
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ВЫЗОВ КРОССНАЦИОНАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ: СРАВНЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ В БРИТАНИИ И ИТАЛИИ

Э. Бельфиоре

В статье рассматриваются методологические вопросы, которые нужно принимать во внимание при проведении кросснационального исследования культурной политики. В первой части обсуждается ограниченность имеющихся на данный момент сравнительных исследований в этой области, особенно тех из них, которые делают основной упор на сравнение культурной статистики. Во второй части статьи, опирающейся на подробный разбор case study Британии и Италии, выдвигается несколько предложений, нацеленных на развитие более приемлемой и более холистической методологии сравнительного исследования для области изучения культурной политики. Эти предложения вдохновлены достижениями разных социальных наук, а также исследований публичной политики, где сравнительный анализ и связанные с ним проблемы методологии уже давно обсуждаются и теоретически осмысливаются. В частности, будет показано, что при кросснациональном сравнении пониманий культуры и политики чрезвычайно полезно понятие контекстуализации.

Ключевые слова: культурная политика, сравнительный кросснациональный анализ, междисциплинарный подход, Великобритания, Италия

Использование культурной статистики и злоупотребление ею в кросснациональном исследовании

Сравнительное изучение культурной политики — дисциплина очень молодая, но обретающая все большую популярность среди ученых, инте-

Автор выражает благодарность проф. Оливеру Беннетту и анонимным рецензентам за их комментарии и полезные предложения.

ресующихся культурными исследованиями, публичной политикой, культурной экономикой и, в более широком плане, экономическими и правовыми условиями культурного производства и распределения. Первые образцы сравнительных исследований такого рода появились около 30 лет назад, когда небольшая группа экспертов начала проводить исследования и готовить отчеты и статьи, в основном от лица международных организаций, таких, как ЮНЕСКО [Wiesand, 2002]. В Европе это явление можно ясно увидеть в проявленной европейскими правительствами в начале 70-х годов тенденции смотреть за пределы своих национальных границ в поисках вдохновения и решения своих политических проблем. Наблюдение собственных национальных политик в сравнении с другими странами — поистине хороший путь для достижения более полного понимания процессов выработки политики и ее эффективности в своей стране. Такое наблюдение особенно ценно для стран Евросоюза, где международные и транснациональные организации (в первую очередь и прежде всего само Европейское Сообщество) пытаются установить в нескольких сферах публичной политики общие стандарты, и эти попытки дают мощный импульс исследованию того, как страны Евросоюза справляются с общими проблемами [Antal et al., 1996. P. 10].

Результатом растущего интереса к кросснациональным сравнениям публичных политик стали первые европейские межправительственные конференции по культурным политикам, состоявшиеся в 1970 году в Венеции и в 1972 году в Хельсинки, в центре внимания тогда были их цели и финансовые и административные аспекты [Wiesand, 2002]. Кроме того, интерес к этой теме не переставал быть стимулом к реализации амбициозных кросснациональных исследовательских проектов, особенно со стороны европейских и международных организаций, таких, как Совет Европы или ЮНЕСКО. В этой связи мы не можем не упомянуть программу национальных обзоров культурной политики, начатую в 1985 году. Советом по культурному сотрудничеству при Совете Европы. Эти обзоры предполагали по два типа докладов для каждой страны, принимавшей участие в программе: «национальный» доклад готовили соответствующие властные органы (например, министерства культуры, иностранных дел); второй доклад — команда экспертов, назначаемая Советом Европы [D'Angelo, Vesperini, 1998. P. 12–13].

Данная программа определенно способствовала развитию международного интереса к проведению кросснационального сравнительного анализа культурной политики. Однако с точки зрения методологии, которая является главной темой этой статьи, в исследованиях подобного типа есть проблемы, не позволяющие нам рассматривать этот проект как подлинно сравнительное исследование различных национальных культурных политик. В серии публикаций ЮНЕСКО «Исследования и документы по культурным политикам» обнаруживаются схожие

проблемы: в каждом томе описывается культурная политика какого-либо одного государства; однако данные, которые в ней представлены, собирались в разных странах по-разному и в разное время. Таким образом, эти данные не представляют связную картину; они отражают особые политические, институциональные и административные реалии каждой страны, а также разные практики сбора информации. Таким образом, полученные данные не подлежат сравнению [Schuster, 1996. P. 30].

К сожалению, согласование сбора данных и, следовательно, кросснациональная сопоставимость культурных статистик — даже по странам Евросоюза — до сих пор не столько достижение, сколько цель, хотя и такая, к которой мы вроде бы приближаемся. На европейском уровне достигнуты неплохие результаты, проработан «общий статистический язык», позволяющий собирать совместимую статистику (и, следовательно, проводить надежные международные сравнения) в области экономики. В настоящее время ведется работа, нацеленная на более сфокусированное развитие согласованной культурной статистики Евросоюза; к делу привлечены Евростат, статистическая служба Европейского сообщества, в 1997 году учреждена LEG (руководящая группа) по культурной статистике, уполномоченная начать производство сопоставимой статистики культурных расходов, занятости в культурном секторе и так далее по Евросоюзу [Allin, 2000]. Еще один фактор, заслуживающий упоминания, — наметившаяся недавно тенденция развития международных «культурных обсерваторий»; их работа часто имеет кросснациональный характер, а их число и значимость в контексте распространения и производства культурных данных в последнее десятилетие неуклонно растут. Шустер [Schuster, 2002. P. 29–39] в недавно опубликованной работе об информационной инфраструктуре культурной политики подробно рассмотрел развитие таких организаций, как культурные обсерватории, их сеть и то, как их деятельность по сбору данных, мониторингу и распространению информации — а также их особый *modus operandi* — оказывают все большее влияние (позитивное и негативное) на исследования культурной политики.

