — одно из двух-трех самых сложных в английском языке [Williams, 1983. P. 76]. Недостаток места не позволяет пуститься здесь в пространное обсуждение истории этого слова, но стоит отметить, что слово «культура» употребляется в современном английском языке в двух основных смыслах:

— Термин «культура» используется для описания продукта интеллектуальной и, особенно, художественной деятельности. В этом смысле оно указывает на музыку, драму, танец, изобразительное искусство, скульптуру, литературу, кино и так далее. Этот список никогда не может быть полон.

— Во втором смысле слово «культура» имеет антропологическое значение и обозначает совокупный образ жизни; например, японская культура, американская культура, «черная» культура¹, молодежная культура и так далее.

Идея культурной политики в Британии связывается прежде всего с пониманием культуры в первом из указанных смыслов, то есть как эстетического или интеллектуального продукта. С этим словом возникают, однако, трудности в силу того, что его значение не обладает устойчивостью. Более широкое толкование культуры всегда действует как своего рода противовес более узкому, и мы мечемся от одного толкования к другому. Параметры никогда не фиксируются, и это означает, что культурная политика постоянно задается вопросом, к чему же она собственно относится. Дебаты о культурной политике быстро становятся спором о ценностях.

Вероятно, чтобы обойти эти трудности, британцы склонны избегать употребления слова «культура» и говорить вместо этого о политике в сфере *искусства* (arts policy). Но понятие «искусства» (the arts) на исходе XX века стало столь же нестабильным, и потому я предпочитаю пользоваться понятием *культурной* политики, в отношении которого, по крайней мере, признаются сопряженные с ним затруднения. Это понятие предполагает политики, относящиеся к культурному сектору в целом, в том числе к так называемым культурным индустриям теле- и радиовещания, кинопроизводства, книгоиздания и звукозаписи, а также

¹ Слово *black* (черный) в США относится к афроамериканцам, в Великобритании — к выходцам из Индии и Пакистана. — *Примеч. ред.*

к живым исполнительским искусствам, музеям и наследию. Таким образом, идея культурной политики становится способом концептуализации всей суммы мер, принимаемых центральными и местными правительственными органами в целях поддержки или регулирования разных элементов этого сектора, а также совокупности мер, принимаемых организациями внутри самого этого сектора.

Правительственное вмешательство в культуру: краткий обзор

Исследуя историю правительственного вмешательства в культуру в Британии, надо иметь в виду пять ключевых моментов. Первый касается королевского покровительства искусствам. В Британии эта традиция угасла рано, с пуританской революцией и казнью Карла I в 1649 году. Значимость этого ясно видна в сопоставлении с Францией и Германией, где традиции королевского и аристократического покровительства сохранялись гораздо дольше. Демократические правительства унаследовали эти традиции, и в результате этого государственные власти во Франции и Германии оказывали искусствам значительно большую поддержку, чем в Британии. Президент Франции Миттеран до такой степени сохранял эту традицию, что критики даже говорили о нем, что он страдает *la complexe Louis Quatorzième*¹ [Collard, 1992. P. 130]. Это относилось, в частности, к его программе *Grands Travaux*, предполагавшей возведение таких крупных, престижных памятников культуре, как Пирамиды в *La Louvre* и *Opéra Bastille*². Такого рода расходы на культуру немислимы в Британии, где, как мы увидим, сохраняются традиции *laissez-faire*³.

Второй момент учитывает то, что когда правительства стали впервые вмешиваться в искусства, их целью была цензура, а не поддержка. Приведем два примера. В 1660 году Парламент принял Закон о патентованных театрах, разрешавший исполнять серьезные пьесы только двум театрам, одобренным правительством. Хотя число одобренных театров постепенно росло, этот закон оставался в силе почти два столетия. Второй пример относится к театральной цензуре. С 1737 года все новые пьесы требовалось передавать на рассмотрение высокопоставленному представителю судебного ведомства, обладавшему цензорскими полномочиями. Эта система была упразднена только в 1968 году.

¹ Комплекс Людовика XIV — «Король-солнце», которому якобы принадлежит изречение «Государство — это я» сделал покровительство искусствам королевским правом и долгом. — *Примеч. ред.*

² Пирамида в Лувре и оперный зал на площади Бастилии. — *Примеч. ред.*

³ *Laissez-faire* (фр. позвольте-делать) — принцип невмешательства — экономическая доктрина, согласно которой государственное вмешательство в экономику должно быть минимальным. — *Примеч. ред.*

Третий момент касается начала правительственной поддержки искусств, в отличие от цензуры художественных произведений. Она начала развиваться в XIX веке. Поддержка была очень ограниченной и предоставлялась исключительно музеям, галереям и школам прикладного искусства. Даже в этом случае правительство почти всегда оказывало ее в партнерстве с частными благотворителями. Так, в 1824 году правительство помогло основать Национальную галерею в Лондоне, однако оплачивать строительство и текущие расходы приходилось частным благотворителям: правительство лишь оказывало помощь в закупке коллекции полотен. С 1840-х годов право поддержки искусств получили местные власти, и они начали создавать собственные музеи и библиотеки. Исполнительским искусствам на протяжении XIX века не предоставлялось вообще никакой государственной поддержки – ни со стороны центрального правительства, ни на местном уровне.

Четвертый момент: правительственная поддержка искусства и культуры достигла значительного уровня только в XX веке. В 1927 году была основана Би-Би-Си; финансирование ее осуществлялось за счет лицензий, которые приходилось оплачивать всем владельцам радиоприемников. Это можно рассматривать как форму налогообложения. В первые десятилетия XX века можно увидеть первые проявления государственного субсидирования исполнительских искусств. Например, Городской совет города Бирмингема принял участие в учреждении городского симфонического оркестра. Социалистическое правительство 1930 года впервые оказало поддержку опере в форме субсидии Би-Би-Си. Местные власти продолжали выстраивать сеть библиотек и музеев. Однако только после Второй мировой войны начала формироваться система финансовой поддержки искусства, которая существует сегодня. Во время самой войны правительство учредило Совет поощрения музыки и искусства (Council for the Encouragement of Music and the arts [СЕМА]) для содействия тому, чтобы по всей стране шли спектакли и концерты классической музыки. Это делалось ради поддержания морального духа гражданского населения в условиях осадного положения. Реакция на эти программы была, по многим оценкам, столь исполнена энтузиазма, что после войны правительство решило продолжить работу в этом направлении. Оно учредило в качестве национального органа поддержки искусств Художественный Совет Великобритании, а местным органам власти были предоставлены полномочия и создан режим наибольшего благоприятствования для расширения их работы в этой области.