Какое бы основополагающее значение ни имела сопоставимая международная культурная статистика для развития кросснационального анализа культурной политики, важно не сводить методологические вопросы сравнительной культурной политики к простому обсуждению согласования статистических данных. На самом деле, сравнительная культурная политика слишком часто ограничивается обсуждением сопоставимости данных о национальных государственных расходах на искусство и соответствующей практикой «сводных таблиц». Проблема в том, что таким образом сравнительное изучение политик в отношении культуры, видимо, урезается до производства — более или менее строгого — таблиц, претендующих на сравнение государственной поддержки искусства в разных странах (обычно в них приводятся государственные

расходы на искусство и культуру в расчете на душу населения). По сути, как говорит Дж. Марк Шустер, много пишущий по проблемам, связанным с редкой доступностью, надежностью и сопоставимостью культурной статистики в сравнительных исследованиях культурной политики, «сводная таблица стала *sine qua non* большинства сравнительных исследований финансирования искусства» [Schuster, 1996. P. 24]. Далее он доказывает, что хотя эти таблицы и производят часто впечатление, будто в них есть ответы на фундаментальные вопросы о государственной поддержке искусства в разных странах, на самом деле они поднимают больше вопросов, чем дают ответов [Ibid. P. 23–26].

В этом плане интересно одно из последних статистически ориентированных сравнительных исследований государственного финансирования искусства, проведенное в 1998 году в Великобритании по заказу Художественного Совета Англии. Согласно данным, представленным в опубликованном отчете, во многих европейских странах доля культурного сектора составляет менее 2 % от общей суммы государственных расходов. В двух странах, находящихся в центре внимания в настоящем исследовании, Италии и Великобритании, доля государственных ресурсов, приходящаяся на культуру, похоже, и того меньше — менее 1 % [Feist et al., 1998]. Несомненно, есть много причин для того, чтобы подойти к таким данным с осторожностью. Например, субсидии публичным библиотекам не входят в Великобританию в процедуру расчета государственных расходов на культуру. В свою очередь, в разделе, посвященном Италии, в таблицы расчета расходов государства на культуру включены архивы и библиотеки. Следовательно, представленные в отчете данные дают искаженную картину финансовой поддержки культуры британским государством. В результате сравнение данных, представленных в разных разделах одного и того же отчета, оказывается занятием довольно бессмысленным, если не вводящим в заблуждение. Это можно объяснить тем, что отчет базируется на анализе *существующих* опубликованных и неопубликованных данных, имеющихся в наличии в каждой стране. Такие данные собирались в разных странах в соответствии с разными критериями; некоторые из имеющихся агрегированных статистических данных невозможно разбить на части. Это настоящая проблема, общая для большинства кросснациональных исследований, опирающихся преимущественно на количественный материал.

Следовательно, «сводно-табличный» подход и, шире, изучение культурной политики, опирающееся исключительно или в основном на количественные данные (как правило, сравнение национальных данных о расходах с целью объяснить различия между национальными культурными политиками), могут вводить в заблуждение и уже были подвергнуты за это критике в академической литературе в этой области [Schuster, 1988, 1996; Kawashima, 1995; Feist, Hutchinson, 1990]. В этой статье у нас нет цели дать подробную критику подобного типа исследования. Но в данном

контексте, наверное, было бы полезно обратиться к статье, на которую дает ссылку Шустер [Schuster, 1996. P. 34]; ее написал в 1971 году Макс Зингер, и в настоящее время она пользуется широкой известностью в американской литературе по публичной политике. Статья озаглавлена весьма красноречиво: «Жизненность мифических чисел». Речь в ней идет об очень простой, но важной вещи: как только статистика представлена (пусть даже совершенно некорректно) и начинает цитироваться, она обретает собственную жизнь. В итоге в официальные дебаты по культурной политике может проникать воображаемая статистика, ее могут годами цитировать, а ее источник и его надежность никогда не проверяются.

Объяснение этого положения дел можно найти в том, что многие сравнительные исследования, до сих пор проводившиеся в сфере культурной политики, имеют отчетливо политическую направленность и, следовательно, часто приводят к смещению исследования с заступничеством. В итоге порыв к лучшему пониманию часто уступает место отстаиванию политической желательности каких-то одних результатов, а не других. В самом деле, не редкость, когда лица и органы, ответственные за выработку политики, заказывают исследования с более или менее откровенной политической целью [Schuster, 1988, 1996; Kawashima, 1995, 1999]. Именно поэтому очень многие из имеющихся исследований являются продуктом сиюминутных заказов со стороны художественных организаций или фондов, подлинная цель которых состоит отнюдь не в приращении знания и понимания с помощью исследований [Schuster, 1988. P. 2]. Более того, в настоящее время в большинстве стран художественные организации работают на очень скудных бюджетах и часто не предусматривают в структуре своих расходов финансирование исследований. Это значит, что средства на проведение исследований чаще всего берутся из тех ресурсов, которые в противном случае были бы потрачены на культурную деятельность. Отсюда то огромное внутреннее противодействие, которое порой оказывается в этих организациях выделению денег на исследования [Schuster, 1996. P. 34]. В этой связи важно подчеркнуть, насколько большой вклад мог бы внести академический мир в развитие методологически более надежных и непредыданных исследований в сфере изучения культурной политики ¹.

Культурная политика поверх национальных границ: подход под углом зрения «моделей культурной политики»

Хотя значительная часть кросснациональных исследований в дисциплинарной области анализа культурной политики основана на пред-

¹ Тем не менее, как писала в 1999 году Кавасима, все же кажется, что «есть пропасть между практическими, прикладными по характеру исследованиями и академическими, теоретическими исследованиями» [Kawashima, 1999. P. 2].