С 1946 по 1980 год центральное правительство, действующее через Художественный Совет, и местные власти постепенно увеличивали финансовую поддержку искусств. Их целью было повышение стандартов и вовлечение в занятие искусствами как можно более широкого круга людей. К 1980 году расходы на эти цели составляли около 200 млн фун-

тов стерлингов. За счет этого поддерживалась сеть театров, музеев, галерей, библиотек, оркестров и художественных центров по всей стране. Также оказывалась поддержка художникам, композиторам, писателям, хореографам и многочисленным туристическим компаниям. Эта инфраструктура искусства с тех пор никуда не делась, но начиная с 80-х годов рост государственной помощи не удерживался больше на том же уровне, и, как мы уже видели, институциональная структура видится многими как находящаяся в упадке и на грани катастрофы.

Пятый момент: важно понимать, что британская система финансирования культуры — по существу послевоенный феномен. Она уходит своими корнями в XIX столетие, и развитие ее шло в ногу с развитием государства благосостояния. Само государство благосостояния в ходе процесса, начавшегося в 1980-е годы, переживает массивную трансформацию. Следовательно, ключевой вопрос такой: будут ли мотивировки, на которые опиралось государственное финансирование культуры в прошлом, сохранять свою силу в будущем? Чтобы на него ответить, необходимо обратиться к интересному вопросу о том, *почему* правительство изначально вовлеклось в финансирование культуры.

Мотивировки государственной поддержки культуры

Если рассмотреть историю государственной поддержки культуры от ее истоков, относящихся к началу XIX века, до наших дней, то мы увидим несколько повторяющихся тем, которые можно очертить следующим образом: *laissez-faire*, национальный престиж, экономическая значимость, цивилизующая миссия, коррекция рынка, послевоенная реконструкция и государство благосостояния. Рассмотрим коротко каждую из этих тем.

Laissez-faire

Как мы увидели, государственная поддержка культуры в XIX веке была чрезвычайно ограниченной. В начале века преобладала доктрина *laissez-faire*, гласящая, что функции государства должны ограничиваться содействием свободе рынков. Что касается культуры, то господствующую точку зрения в отношении нее можно было бы суммировать словами премьер-министра, лорда Мельбурна, который в 1835 году заявил: «Бог помогает тому правительству, которое вмешивается в искусства» [Minihan, 1977. P. 60]. Государственная поддержка культуры могла расти только с расширением роли государства вообще. Это и происходило на протяжении столетия, однако ключевые элементы подхода *laissez-faire* сохранялись, вошли в XX век и дожили до нашего времени. Идея Национального театра, например, хотя ее и продвигали уже в 1870-е годы Мэтью Арнольд и другие, оставалась нереализованной до 1963 года. Сэр

Чарлз Уиндем, владелец нескольких театров в Уэст-Энде, озвучил (отстаивая, в том числе, и собственные интересы) широкую озабоченность, когда писал в 1908 году, что Национальный театр

был бы типом учреждения, чуждым духу нашей нации и нашей эпохи, ибо мы всегда верили в индивидуальные усилия и личную конкуренцию и полагались на них как на более здоровый стимул, нежели материнское ухаживание и мелочная опека государства-няньки [Minihan, 1977. P. 146].

Даже когда в конце Второй мировой войны британское правительство решило финансировать искусства более систематически, установленная система продолжала отражать в ряде ключевых аспектов подход *laissez-faire*, идущий из XIX века. В таких условиях не могло быть такого министерства культуры, как де Голль и Мальро создали спустя тринадцать лет после войны во Франции, тем самым недвусмысленно просигнализовав о той важной роли, которую должно было играть государство в культуре Пятой республики. Вместо этого в Британии правительство создало независимый орган – Художественный Совет Великобритании, который должен был держаться на «почтительном расстоянии» от правительства. 12 июля 1945 года Джон Мейнард Кейнс, его первый председатель, отметил, выступая по радио: «Государственная опека над искусствами вошла в нашу жизнь. Вошла поистине по-английски, неформально и незаметно, – недопеченной, если хотите» [Keynes, 1946. P. 20–21]. Первый генеральный секретарь Совета Мэри Глазгоу развила тему: «Отсутствие официального контроля... – именно так мы любим делать дела в Великобритании» [Glasgow, 1951. P. 14]. Принцип, известный с тех пор как принцип «почтительного расстояния», сохраняется как могущественный символ традиций *laissez-faire*.

Национальный престиж

Несмотря на эти традиции, британское правительство, как мы видели, постепенно наращивало свои обязательства перед культурой, и так продолжалось до начала 1980-х годов. Одной из ранних мотивировок этого был вклад, который культура могла внести в национальный престиж. Это ясно видно в парламентских дебатах 1820-х годов по вопросу о том, следует ли правительству дать деньги на учреждение Национальной галереи. «Мне кажется, – говорил канцлер казначейства в Палате общин, – что согласуется с *подлинным достоинством великой нации ... оказывать щедрое содействие в поддержке и развитии Изящных Искусств*» [Minihan, 1977. P. 21–22].

Вместе с тем обнаруживаются интересные сдвиги в акцентах. В XIX веке, когда викторианская Британия находится на пике уверенности в себе, культура рассматривается как средство украшения «вели-

кой нации». Однако по мере того как Британия в XX веке все более утрачивает статус ведущей мировой державы, культура принимает оборонительную роль. Впервые это можно увидеть в ранних дебатах о киноиндустрии в 1920-е годы, когда Британия переживала мощное вторжение Голливуда и когда, по незабвенному замечанию Маршалла Маклюэна, «весь паттерн американской жизни выплеснулся на экран как безостановочное рекламное объявление» [McLuhan, 1987. P. 231; Маклюэн, 2003. С. 263]. Последовавшие призывы защитить и поддержать британское кино диктовались как экономическими, так и культурными соображениями. Ближе к нашему времени культура оказывается призванной компенсировать падение влияния в экономической и политической сферах. Выдержка из документа Консервативной партии об искусствах, написанного в 1978 году, со всей ясностью это показывает:

В то время как утрата могущества в мире и наши нынешние трудности в экономике и промышленности привели к кризису уверенности в нашем будущем, в искусстве британский вклад велик и непреходящ. Хотя мировое могущество от нас ушло, влияние остается. Утверждение английского языка по всему миру было нашим долгосрочным имперским завоеванием [The Arts... 1978. P. 7].

В 1980-е годы эта тема подхватывается и получает развитие в нескольких публикациях Художественного Совета. В частности, выделяется одна публикация 1985 года, озаглавленная «*История великого британского успеха*». В ней рассказывается, что «нации всегда судили и оценивали по их творческим достижениям, идет ли речь о классической Греции, Флоренции эпохи Возрождения или нынешних временах». Далее авторы с явной гордостью заявляют, что «с 1940-х годов немногие нации могут сравниться с Британией в художественных достижениях. Искусства были одним из величайших наших успехов — возможно, величайшим» [Arts Council... 1985. P. 1]. Однако национальная гордость — отнюдь не единственная забота авторов, которые, поведав, что «наши достижения в искусствах демонстрируют миру, что мы — народ творческий, одаренный воображением, новаторский и плодотворный», сразу же отмечают, что эти достижения «представляют важное направление в нашем экспорте, как принося реальные прибыли, так и проторяя дорогу для других предприятий» [Ibid]. Именно эту тему экономической значимости искусств мы далее и рассмотрим.

Экономическая значимость

«*История великого британского успеха*» сигнализировала о том самом подходе, который многие сочли новым обоснованием государственных расходов на искусство. Упор делался на их экономическую значимость, и аргументация строилась на основе иного языка.

Государство призывали «делать инвестиции» в «хорошо зарекомендовавший себя продукт», который принесет «быструю и ощутимую отдачу»; искусства имели отличную «историю продаж», «превосходные перспективы» и должны были «принести большие дивиденды». Они обеспечивали «венчурный капитал» для более широкого предпринимательства; «расходы на исследования и развитие» редко «списывались как впустую растроченные вложения». Обещалось, что искусства «дешево создадут новые рабочие места» и принесут «немалую экономию на социальных выплатах». Говорилось, что они будут «притягивать туристов» и приносить «прямой доход от экспорта».

Между тем «*История великого британского успеха*» была всего лишь прологом к более длительному и детальному исследованию, которое проводилось под руководством Джона Майерско и увенчалось публикацией в 1988 году книги «*Экономическое значение искусств в Британии*» и трех региональных отчетов – о Глазго, Ипсвиче и Мерсисайде. В них Майерско утверждал, что вышел за рамки вопроса о государственных субсидиях и поднялся, по его словам, на «более высокую ступень», исследовав особый экономический вклад, который могли бы внести искусства в эпоху перестройки промышленности. Тем не менее при чтении доклада невозможно удержаться от впечатления, что Майерско и его спонсоры в равной мере интересовало то, какой вклад могло бы внести это исследование в решения правительства об уровне финансирования искусств. Выводы, подкрепленные большим количеством эмпирических данных, по-видимому, давали как раз такого рода свидетельства, которые поддержали бы утверждения, содержащиеся в «*Истории великого британского успеха*».

Прежде всего, говорилось о том, что искусства образуют важный экономический сектор с годовым оборотом, составляющим до 2,5 % от совокупных расходов на товары и услуги, что сопоставимо с расходами на автомобили и иные транспортные средства [Myerscough, 1988. P. 61]. Уровни занятости тоже имели сопоставимую значимость; говорилось о том, что 2,1 % занятого населения непосредственно заняты в сфере искусств [P. 57]. Кроме того, имел место эффект «умножения», состоящий в том, что из расходов художественных организаций и их клиентуры на вспомогательные отрасли вытекала еще и косвенная занятость [P. 50]. Утверждалось то, что искусства – рентабельное средство сокращения уровня безработицы, способное создавать рабочие места дешевле, чем другие виды государственных программ создания рабочих мест [P. 107–109].

Были и другие выгоды. Об искусствах говорилось, что они являются важным источником экспортных доходов, представляющим 3 % совокупных доходов Британии от экспорта. Было показано, что более 3/4 экспортных доходов от искусства – это невидимые доходы, и тем са-

мым искусства заняли четвертое место в таблице основных источников невидимых доходов, превзойдя в этом плане гражданскую авиацию [Р. 47]. Говорилось о том, что наибольшую долю в невидимых доходах от искусства имеет культурный туризм; на искусства приходилось 27 % расходов зарубежных туристов [Р. 83]. Искусство было «передовым рубежом роста туризма» [Р. 8].

Наконец, искусство было представлено как средство городского и регионального развития, выступающее как фокальная точка возрождения городских центров и делающее регионы более привлекательными местами для жизни и работы [Р. 128–129]. Также утверждалось, что искусство повышает уверенность делового сообщества, вдыхая дополнительную жизненную силу в городские центры и внося вклад в долгосрочную оценку стоимости объектов недвижимости. Фирмы, подбирая места для новых заводов и офисов, могут даже ориентироваться в принимаемых решениях на количество и качество культурных возможностей в регионе [Р. 143].

Майерско полагал, что есть «растущая волна интереса европейской политики к экономическому измерению искусств». Он думал (приведем красноречивое выражение), что «аргументы, основанные на внутренних достоинствах и просветительской ценности (искусства), теряют свою силу и свежесть» и что «экономическое измерение, видимо, дает новые основания для государственных расходов» [Р. 2]. Хотя он критически оценивал некоторые ранние исследования экономической значимости, он считал, что сумел в своей работе предложить новый и более убедительный довод в пользу экспансии культурного сектора на экономических основаниях. Майерско предложил программу, которая, по его словам, повысила бы экономический вклад искусства в национальную и локальную жизнь за счет привлечения многочисленных партнеров из государственного и частного секторов. В их число должны были входить центральное правительство, местные органы власти и сами художественные организации, а также государственные организации в сферах искусства и туризма и деловое сообщество.