ставлении и обсуждении количественных данных, было бы неверно полагать, что на сегодняшний день это единственный имеющийся тип сравнительных исследований. На самом деле, параллельно описанному выше «сводно-табличному» типу развивается еще одна важная линия в кросснациональных исследованиях. Эта альтернативная форма кросснационального анализа представлена тем, что можно было бы назвать литературой по «моделям культурной политики». Имеется в виду ряд работ, в которых обсуждаются различные административные каркасы культурной политики в разных странах и предпринимается попытка вывести из такого наблюдения некоторое множество «архетипических» моделей культурной политики, к которым все другие можно было бы в большей или меньшей степени отнести. Этот тип работы, наиболее значимые образцы которого были опубликованы в середине 80-х годов, зачастую пытался устанавливать и наблюдать связи между национальными культурными политиками и культурными, интеллектуальными и историческими контекстами стран, в которых они развивались. Такие работы во многих отношениях до сих пор сохраняют свою ценность, привлекая внимание читателя к тому, как под воздействием множества комплексных переменных и исторических развитий возникают разные стили культурной политики. Один из самых представительных образцов этого подхода к кросснациональным исследованиям – сборник очерков под редакцией Каммингса и Каца, озаглавленный «Государство-патрон: государство и искусство в Европе, Северной Америке и Японии» [Cummings, Katz, 1987a].

Во вводной главе Каммингс и Кац признают многообразие культурных политик разных стран и обуславливающих их определение и проведение институтов. Что еще важнее, они открыто связывают такое разнообразие с особыми контекстами разных стран: «...это разнообразие отражает не только разные национальные традиции в организации государственных функций, но и разные философии и цели в отношении всей области культуры и искусства» [Cumming, Katz, 1987b. P. 4]. Все главы, составляющие книгу, стремятся пролить свет на эти разные философии, стоящие за политикой в отношении культурного сектора, и на различия в принимаемых разными странами определениях того, каким культурным формам должно оказывать финансовую и иную поддержку государство.

Согласно Каммингсу и Кацу [Cummings, Katz, 1987b. P. 12], существует поистине широчайшее разнообразие организационных форм, которые могут выбирать правительства, преследуя свои цели в культурной политике. Одной из них является квазигосударственный институт, подконтрольный правительству; эта форма преобладает в англосаксонском мире и впервые была опробована в Великобритании. Альтернативный подход основан на представлении о том, что финансирование и поддержка культу-

ры являются лишь одной из многочисленных функций государства и, следовательно, должны осуществляться в соответствии с обычными правилами и процедурами, регулирующими публичное администрирование. В парадигме Каммингса и Каца Италия (в отличие от «модели французского министерства культуры») представляет второй вариант подхода к обычному публичному администрированию; ответственность за культурные программы в этом случае делится между несколькими министерствами. Тем не менее в обеих моделях, французской и итальянской, направляемые в культуру ресурсы распределяются в соответствии с теми же бюджетными процедурами, что и любые другие формы государственных расходов, и при этом используются те же механизмы контроля, что и в случае других правительственных департаментов и министерств [Cummins, Katz, 1987b. P. 12].

Однако после того как в Италии в 1998 году было создано первое со времен фашистской эпохи объединенное министерство культуры, можно утверждать то, что различие между французским и итальянским вариантами модели культурной политики, основанной на государственном администрировании, обнаруженное в конце 80-х годов Каммингсом и Кацем, во многом потеряло свою актуальность. Более того, согласно Карле Бодо [Bodo, 2002. P. 3], итальянское министерство наследия и культурной деятельности «обрело, наконец, полноценный статус министерства культуры, сопоставимого с аналогичными министерствами, существующими в большинстве европейских стран»¹. В такой же степени устарело и обсуждение федеральной политики Германии в отношении культуры, ввиду воссоединения в 1989 году Германии после падения Берлинской стены.

Наряду с очевидным и неизбежным устареванием информации, представленной в этом сборнике очерков, есть в нем ограниченность и с методологической точки зрения. Есть основания отнести книгу «Государство-патрон» к той категории работ, которые Шустер [Schuster, 1996. P. 30] в шутку назвал литературой в стиле «десять стран, десять глав и скрепка». Обсуждение, предлагаемое в каждой главе, развивается, по сути, независимо от того, что рассматривается в других главах книги. Многочисленные авторы, статьи которых собраны в этом томе, не принимают никакой общей концептуальной рамки. Ни один из авторов не придерживается систематически ни особой дисциплинарной перспективы, ни какого-то методологического подхода. Поэтому, с одной стороны, глава об Италии включает подробное и техничное обсуждение законодательного регулирования управления культурным сектором, действовавшего в то время в стране, и того, как оно зарождалось в годы

¹ В сферу компетенции объединенного итальянского министерства входят теперь искусство, кинематография и охрана авторских прав; вне сферы его ответственности остаются лишь информация и художественное образование [Bodo, 2002].

фашистского режима [Palma, Clemente di San Luca, 1987]; с другой стороны, в главе о Великобритании выбран более разговорный тон, и – после попытки связать преобладающие в Британии представления о культуре с протестантской традицией страны и с политическим господством капитализма – дается исторический обзор развития основных институтов, ответственных за распределение общественных ресурсов в британском художественном секторе.

Как я собираюсь далее показать, есть веские основания считать, что для понимания логики культурной политики в Италии правовая фокусировка больше подходит, и, следовательно, она предпочтительнее, чем подход, основанный на исторической реконструкции, который выбирает Ф.Ф. Ридли [Ridley, 1987] для своей главы «Традиция, изменение и кризис в Великобритании». Однако ни объяснений, ни обоснований принятия столь разных подходов в рамках одного сборника в книге не дается; каждая из глав представляет собой фактически самодостаточную и независимую единицу, а их авторы исходят из множества разных дисциплинарных перспектив, подчеркивая разные аспекты процесса осуществления культурной политики.

Вторая влиятельная работа, относящаяся к типу «модели культурной политики», представлена сборником очерков под редакцией Каммингса и Шустера, который был опубликован Американским Советом в поддержку искусств в 1989 году. Наиболее важен для нашего обсуждения вклад, который внесли в этот сборник Хильман-Шартран и МакКохи [Hilman-Chartrand, McCaughey, 1989]. Их статья посвящена тому, как разные правительства декларируют и проводят в жизнь свои культурные политики. Они выделяют на этой основе четыре различные модели вовлечения государства в финансовую поддержку культурного сектора.