Многие связывали эти аргументы с ценностями тэтчеризма. Экономический редуccionизм эпохи Тэтчер определенно придал новую силу идеям такого рода, но сама по себе идея о том, что правительство должно поддерживать искусства, поскольку ему экономически разумно это делать, не была новой. Например, когда искусствам в XIX веке стала впервые оказываться поддержка, всерьез утверждалось, что ознакомление с изящными искусствами улучшит вкус рабочего человека и что это, в свою очередь, повысит качество производимых товаров и приведет к увеличению экспорта [Minihan, 1977. Р. 37–43]. В 1816 году в одном из ранних дебатов по поводу того, должно или не должно государство покупать произведения искусства для нации, довод о том, что искусства

экономически важны для страны, энергично, хотя и не вполне убедительно, отстаивался членом парламента от партии тори Джоном Уилсоном Крокером. Спор тогда шел по поводу покупки греческих скульптур (знаменитых мраморных скульптур Элгина), которые были взяты из Парфенона и других зданий Акрополя Элгином, британским послом в Константинополе, и доставлены за его счет (очень дорого) в Британию. Если бы они не были куплены правительством для нации, то Элгин, как предполагалось, продал бы их частному покупателю. Крокер выдвинул экономический довод, доказывая, что присутствие этих статуй в Британии пошло бы

на пользу нашим мануфактурам, отличная работа которых зависит от прогресса искусств в стране ... Это были деньги, потраченные на благо людей, на поощрение искусств, рост производителей, процветание профессий и содействие промышленности [Minihan, 1977. P. 18].

Можно найти еще множество примеров этого типа мышления в протоколах дебатов о финансировании искусства, которые велись на протяжении XIX века. Экономические аргументы последнего времени — лишь более проработанные версии этих гораздо более старых идей.

Цивилизующая миссия

Британская культурная политика мотивировалась, прежде всего прочего, чувством цивилизаторской миссии. По сравнению с ним национализм и экономическая значимость были всего лишь второстепенными темами. Длительное влияние цивилизаторской идеи можно отчасти объяснить ее связью с могущественной интеллектуальной традицией, которая, как показал Реймонд Уильямс в своем новаторском исследовании *«Культура и общество: 1780–1950»* [Williams, 1963], не прерывалась с первых дней промышленной революции до нашего времени. Центральное место в этой традиции занимают английские поэты-романтики, артикулировавшие видение искусства и его связи с обществом, которое было переформулировано в более широкую концепцию культуры Мэтью Арнольдом и впиталось в доминирующие — в особенности английские — культурные институты, такие, как Би-Би-Си и Художественный Совет Великобритании. Эта традиция до относительно недавнего времени служила основной теоретической базой для британских попыток развития культурной политики. Ее можно разглядеть в том акценте, который настойчиво делался из поколения в поколение на цивилизующих способностях культуры.

В политических дискуссиях XIX века рождается особенно авторитарная версия цивилизующей миссии, в которой искусство и культура связываются с общественным порядком. Искусство отрывается от той критики индустриального общества, которая занимала центральное

место в концепции романтиков, и сводится к функции своего рода поддержания порядка. Не случайно то, что именно основатель столичной полиции (и бывший министр внутренних дел) Роберт Пил выразил это яснее всего в дебатах 1832 года в Палате общин по поводу нового здания Национальной галереи. «В нынешние времена политического возбуждения, — говорил он, имея в виду события, окружавшие принятие в том году великого Билля о реформе, — усиление гневных и необщественных чувств можно было бы существенно смягчить теми воздействиями, которые изящные искусства всегда оказывали на людские умы» [Minihan, 1977. P. 56]. Такую же точку зрения принял Гладстон, будущий либеральный премьер-министр. Говоря в своем очерке *«Государство в его связи с церковью»*, опубликованном в 1839 году, о Британском музее и Национальной галерее, он отмечал, что «государство предлагает своим индивидуальным членам те гуманизирующие влияния, которые истекают из созерцания Красоты, воплощенной в произведениях великих мастеров живописи». И далее: «Высшие инструменты окультуривания человека — это и высшие гарантии общественного порядка» [Minihan, 1977. P. 32].

Минихан показывает, что эти взгляды разделялись некоторыми выдающимися художественными критиками и писателями. Например, в 1841 году в Палате общин был образован выборный комитет для обследования состояния национальных памятников и произведений искусства и, в частности, того, как они могли бы служить «средствами морального и интеллектуального совершенствования для Народа». Художественный критик Алан Каннингем, отчитываясь перед комитетом, обратил внимание на рабочий класс, посещающий Национальную галерею. «Там вы находите большое число бедных механиков, — писал он. — Они сидят там, пораженные и восхищенные этими прекрасными произведениями, и нет у них никаких иных чувств, кроме удовольствия и изумления; у них не возникает даже мысли их уничтожить». Когда члены комитета спросили его, что это были за люди, он ответил: «Люди, коих обычно называют “толпой”; но они перестают быть толпой, когда приобретают вкус» [Minihan, 1977. P. 89]. Спустя тридцать лет, во время кампании за учреждение Национальной галереи, один писатель предполагал даже (придав новый оборот экономической аргументации), что искусства могут сократить расходы на тюремную службу:

Регулярное, систематическое влияние сцены на национальный характер, то, которое мы отстаиваем, должно со временем осуществить свой долг, свою неизбежную способность к смягчению, очищению и возвышению человека; и, таким образом, оно делает помощь Национального театра вполне достойной внимания мудрого и экономного правительства, хотя бы в силу тех сбережений, которые она могла бы принести, имея в виду расходы различных департаментов

нашего уголовного правосудия и исправительных учреждений [Minihan, 1977. P. 142–143].

В политических дискуссиях XX века акцент на связи искусства с общественным порядком ослабевает (хотя, как мы увидим, так и не исчезает полностью), а цивилизующая миссия упорно продолжает фигурировать. Она была, например, движущей силой, которая стояла за идеей Би-Би-Си как общественной обслуживающей организации, когда ее учредили в 1926 году, назначив ее первым генеральным директором Джона Рейта. Би-Би-Си, говорил Рейт, станет «обнаженным мечом, рассекающим тьму невежества»; ее функция состояла в том, чтобы «предложить публике нечто лучшее, чем то, что, как ей кажется, ей нравится» [Wade, 1985. P. 13–14]. Оглядываясь на годы становления Би-Би-Си, Рейт утверждал в своей автобиографии, что именно присущее Би-Би-Си чувство нравственной цели, защищенное от свободного рынка ее монопольным статусом, позволило ей столь многого достичь:

Именно сочетание мотива общественного обслуживания, чувства нравственного долга, гарантированного финансирования и грубой силы монополии позволило Би-Би-Си сделать из вещания то, что не удалось из него сделать ни одной другой стране мира [Wade, 1985. P. 14].

Столь же могущественным мотивом цивилизаторская миссия была в Художественном Совете Великобритании и во многих наиболее престижных организациях, которые им финансировались. Кейнс в радиобрещении по случаю создания Художественного Совета предложил человеку искусства в новой послевоенной Британии, как он ее видел, такую роль, какую можно найти в сочинениях любого английского поэта-романтика начала XIX века:

Работа художника во всех ее аспектах является по своей природе индивидуальной и свободной, недисциплинированной, неуправляемой, неконтролируемой. Художник идет туда, куда влечет его дыхание его духа. Ему нельзя сказать, в каком направлении надо двигаться; он и сам этого не знает. Но он ведет всех остальных на свежие пастбища и учит с любовью и радостью относиться к тому, что мы поначалу часто отвергаем, обогащая нашу восприимчивость и очищая наши инстинкты [Keynes, 1946. P. 21].

Примечательно то, что этими же словами воспользовался спустя сорок пять лет другой председатель Художественного Совета, Питер Паламбо. В предисловии к годовому отчету Художественного Совета за 1988/89 годы [Palumbo, 1989. P. 3] Паламбо воспроизвел представление Кейнса о роли художника, недвусмысленно и осознанно продолжив традицию.

Но более всех современную версию цивилизующей миссии воплощает, пожалуй, Рой Шоу, генеральный секретарь Художественного

Совета в 1975–1983 годы. Встревоженный тем, что представлялось ему «политически инспирированным мещанством» некоторых элементов общинного художественного движения, и озабоченный в такой же степени тем, что он считал эксплуататорскими ценностями преобладающей коммерческой культуры, Шоу строго придерживался политики «лучшего для большинства». Ссылаясь на «Культуру и анархию» Мэтью Арнольда, он утверждал, что публика не заслуживает меньшего:

В худшем случае демократическая культурная политика исходит из того, что “массы” никогда не будут способны наслаждаться лучшим, что есть в искусствах, и что ее, стало быть, нужно обеспечивать чем-то второсортным или еще худшим. Удивительно, но Мэтью Арнольд разглядел эту тенденцию уже столетие тому назад, когда писал, что “многие люди будут пытаться снабжать массы, как они их называют, интеллектуальной пищей, приготовленной и обработанной таким способом, который они считают правильным для действительного состояния масс”. Реально это означает предоставление публике того, что легче всего будет убедить ее принять [Shaw, 1977. P. 9–10].

Позже, покинув Художественный Совет, Шоу размышлял над своим многолетним опытом развития культурной политики в книге «Искусство и народ». Его вера в моральную силу искусства осталась непоколебимой:

Искусства, как и религия, оказывают *влияние*, способствующее хорошему поведению; как говорит Арнольд, они имеют *тенденцию* формировать характер ... Они как доставляют удовольствие, *так и* вносят лепту в наше духовное, эмоциональное и моральное здоровье; делая это, они содействуют общественному благу [Shaw, 1987. P. 23–24].

В конце концов, Шоу даже обращается к вопросу об общественном порядке. Ссылаясь на наблюдение Гладстона, приведенное выше, Шоу утверждает:

Я считаю, что Гладстон был прав ... Искусства содействуют приведению в порядок ума и эмоций индивида, и это, в свою очередь, воздействует на благосостояние коллектива; они оказывают цивилизующее влияние [Shaw, 1987. P. 25].

Чтобы увидеть окончательный возврат к формулировке Арнольда, противопоставляющей культуре анархию, далеко ходить не надо. Его можно найти в нынешней Консервативной партии:

Высокие стандарты должны быть защищены; но должны быть и миссионерские усилия. Оглядываясь назад, мы видим, что одним из великих достижений XIX столетия была адаптация культуры, аристократической по происхождению, к новым промышленным и коммерческим классам, ставшим в этом столетии преобладающими, и передача ее этим классам. Наш век должен сделать то же самое для новых классов

нашего времени, иначе мы придем в конце концов не к цивилизованному обществу, а к чему-то вроде того, что пугающим образом предвосхищается в романе «Заводной апельсин» [The Arts... 1978. P. 11].

Из этого краткого отчета об идее цивилизующей миссии видно, что она на протяжении почти двух столетий сохраняла свою притягательность для тех, кто участвовал в развитии культурных политик. Интересно то, что ни одна другая форма культурной теории так и не достигла сопоставимой степени влияния. Короче говоря, преобладающий образ мышления о политике в отношении культуры оставался, по крайней мере до сравнительно недавнего времени, в капкане интеллектуальной схемы середины XIX столетия.

Коррекция рынка

Идея коррекции рынка тесно связана с «цивилизующей миссией». Коль скоро эту миссию выполняли искусство и культура, то пришлось поставить вопрос о том, является ли рынок для нее подходящим средством или нет. Английские романтики обратились к этому вопросу в начале XIX века, открыто отвергнув массовое одобрение, или рыночный успех, как значимый индикатор ценности. «Так, стало быть, давайте держаться подалеже от бессмысленного повторения слова “популярный”», — писал в 1815 году Вордсворт.

Качества письма, лучше всего годящиеся для бойкого принятия, — продолжал он, — это либо такие, которые стяжают внимание мира своим безрассудством или экстравагантностью; либо преимущественно поверхностного типа, опирающиеся на внешние стороны стиля; либо вырастающие из подбора и расстановки анекдотических случаев, посредством которых ум удерживается в состоянии любопытства и фантазии, получая увеселение без напряжения мысли [Wordsworth, 1969. P. 751].

Шелли писал еще презрительнее. «Не принимайте никаких советов от недалеких простаков, — призывал он. — Время опрокидывает суждения глупой толпы» [Williams, 1963. P. 51].

Учитывая очевидную искренность их веры в искусство как фактор социального возрождения, кажется поначалу парадоксальным, что эти писатели должны были принять такую установку по отношению к публике, которую они жаждали просветить. Между тем объяснение этому можно найти в решительном различии, которое Вордсворт проводил между «Публикой» и «Народом»:

К Публике Писатель, как он надеется, испытывает ровно столько уважения, на сколько та вправе рассчитывать; но к Народу, в философском его понимании, и к воплощенному духу его знания, насколько он существует и движется в настоящем, надежно поддерживаемый двумя крыльями, прошлым и будущим, ему надлежит испытывать благоговейное уважение и почтение [Wordsworth, 1969. P. 751].