Так, США, с их благородной политикой содействия искусству путем поощрения частных пожертвований через освобождение от налогов, представляют модель государства-помощника; Великобритания воплощает тип государства-патрона, он характеризуется тем, что ключевая роль в распределении общественных ресурсов в культурный сектор отводится организациям, находящиеся «на расстоянии руки» от правительства. Франция является архетипическим государством-архитектором, где культура сильно бюрократизирована и ключевые решения принимаются централизованно министерством культуры. Четвертая модель государственного вмешательства наиболее привлекательна для государств с тоталитарными тенденциями; для нее характерно подчинение культурных политик и стратегий достижению политических целей, и решения относительно искусства принимаются и модифицируются в соответствии с изменениями политических приоритетов государства. Интересно то, что после пространного описания разных моделей государственной поддержки искусства Хильман-Шартран и МакКохи

[Hilman-Chartrand, McCaughey, 1989. P. 53] признают, что «[х]отя в теории эти роли взаимно друг друга исключают, на практике большинство наций сочетают в себе некоторые из них или даже все». Более того, в последнем разделе главы делается попытка продемонстрировать, как эти идеальные роли государства в отношении искусства все более сближаются друг с другом, так что «[б]ольшинство стран приняли в той или иной степени все способы публичной поддержки» [Ibid. P. 72]. За пятнадцать лет, прошедших после опубликования этой работы, на фоне стремительного процесса глобализации эта тенденция к сближению стала еще более заметной, и роль государства в содействии культурному сектору стала настолько сложной, а иной раз даже противоречивой [Belfiore, 2004], что четыре идеальных типа, описанных выше, уже не так полезны как инструменты для понимания разного развития культурной политики в разных странах, какими они, вероятно, были в то время, когда впервые были концептуализированы.

Выход за рамки количественного подхода

В свете приведенных замечаний невозможно отрицать, что еще многое нужно сделать, чтобы концептуализировать сравнительную культурную политику так, чтобы мы могли выйти за рамки чисто количественной методологии, основанной на международном сравнении данных статистики культурной политики или в области культуры. Расходы на культуру — несомненно, важный аспект, поскольку в нем выражаются государственные приоритеты в финансировании культуры и, следовательно, в более широком смысле культурной политики. Так, напоминает Клайв Грей [Gray, 1996. P. 218–219], вопросы о том, какие суммы тратятся, как они тратятся и каковы результаты этих затрат, важны для понимания культурных политик. Особенно они важны, когда государственные расходы наблюдаются на больших временных промежутках для регистрации изменений в государственных приоритетах и пристрастиях в отношении культурной политики. Однако настоящая статья имеет целью предположить, что одного лишь количественного подхода для понимания механизмов существования культурного сектора и политик, проводимых в отношении него в разных странах, еще недостаточно. Для этого необходим методологический подход, который допускал бы и требовал более глубинного исследования культурной, социальной и политической истории и культурных дебатов в сравниваемых странах, а также понимания их правовых и административных систем, как предпосылки обсуждения механизмов культурной политики в кросснациональном сравнении. Важность такого подхода красноречиво иллюстрирует предлагаемое *case study* сравнительного анализа культурной политики в Британии и Италии.

Методологические соображения: как говорят о политике в Британии и Италии

Как поясняет Питер Джон, «исследования, посвященные политике, нацелены на понимание того, как во взаимодействии государственной машины и политических акторов производятся публичные действия» [John, 1998. P. 1]. В центре его анализа находятся, следовательно, комплекс решений, определяющий «выходы» политической системы (в интересующем нас случае — культурная политика), и изменения, производимые такими решениями вне самой политической системы; обычно их называют «политическими выходами» (это, например, возрастающие уровни участия в культурной деятельности или изменения возрастного или социального состава аудиторий искусства) [Ibid].

Несмотря на фокусировку дисциплины на «политических выходах», исследователи политики вполне сознают, что разработка политических стратегий остается все-таки в высокой степени политическим занятием. В самом деле, каждый сектор политики (policy) содержит в себе все элементы, составляющие политическую (political) систему: выборных политиков, гражданских служащих, группы давления, бюрократов и т. д., а также сложную ткань институциональных отношений, права и регуляций, которые управляют любой современной политической структурой. Отсюда следует логический вывод о том, что одной из основных задач политико-ориентированных исследований в сфере политики должно быть «заострение анализа политики путем исследования связей между принимающими решения лицами, которые ведут друг с другом переговоры и стремятся оказывать влияние в правительственной системе» [John, 1998. P. 2].

Как подсектор публичной политики культурную политику можно, следовательно, описать в виде изменчивых форм институциональных структур, устанавливаемых национальными и локальными правительственными органами для поддержания и регулирования наследия и разнообразных творческих и художественных деятельности, составляющих творческий сектор. Но, как указывает Беннет [Bennett, 1995. P. 201], культурная политика не ограничивается правительственными деятельностями, ибо не менее важным аспектом культурной политики являются меры, принимаемые организациями внутри самого культурного сектора. Как поясняют Миллер и Юдице [Miller, Yudice, 2002. P. 1], «через проведение политики организации защищают, готовят, распределяют, финансируют, описывают и отвергают акторов и деятельности, проходящие под рубриками “человек искусства” и “произведение искусства”».

В этом смысле культурная политика, несмотря на то, что она ведает искусством и тем, что могло бы показаться — наивному наблюдателю — относящимся к возвышенным и вечным предметам эстетики, является

на самом деле областью вполне политической, не менее политической, чем другие аспекты политики, такие, как здравоохранение или социальная политика, где политический элемент может выглядеть более очевидным. В сущности, утверждает Джим МакГиган [McGuigan, 1996. P. 5], именно политический элемент был до последнего времени тем, что больше всего привлекало исследователей, работающих в дисциплинарных областях, сгруппированных под зонтиком «культурных исследований». Следовательно, если «культурной политике», представляемой как эстетические практики, нацеленные на то, чтобы бросить вызов мейнстриму и культурному истеблишменту, уделялось много внимания, то более прагматическая «политика культуры», куда входит не только анализ политики, но и ее формирование, несколько игнорировалась. МакГиган предполагает, что подобное отсутствие интереса может объясняться преувеличенной формой критического пуризма со стороны исследователей, работающих в сфере культурных исследований, а также их нежеланием втягиваться в процесс государственного регулирования [Ibid]. Это могло бы внести свою лепту в объяснение того относительно позднего развития академического интереса к исследованиям культурной политики, которое обсуждалось в предыдущей главе.

Между тем медленное развитие исследований культурной политики как отдельной области исследований важно поместить в правильный контекст. Важно отметить, насколько молодой областью изучения внутри политической науки является само систематическое изучение публичной политики (относительно которого культурная политика может рассматриваться как поддисциплина с отчетливо гуманистической коннотацией). Берил А. Радин [Radin, 2000. P. 1], пытаясь описать, что значит быть политическим аналитиком, утверждает даже, что «[н]есмотря на развитие этой области в последние несколько десятилетий, это не та профессия, которая понятна широкой общественности. Очевидно, что политический анализ не получил в мире профессий места, равного тому, которое занимают право, медицина или инженерия». Это могло бы показаться довольно удивительным заявлением, особенно для британского читателя, учитывая возрастающую опору правительства Великобритании и разработчиков политических программ на консультантов, аналитиков и все более могущественные «мозговые центры». Но если мы обратимся к Италии, то вынуждены будем заключить, что положение дел здесь сильно отличается, и итальянский читатель отнесся бы к утверждению Радин с гораздо большим пониманием ¹.

¹ Можно, однако, утверждать, что сегодня такие наивные наблюдатели близки к исчезновению, так как постмодерная теория заняла позицию отрицания существования какого бы то ни было политически не заряженного представления о том, что такое искусство или эстетически ценимые усилия.

Действительно, если исследования публичной политики в англоязычном мире развивались медленно, то еще медленнее они развивались в Италии, где публичная политика и выработка политических программ даже близко не подошли к той степени внимания и интереса, которую они получили в других развитых европейских странах. В своем исследовательском путеводителе по современной Италии Булл [Bull, 1996. Р. 34] связывает это с тем, что в начале 60-х годов, когда вопрос о государственном вмешательстве и разработке публичной политики стал ключевым, итальянская политическая наука была столь недоразвитой, что оказалась просто неспособна к адекватному анализу меняющихся обстоятельств. В других странах примерно в это же время – вслед за установлением государств благосостояния – интерес к пониманию и оценке публичных политик стал мощным стимулом к развитию исследований публичной политики [John, 1998. Р. 4]. Вышеупомянутые недостатки итальянской политической науки означали, что здесь публичная политика стала вотчиной академических ученых с правовой, экономической и социологической выучкой. Более систематический подход к изучению публичной политики получил, в конце концов, импульс к развитию с установлением в 1978 году итальянского государства благосостояния [Bull, 1996. Р. 35], но политический анализ впервые проник в академический мир лишь в середине 80-х годов, когда в ограниченном числе университетов стали читаться первые курсы по публичной политике.

Сегодня публичная политика продолжает представлять интерес меньшинства в более широком поле итальянской политической науки, и так имеющей репутацию отсталой и борющейся за то, чтобы войти в ногу с международными развитиями [Bull, 1996. Р. 34–35; Regonini, 2001. Р. 46]. Регонини [Regonini, 2001. Р. 46], вдобавок к этому, сетует, что еще в 1990 году пункт «публичная политика» отсутствовал в предметном указателе *Rivista Italiana di Scienza Politica* (главного политико-научного журнала в стране), а итальянские издательства не проявляли большого интереса к зарубежным публикациям в этой области, так что в итоге многие работы «классиков» традиции публичной политики, таких, как Лови, Шён, Эллисон, Вилдавски и Кингдон (Lowi, Schön, Allison, Wildavsky, Kingdon), остаются недоступными для нас в переводе. Далее предлагается возможное объяснение столь запоздалого развития интереса к публичной политике и ее изучению в Италии.

Регонини [Regonini, 2001. Р. 12] предполагает, что одна из причин низкого интереса к изучению политики (policy) со стороны итальянского академического мира, возможно, связана с тем, что преобладающая часть литературы в этой области производилась в Соединенных Штатах. Следовательно, для полного понимания имеющейся литературы по публичной политике требовалось фоновое знание, позволяющее производить оценку тамошних административных и политических структур,

с которыми итальянский политический исследователь не обязательно был знаком. Что еще важнее, работа, производимая в американском культурном контексте, опирается на понятия и ценности, не всегда привычные или даже приемлемые для переноса в итальянскую систему представлений и ценностей. Эту мысль хорошо поясняет пример рецепции в Италии текста, ставшего ныне признанной классикой политического анализа – статьи Линдблома 1959 года, озаглавленной «Наука “копания в грязи”». Эта во многих отношениях влиятельная статья, а также само ее название не могли не вызвать крайней подозрительности в такой культуре, как итальянская, для которой характерно глубоко укорененное чувство почтения к писаному праву как к руководству по управлению государственными делами. Это почтительное отношение к праву отражается даже в спорах по поводу неоднозначных интерпретаций отдельных слов в законодательных текстах; в них могут втягиваться юристы-эксперты и высокие суды, и они могут длиться десятилетиями. Следовательно, образованному итальянскому читателю привычно думать, что хотя исследования политики могут давать полезные ориентиры для совершенствования государственного управления, они все же не проявляют того стандарта научной солидности на теоретическом и методологическом уровнях, который бы позволял им претендовать на академическое признание [Regonini, 2001. P. 12]. Отсутствие единого *корпуса* литературы в дисциплинарной области публичной политики, который мог бы стать общим для всех, кто ею занимается, и на который можно было бы сообща ссылаться, создает дополнительные трудности для того, чтобы публичная политика могла быть рассмотрена как вполне законный предмет академических исследований [Regonini, 2001. P. 13].