Таким образом, Вордсворт создает своего рода Идеальную Публику, которая воплощает высшие ценности и возвышается над непродуманными суждениями рынка. Это важное изобретение становится, как предполагает Реймонд Уильямс, одним из первостепенных по значимости источников идеи Культуры. «Культура, — отмечает Уильямс, — этот “воплощенный дух” знания Народа, этот подлинный стандарт превосходства, утверждается в течение века как апелляционный суд, в котором определяются настоящие ценности, обычно в противовес “искусственным” ценностям, перевозносимым рынком» [Williams, 1963. P. 52].

Недостаток места не позволяет нам подробно обсудить развитие этой оппозиции между искусством и коммерцией, которая в английской традиции получила развитие в XIX веке, среди прочих, у Мэтью Арнольда, Джона Рескина и Уильяма Морриса, а в XX веке у многих авторов, которых мы ныне ассоциируем с модернизмом. Для задач, стоящих перед этой статьей, достаточно обратить внимание на то, что облагороженная версия этой оппозиции, неизбежно игнорировавшая политическую логику, допустим, моррисовской критики промышленного капитализма [Morris, 1973], вела к выводу, что цивилизующая миссия искусства не может быть осуществлена одним только рынком. В свою очередь, это стало важным компонентом в оправдании государственной поддержки культуры. Причем настолько важным, что даже популярный писатель-беллетрист, член парламента от Консервативной партии Джон Бьюкен был вынужден в 1933 году в ходе дебатов в Палате общин по поводу Би-Би-Си заявить следующее:

Достаточно взглянуть на эти фильмы, и вы увидите, какую деградацию и дезориентацию внесло ничем не ограниченное коммерческое предпринимательство в великий инструмент общественного служения... Вещательная Корпорация — это общественная компания, тип корпорации, примеров которого мы, надеюсь, увидим в будущем много больше [Minihan, 1977. P. 211–212].

Послевоенное восстановление и государство благосостояния

Роль государства в сфере культуры неизбежно связана с гораздо более широкими политическими принципами, относящимися к государственному вмешательству вообще. Мы уже видели, что принцип *laissez-faire* оставался главенствующим влиянием в подходе правительства к культуре на протяжении XIX века и вплоть до Второй мировой войны и что он сохраняется в некоторых ключевых аспектах по сей день. Тем не менее — и это мы тоже увидели — после войны произошли значительные изменения, и их можно связать с фундаментальными переменами в политическом климате, одним из важнейших следствий которых было рождение государства благосостояния.

Понятие государства благосостояния обычно приписывают сэру Уильяму Бевереджу, опубликовавшему в 1942 году influential «Отчет о социальном страховании и смежных услугах». Беверидж предложил финансируемую государством всеобъемлющую систему обеспечения каждого мужчины, женщины или ребенка наилучшими возможными социальными услугами. Консервативная партия, возглавляемая Черчиллем, встретила идеи Бевериджа без особого энтузиазма, а Лейбористская партия во главе с Этли горячо их одобрила. На самом деле Лейбористская партия выдвинула собственную программу социальной реформы еще до опубликования отчета Бевериджа и обещала принять целый ряд мер в этом направлении.

Лейбористское видение новой послевоенной Британии уловило дух времени. Хотя Черчилль во время войны был лидером, которым восхищались и которого очень уважали, многими, как только война закончилась, овладело желание перемен. В 1945 году лейбористы одержали блестящую победу на первых послевоенных всеобщих выборах и впервые получили подавляющее большинство в парламенте. Все последующие пять лет новое лейбористское правительство осуществляло массивную программу реформ, которая включала в себя создание национальной службы здравоохранения, улучшение жилищных условий и развитие образования, пособия по болезни и безработице, национальную пенсионную систему, городское и сельское планирование и национализацию важнейших отраслей страны. Были прочно заложены основы государства благосостояния — настолько прочно, что в течение последующих 35 лет их по большей части никто не оспаривал. Политические нормы были радикально изменены, причем не только в Британии, но и по всей Европе.

Беверидж ничего не говорил в своем отчете об искусствах или культуре; не делала этого и Лейбористская партия в своем манифесте к выборам 1945 года. Тем не менее из отчета Национального исполнительного комитета Лейбористской партии 1942 года явствует, что партия *видела* культуру как часть проекта государства благосостояния:

Мы должны организовать социальные службы на уровне, который обеспечивает должное здоровье, питание и заботу в пожилом возрасте всем гражданам; и нам нужно обеспечить всех образовательными возможностями, которые гарантировали бы, что никому не будет отказано в нашем культурном наследии... Лейбористская партия считает, что некоторые общественные возможности в сфере культуры и досуга должны сознательно пестоваться сообществом во имя его граждан, вместо того чтобы оставаться, как это во многом имеет место сейчас, отдельными случаями частной благотворительности [Minihan, 1977. P. 235].

В 1945 году Кейнс в своем радиообращении по поводу создания Художественного Совета, подчеркивая общинный элемент послевоенного

восстановления, обрисовал свое видение строительства художественных центров в каждом разрушенном бомбардировками городке Британии:

Восстановление сообщества и нашей общей жизни должно происходить с соблюдением должной пропорции того и другого. Мы не должны слишком узко ограничивать наши меры предоставлением жилищных и бытовых удобств, которые давали бы нам уют, когда мы спим, и не предоставляли удобных мест, где мы могли бы собираться и радоваться жизни, когда мы бодрствуем... В каждом разрушенном городе нашей страны теплится надежда на то, что местные власти предусмотрят в городском центре группу зданий для театра, музыки и искусства. Не могло бы быть лучшего памятника прошедшей войне, чем спасение свободы духа индивида [Keynes, 1946. P. 22].

К 1948 году, при лейбористах, даже канцлер казначейства был готов посетить театральную конференцию и сделать следующее заявление:

Мы убеждены, что в наши дни растущего образования, прогресса и сокращения рабочего времени культура и досуг должны быть готовы к помощи... любыми способами, которые будут сочтены наилучшими [Minihan, 1977. P. 229].

Осторожность в заявлении министра была неизбежной, если учесть ужасающее состояние британских финансов после войны. Тем не менее, хотя государственное финансирование росло умеренными темпами (гранты Художественному Совету, например, выросли с 235 тыс. фунтов стерлингов в 1945—1946 годах до 820 тыс. фунтов стерлингов в 1955—1956 годах), было ясно, что развитие искусства и культуры при государственной поддержке было частью послевоенной программы обновления. Как недовольно заметил в 1948 году Т.С. Элиот,

Ныне... «культура» привлекает внимание людей из политики: не то чтобы политики — это всегда «люди культуры», просто «культура» признается как инструментом политического планирования, так и чем-то социально желательным, развитие чего находится в ведении государства [Eliot, 1983. P. 83].