Такой скептицизм, несомненно, усугубляется тем, что слова *policy* в итальянском языке фактически не существует. В результате в итальянском языке (как и в большинстве других основных языков континентальной Европы) трудно объяснить различие между *politics* и *policy*, мгновенно схватываемое теми, кто говорит по-английски. Следствия этого вовсе не исчерпываются невозможностью элегантно перевода таких выражений, как, например, «the politics of cultural policy». Приходится указывать, что слова «policy» и «politics» имеют в английском языковом контексте строгую автономию не только лексически, но и на уровне смысла. Как показывает Регонини [Regonini, 2001. P. 19], в американских политических и культурных системах координат такое различие часто переходит в открытое противопоставление, и тогда понятие *policy* воспринимается как более свободное от коннотаций с партийностью и коррупцией, чем *politics*.

Сартори [Sartori, 1984. P. 21] предполагает, что языковые различия могут воздействовать даже на то, как разные народы видят себя как национальное сообщество. Если сравнивать итальянский и английский

языки, то «people» в английском является существительным во множественном числе, а его итальянский эквивалент *popolo* (также как и немецкое *Volk* и французское *peuple*) — существительным в единственном числе. Это языковое различие находит параллель в том, сколь трудно англоязычным политическим авторам увидеть в народе «сверхдушу, или органическое неделимое единство», в то время как именно такое понятие лежит в основании итальянского, французского и немецкого языковых сообществ. Сартори считает, что это, возможно, не случайное совпадение, и выдвигает гипотезу, что «говоря “people are”, мы семантически настраиваемся на восприятие и схватывание множественности, общей суммы “всех отдельных тел”, тогда как те, кто говорит “people is”, предрасполагаются и побуждаются к схватыванию “всете́ла”, целого, подчиняющего свои части» [Sartori, 1984. P. 21].

Разные понимания культуры в Британии и Италии: политические последствия

Представления о культуре, на которых изначально базировалось государственное финансирование искусства и культуры в Британии, может прояснить текст Королевской хартии, ратифицировавшей в 1947 году создание Художественного Совета Великобритании (одного из главных компонентов британской системы финансирования искусства и основного разработчика политики в этой области). Хотя роль Художественного Совета и легитимность его как высшего судьи культурных и эстетических ценностей все эти годы оспаривались, нельзя отрицать, что он остается ключевым звеном в британской системе культурной политики.

Цель новообразованного государственного органа описывалась в Хартии так: «развитие большего знания, понимания и практики исключительно изящных искусств» и повышение доступности искусства для народа Британии [цит. по: Hewison, 1995. P. 43]. Акцент на необходимости расширения доступа к «исключительно изящным искусствам», то есть к высоким культурным деятельности, опирается на то, что было определено как либерально-гуманистическое понимание культуры [Jordan, Weedon, 1995. Гл. 1, 2]. И в самом деле, в Британии и во всей Европе культурные политики изначально структурировались — и в какой-то степени структурируются до сих пор — вокруг этого интеллектуального дискурса, отождествляющего Культуру (строго с большой буквы) с «великой» европейской культурной традицией. Центральным пунктом в этом либерально-гуманистическом воззрении была вера в право и способность всех индивидов к культурному обогащению. Принцип демократизации культуры, берущий начало в этом убеждении, стал основным руководящим основанием для послевоенной британской и, вообще, европейской культурной политики. Но такой ограниченный взгляд

на культуру стал интенсивно оспариваться с разных сторон, и битвы за определение слова «культура» стали основополагающей особенностью британских послевоенных критических дебатов [Hewison, 1995. P. 34] ¹.

В частности, возникла потребность в новой проработке понимания культуры, которая позволила бы увидеть ее как «живой опыт» и допустила бы восстановление в правах «популярного» элемента культуры, приниженого культурным истеблишментом. Этот взгляд выразила новая междисциплинарная область «культурных исследований», которая утвердилась в Британии в конце 60-х — начале 70-х годов, институционально закрепившись в Центре современных культурных исследований в Бирмингеме. Целью этой новой дисциплины была (и остается) модель культурного анализа, которая ставит под сомнение, деконструирует и оспаривает различия между «высокой» или «элитарной» — и «массовой» или «популярной» культурой и ставит во главу угла исследование связи между культурными практиками и властью [Varanski, 2001. P. 8–9; Forgacs, Lumley, 1996. P. 1–8]. Ценностями, которые продвигал этот новый подход к культурному анализу, стали ценности плюрализма и разнообразия, связанные с отчетливо постмодернистской восприимчивостью к «Другому», и упор на те подчиненные дискурсы и группы, которые традиционно маргинализировались культурным истеблишментом и академическим миром. Эти новые радикальные прорывы в культурной теории оказывали все большее давление на старую систему финансирования искусства и на ее элитарное определение культуры, которое многие теперь считали устаревшим и не соответствующим стилю жизни многих британских граждан ².

В 1991 году Художественный Совет Великобритании организовал даже широчайшее обсуждение, когда-либо происходившее в искусстве

¹ Примечательно то, что представления о культуре, заключенные в Хартии о Художественном Совете (влиявшие на представления о том, какому типу культуры государство должно оказывать содействие), были в значительной мере созвучны представлениям других ключевых британских культурных учреждений того времени, таких, как Би-Би-Си, в которых дебаты о «культуре» развивались схожим образом. Би-Би-Си, по словам ее первого генерального директора Джона Рейта, задумывалась как «обнаженный меч, рассекающий мрак невежества», и ее миссией было «предложить публике нечто лучшее, чем то, что, как ей казалось, ей нравится» [цит. по: Bennett, 1995. P. 208]. Но «поскольку Би-Би-Си начала с самоуверенного, прямолинейно «цивилизаторского» дискурса, в котором культуру распределял высший средний класс, представленный непровинциальными мужскими голосами и оказывающий, как воображалось, облагораживающее воздействие на менее образованные массы, то неизбежно была выставлена на обозрение хрупкость того допущения, что это репрезентация общественности или ее интересов» [Lewis, 2003. P. 46].

² Вряд ли этот феномен ограничивался только Великобританией. Такие же в основе своей вызовы либерально-гуманистическим концепциям, отождествлявшим «Культуру» с великой западной художественной традицией, наблюдались во многих других европейских странах, и во многих случаях они предвосхищали то, что позднее происходило в Британии [Looseley, 1997; Vestheim, 1994].

Великобритании; в ходе него были написаны 44 дискуссионные статьи, прошло более 60 семинаров, на которых обсуждались многие аспекты современной британской культурной жизни [Sinclair, 1995. P. 365–366]. Обсуждение увенчалось публикацией программного документа, озаглавленного «К национальной стратегии в области искусства и средств массовой коммуникации». В документе было предложено существенно пересмотренное и более широкое определение искусства и культуры как «интегрированного целого»: «Различия между “высокой” и “низкой” культурой, между “коммерческим” и “некоммерческим” искусством, между профессиональным и любительским уже не отражают того, как большинство людей воспринимает искусство: значение имеют высокое качество и культурная значимость, а они могут быть достигнуты во всем диапазоне форм, от оперы до телевизионной драмы, от скульптуры до народной песни» [AGGB, 1992, P. 5].

О закреплении в официальном культурно-политическом дискурсе Британии такого всеохватывающего понимания культуры говорит Программный документ творческих отраслей, опубликованный в 1998 году департаментом культуры, массовой коммуникации и спорта. Наряду с более традиционными культурными формами (такими, как исполнительские и визуальные искусства, архитектура и кино), в него включены реклама, мода, программное обеспечение для интерактивного досуга, дизайн, программное обеспечение и компьютерные услуги. Таким образом сегодня определяется культурный сектор правительственным департаментом, ответственным за выработку политики в отношении него в Соединенном Королевстве.

Проблемы, возникающие при сравнительном исследовании Британии и Италии, проясняются, как только мы смотрим на особенности государственного вмешательства в культурную сферу в Италии. Прежде всего, следует упомянуть о том, что если культурная политика еще не утвердилась в полной мере как дисциплина в международном академическом мире, то в еще меньшей степени она утвердилась в Италии. Здесь дебаты о культурной политике по большей части не выходили за рамки круга ее участников и зачастую сводились к отчетам, производимым правительственными департаментами, — настолько, что самыми очевидными источниками для исследователя, желающего реконструировать эволюцию культурной политики в Италии, являются тексты законов, регулирующих культурно-политическую сферу [Bianchini, 1996. P. 291]. Объясняется это тем, что, как уже ранее говорилось, культурная политика в Италии является по сути одной из многочисленных отраслей административного права. Управление культурной сферой осуществляется, стало быть, через различного рода законодательные акты, которые и составляют в сумме итальянскую культурную политику [Gordon, 1995. P. 10]. Дальнейшие усложнения возникают из-за того, что многие из

этих законодательных актов принимаются *ad hoc*; часто они диктуются неотложной финансовой необходимостью, а потому не согласуются друг с другом и порой открыто друг другу противоречат [Feist et al., 1998. P. 90]. После 1998 года в Италии произошли важные законодательные изменения, вызвавшие серьезные перемены во всей системе итальянской культурной политики.

Если внимательнее взглянуть на статьи законов, в которых определяется понятие «культурное достояние», то мы видим, что подпадающие под это понятие единицы должны быть фактически материальным имуществом. Фактором, характеризующим их как «культурное достояние», является сама их материальная природа, соединенная с их культурной ценностью [Cammelli, 2000]. Интересно то, что произведения искусства, возраст которых не превысил 50 лет или автор которых еще жив, не подпадают под категорию культурного достояния [Zerboni, 2001. P. 117]. Новые регулятивные установления определяют роль государства как сохранение культурного достояния, управление им и его продвижение [Chiti, 1998]. В какой-то мере это отход от традиционной фокусировки Италии на сохранении существующего наследия. Однако с финансовой точки зрения сохранение столь невероятно богатого археологического наследия все еще поглощает львиную долю вложений: согласно классификации ЮНЕСКО, на территории Италии находится более 40 % мест мирового культурного наследия [Feist et al., 1998. P. 89].

Таким образом, итальянскую культурную политику в целом можно определить как ряд мер, направленных на охрану культурного наследия и на поддержку таких «высоких» культурных форм, как балет, классическая музыка, оперный театр и изобразительное искусство. Интересно, что если в Великобритании культурное производство стало важной областью культурной политики и одним из текущих правительственных приоритетов, то в Италии отрасли культурного производства (за исключением разве что института государственного вещания RAI) находятся в основном в положении, когда они сами должны о себе заботиться в условиях рынка, а государственное вмешательство ограничивается выделением скромных субсидий кинопроизводству и прессе, когда надо помочь им выжить в случае серьезных рыночных неудач [Bodo, 2002. P. 8]. Как поясняет Карла Бодо [Ibid. P. 16], в Италии нет всеобъемлющей правовой рамки для содействия культурному производству. Возможным объяснением этого является трудность установления такой рамки в условиях, когда соответствующие законодательные ответственности за творческие отрасли поделены между министерством коммуникаций (отвечающим за радиовещание, телевидение и прессу) и министерством наследия и культурных деятельностей (отвечающим за кинематографию и исполнительские искусства).