С правого фланга, в частности со стороны Элиота, раздавались голоса против самой идеи государственной поддержки культуры; с левого фланга — голоса, резко критиковавшие *содержание* британской культурной политики. Однако до пришествия «радикального консерватизма» эпохи Тэтчер ни тем, ни другим не удавалось всерьез поколебать подход, укорененный в доктрине благосостояния, который установился в послевоенный период и поочередно проводился в жизнь консервативными и лейбористскими администрациями.

Еще в конце 1970-х годов можно было видеть поразительное сходство в позициях, принятых обеими партиями. Согласно лейбористам, искусства — «не социальная роскошь, достойная нашего внимания

и финансирования после того, как налажены другие стороны жизни» [Labour Party, 1977. P. 7]. С точки зрения консерваторов, в свою очередь, «расходы на искусство, будь то частные или государственные... вовсе не излишество, а... столь же жизненно необходимы в плане их вклада в качество жизни и продвижение человеческого счастья, как и расходы на здравоохранение и образование» [The Arts... 1978. P. 10].

Конец традиции

В предыдущих параграфах я попытался раскрыть главенствующие идеи, стоявшие за государственным вмешательством в дела культуры, и показать, как эти идеи использовались вновь и вновь, начиная с XIX века и далее, для продвижения и обоснования дальнейших правительственных действий в этой области. В итоге, эти идеи, как бы они ни были неадекватны, обеспечивали теоретическую основу для постепенного расширения роли государства в культуре. Таким образом была установлена традиция поступательного роста, которая продолжалась почти непрерывно на протяжении всего XIX века и первых десятилетий XX века и которая, как мы увидели, была значительно упрочена развитием государства благосостояния после Второй мировой войны.

Эта традиция теперь окончательно прервалась. Всегда трудно точно сказать, когда именно происходят такого рода изменения, но я бы предположил, что это изменение берет начало в 1970-х годах, что оно ускорилось в 80-е годы и что к 90-м годам теоретическая основа, на которой исторически строилась культурная политика, полностью разрушилась. Это оставило культурные организации, зависевшие в своем выживании от государства, в крайне уязвимом состоянии и плохо интеллектуально оснащенными для сопротивления рыночным оценкам, которые правительства Тэтчер пытались с начала 80-х годов внедрить во многие сферы общественной жизни. Это можно увидеть, еще раз критически взглянув на каждую их тем, коротко очерченных в предыдущем параграфе. Тема *laissez-faire* будет рассмотрена последней.

Во-первых, это *национальный престиж*. Идея, что культурные достижения способны компенсировать потерю политического и экономического влияния, в Британии больше не доверяют. Такая претензия могла бы быть более убедительной во Франции с ее традицией массивных государственных вложений в культуру, но в Британии нет таких традиций. Что еще важнее, слишком тесная связь между культурой и национальным государством может быть крайне опасной: имеется много исторических и современных примеров того, как эта связь вырождалась в безобразный шовинизм.

Во-вторых, это *экономическое значение*. Исследования экономической значимости 1980-х годов, в которых предпринимались попытки

измерить экономическую значимость искусств, в наше время по большей части дискредитированы. Относительно исследований Майерско [Myerscough, 1988], например, было показано, что используемые в них данные, относящиеся как к экономической значимости сектора искусств, так и к уровням занятости, вводят в заблуждение [Hughes, 1989. P. 34–37], что приводимые сведения о связи между искусствами и туризмом не поддерживают делаемых из них выводов [Pick, 1989. P. 12] и что открытия об отношении к государственным расходам на искусства ненадежны [Hughes, 1989. P. 43–45]. Хансен [Hansen, 1995] дает развернутую критику исследований экономической значимости и утверждает то, что применявшиеся в них методологии были ненадежными.

Искусства, конечно, имеют экономическое влияние, но то же самое можно сказать, по сути, о любой сфере человеческой деятельности. Пока не приведены веские доводы в пользу того, что инвестиции в искусство значительно выгоднее с экономической точки зрения, чем инвестиции в другие сферы, вся эта аргументация рухнет. А таких веских и убедительных доводов приведено не было, и можно даже утверждать, что исследования экономической значимости на самом деле оказали медвежью услугу тем, кто стремится к увеличению государственных расходов на искусства. Во-первых, эти исследования имели следствием тривиализацию и коммерциализацию эстетических и оценочных проблем. Во-вторых, экономическое обоснование подталкивает к тому, чтобы об искусстве судили по экономическим критериям, и последствия этого очевидны: экономическая значимость культурных организаций будет измеряться в соотношении с экономической значимостью других секторов, и очевидная опасность состоит в том, что искусства в этой конкуренции безнадежно проиграют экономически более могущественным игрокам. Не видя этой коренной слабости своей позиции, сторонники исследований экономической значимости достигают результата, в точности противоположного тому, к которому они стремились.

В-третьих, это *цивилизующая миссия*. Ее основополагающие допущения базировались на том, что воспринималось как высшая ценность европейского высокого искусства. Эти допущения были оспорены по всем фронтам, и энергичнее всего в до сих пор не затихающих спорах о модернизме и постмодернизме. Как заметил американский критик Крейг Оуэнс, мы имеем «кризис культурного авторитета, особенно того, которым наделялись прежде западноевропейская культура и ее институты» [Owens, 1983. P. 57]. Субсидии предоставлялись высокому искусству, но большинство населения упорно не проявляло к нему интереса. Еще важнее то, что допущение, будто каждый *должен* этим искусством интересоваться, многие люди считают высокомерно-покровительственным. С появлением могущественной версии культурного релятивизма было все труднее утверждать, что искусство, находящее благосклонный прием у просвещенного мень-

шинства, непременно превосходит в ценности коммерческие формы, коими наслаждается большинство. Этот вопрос обсуждается подробнее в статье Хагилла «Эквивалентность в культуре» [Hugill, 1995].

В-четвертых, это *коррекция рынка*. Как только понятие эквивалентности в культуре становится широко принятым, субсидируемое искусство неизбежно оказывается всего лишь еще одним элементом в индустрии развлечений. При этом становится все труднее обосновать расходование на него государственных денег, особенно если пользу от этого получают более преуспевающие члены общества. Обследование аудиторий искусства, проведенное в 1993 году Ассоциацией деловой поддержки искусств, смогло «лишь подтвердить ту теорию, что аудитории искусства – это, как правило, люди сравнительно состоятельные... Профессионалы и менеджеры высшего звена посещают художественные мероприятия чаще, чем люди любых иных занятий. 28 % посетителей имеют семейный доход более 30 тыс. фунтов стерлингов, а у 13 % заработок превышает 45 тыс. фунтов стерлингов».

В-пятых, это *послевоенное восстановление и государство благосостояния*. Война, разумеется, давно осталась в прошлом, а проект восстановления завершился. Государство благосостояния теперь все труднее поддерживать. По мере того как государство уходит из таких существенных сфер обслуживания, как здравоохранение и образование, доводы в пользу его вовлечения в культуру подбирать становится все труднее.

Если анализ верен и старые аргументации художественной и культурной политики уже не убедительны, то это, на мой взгляд, некоторым образом объясняет смысл кризиса, ненадежности и маргинализации, которые обсуждались в первой части статьи.

Грядущие альтернативы

Что можно сказать о будущем?

По-видимому, есть две альтернативы: первая – это сконструировать новое видение, которое могло бы снискать широкую интеллектуальную и политическую поддержку. Это крайне трудная задача, усложняемая скоростью сегодняшнего культурного изменения. Но даже еще важнее для нас избавиться от устаревшей риторики и заложить на ее месте надежные теоретические основания, на которых можно было бы убедительно выстраивать новые культурные политики.

Вторая альтернатива – отбросить понятие культурной политики вообще, отдаться *zeitgeist*'у¹ и согласиться, что нет более высокого судьи,

¹ *Zeitgeist* (нем. дух времени) – согласно Гегелю, развертывающийся в истории объективный дух, который действует во всех единичных явлениях некоторой эпохи; совокупность идей, характерных для какого-то периода. – *Примеч. ред.*

чем рынок. В таком случае мы бы двигались назад и вперед одновременно: назад – к старым идеям *laissez-faire*, но вперед – к новой эпохе пост-политики, окончательно избавленной от последних следов культуры, находящейся на попечении.

Эти две противоречащие друг другу тенденции, на мой взгляд, сами рождаются в практике. Пока слишком рано говорить о том, какая из них возобладает.

Список литературы

- An Arts Policy in Disarray* // Financial Times. 1989. 4 August. P. 12.
- Arts Council of Great Britain. A Great British Success Story. L.: Arts Council of Great Britain, 1985.
- Association for Business Sponsorship of the Arts. Arts 1993: Audiences, Attitudes and Sponsorship. L.: Association for Business Sponsorship of the Arts, 1993.
- Beveridge W.* Report on Social Insurance and Allied Services. L.: H.M.S.O., 1942.
- Breckman R.* Death of the Arts in the Land of the Philistines // Stage. 1994. 23 June. P. 28.
- Collard S.* Mission impossible: les chantiers du Président // French Cultural Studies. 1992. Vol. II. P. 97–132.
- Dunkley C.* The End of an Epoch: The implications of last week's decisions that ITV franchises should be auctioned off // Financial Times. 1989. 14 June. P. 23.
- Eliot T. S.* Notes Towards the Definition of Culture. L.: Faber and Faber, 1983.
- Eyre R.* Final act for British Theatre as we know it? // Observer. 1994. 20 March. P. 2.
- Glasgow M.* State Aid for the Arts // Britain Today. 1951. № 182.
- Grade M.* For the best and the Beeb // Guardian. 1992. 29 August. P. 23.
- Hansen T. B.* Measuring the Value of Culture // European Journal of Cultural Policy. 1995. Vol. 1. № 2.
- Hughes G.* Measuring the Economic Value of the Arts // Policy Studies, 1989. Vol. 9. № 3. P. 33–45.
- Hugill A.* Equivalence in Culture // European Journal of Cultural Policy. 1995. Vol. 1. № 2.
- Keynes J. M.* The Arts Council: Its Policy and Hopes // Arts Council of Great Britain: 1st Annual Report. L.: Arts Council of Great Britain, 1946.
- McLuhan M.* Understanding Media: The Extensions of Man. L.: Ark Edition, 1987.
- Minihan J.* The Nationalization of Culture. L.: Hamish Hamilton, 1977.
- Morris W.* Political writings of William Morris. L.: Lawrence and Wishart, 1973.
- Myerscough J.* The Economic Importance of the Arts in Britain. L.: Policy Studies Institute, 1988.
- Owens C.* The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism // Postmodern Culture, ed. by Hal Foster. L.: Pluto Press, 1983.
- Palumbo P.* Chairman's Introduction. 44th Arts Council Annual Report. L.: Arts Council of Great Britain, 1989. P. 3.

- Pick J.* The Economic Unimportance of the Arts // Journal of Arts Policy and Management, 1989. Vol. 3. № 3. P. 11–12.
- Shaw R.* Secretary-General's Report. Thirty-Second Annual Reports and Accounts. L.: Arts Council of Great Britain, 1977. P. 7–36.
- Shaw R.* The Arts and the People. L.: Jonathen Cape, 1987.
- The Arts and the People.* L.: Labour Party, 1977.
- The Arts: The Way Forward.* L.: Conservative Political Centre, 1978.
- Thorncroft A.* A Tricky Year Ahead: the government has come up trumps and produced more money for the arts, but there are still many pitfalls for the unwary // Financial Times. 1988. 16 January. P. 19.
- Thorncroft A.* Drama Spills off the Stage: Threatened Cuts in the UK Arts Grant // Financial Times. 1993. 13 November. P. 9.
- Thorncroft A.* The Wolf is through the Door: The Funding Crisis in the Arts // Financial Times. 1989. 21 October. P. 1.
- Wade G.* Film, Video and Television: Market Forces, Fragmentation and Technological Advance. L.: Comedia, 1985.
- Williams R.* Culture and Society. Harmondsworth: Penguin, 1963.
- Williams R.* Keywords. L.: Fontana, 1983.
- Wordsworth W.* Essay, Supplementary to the Preface to the Lyrical Ballads // Wordsworth: Poetical Works, 2nd edn., rev. by Ernest de Selincourt. Oxford: Oxford University Press, 1969.
- Маклюэн Г. М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. Москва; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 2003.

Оливер Беннетт

PhD, директор Центра исследований культурной политики,
Университет Уорика, Ковентри, Великобритания

электронная почта: o.bennett@warwick.ac.uk

(Пер. с англ. В.Г. Николаева)