Акцент на наследии является особенностью итальянской культурной политики, и его можно объяснить неоспоримой реальностью того,

что Италия имеет «самое большое в западном мире культурное наследие “на открытом воздухе”», которое превратило ее, по словам Серджио Романо, в «гигантский культурный склад» [Romano, 1984. P. 12], в принципе не поддающийся управлению. Достаточно сказать о том, что каталогизировано лишь 5 % всего итальянского художественного наследия, и многие произведения искусства находятся в хранилищах и никогда не выставляются: так, из приблизительно 4 тысяч полотен, которыми владеет галерея Уффици во Флоренции, половина постоянно находится в хранении [Bianchini, 1996. P. 300]¹. Особую фокусировку итальянской культурной политики на «культурном достоянии» можно, следовательно, объяснить, отчасти, той огромной ответственностью, которую несет итальянское государство перед своим народом и фактически перед всем миром за сохранение колоссального культурного наследия.

Вместе с тем некоторые британские и итальянские ученые, работающие в области итальянских исследований, продемонстрировали то, что само сохранение консервативного определения культуры в политических дебатах, а также в итальянских университетах фактически укоренено в итальянской интеллектуальной традиции [De Mauro, 1987. P. 2–5]. Отождествление культуры с печатным словом, традиционным образованием и высокими искусствами было объяснено устойчивым престижем интеллектуальной традиции неомодернизма (связываемой прежде всего с философами Бенедетто Кроче и Джованни Джентиле); эта традиция идентифицировала культуру с интеллектуалами, а культурную историю – с интеллектуальной историей и, следовательно, почти не пыталась оспорить принятые представления о культуре и привилегии интеллектуалов в обществе [Forgacs, Lumley, 1996. P. 3; Eco, 1983. P. 225; Dombroski, 1998]. С этой точки зрения сохранение «гуманистическо-интеллектуалистского» понятия культуры было также причиной того, почему в Италии англо-американская политическая наука и социология и, прежде всего, культурные исследования имели лишь ограниченное влияние. И в самом деле, революция в культурном анализе, произошедшая в Британии (а оттуда распространившаяся в Америку и большинство англоязычных академических кругов), внесшая вклад в глубокую переоценку понимания искусства и культуры, принятого в системе государственного финансирования искусства, просто не получила аналога в Италии. Следовательно, не состоялась и сопутствующая ей радикаль-

¹ Эта небольшая доля произведений искусства, выставляемых на публичное обозрение, на самом деле соответствует средним европейским показателям. Однако она выглядит все же низкой для такой страны, как Италия, сделавшей охрану наследия первейшим приоритетом своей культурной политики. Действительно, если значительная часть государственных ресурсов Италии последовательно направляется на сохранение и восстановление культурных достояний, к которым публика никогда не получает доступа, то не вправе ли наблюдатель заключить, что Италия финансирует сохранение ради самого сохранения?

ная постановка под вопрос официальных культурных ценностей. Старые культурные ценности благополучно пережили даже контркультурные движения 1968 года, и это примечательно, если иметь в виду, что они в Италии были очень сильными [Forgacs, Lumley, 1996. P. 4].

В свете этих необходимых кратких замечаний о британской и итальянской культурной и интеллектуальной истории становится ясно, что эти две страны проявляют заметные различия в культурных традициях, а также в административной и политической системах¹, которые мы по понятным причинам не можем подробно здесь обсудить, но которые оказывают воздействие на культурную политику этих двух стран.

В целом, мы можем сделать вывод о том, что, с одной стороны, новейшая британская культурная политика фокусируется на содействии творческим усилиям населения, на отраслях культурного производства и связях между новыми технологиями и культурным сектором. С другой стороны, последний законодательный акт, реорганизовавший в 1999 году прежнее итальянское законодательство, регулирующее управление культурой и культурным достоянием, исключает из сферы ответственности государства (и, следовательно, отрезает от важного канала финансирования) любую форму искусства или художественного произведения, создатель которого еще жив и которое было создано менее чем за 50 лет до введения в действие этого закона. И, скажем, сравнительное изучение сектора визуальных искусств в Италии и Великобритании, базирующееся в основном на сравнении культурной статистики (такой, как государственные расходы на сектор за данный период), без обсуждения разных определений государственной ответственности за сектор визуальных искусств в двух странах, оставило бы вне поля зрения положение сегодняшних визуальных искусств в Италии. Следовательно, оно не способствовало бы подлинному и более глубокому пониманию общих вопросов, касающихся визуальных искусств в этих двух странах.

К приемлемой сравнительной методологии: понятие контекстуализации

В свете изложенных доводов и *case study* Британии и Италии приходится сделать вывод о том, что методологии, на которые ориентированы сегодня сравнительные исследования культурной политики, по боль-

¹ Еще одним важным фактором, также имеющим существенное значение для кросснационального анализа развития культурной политики в двух странах, является тот факт, что Британия — страна *обычного права* (где изменения в государственном управлении могут вводиться без крупномасштабной юридической работы), а Италия — страна *публичного права* (где сначала требуется изменение в законе, хотя обычно этого оказывается недостаточно, чтобы гарантировать осуществление изменений в действительной политике) [Lo Schiavo, 2000. P. 693].

шей части неприемлемы и не отвечают специфическим требованиям кросснационального исследования.

Примечательно то, что Хантре и Манжан [Hantrais, Mangen, 1999. P. 91], много писавшие на эту тему, считают, что некоторые ключевые проблемы, заключенные в сравнительном подходе к социальному исследованию, вытекают из того факта, что «[м]ногие официально спонсируемые исследования диктуются прежде всего нажимом к извлечению “полезных уроков из родного отечества”». Они сообщают о том, что лишь недавно в этом секторе установилась более солидная исследовательская повестка, нацеленная на определение хорошо выстроенных моделей и проверку теорий. Между тем они делают вывод о том, что значительная часть имеющейся литературы по процессу сравнительного исследования фокусируется в основном на «тематическом содержании и открытиях», а не на теоретизациях и прояснениях теории и методологии исследовательского процесса [Ibid. P. 91].

В этих наблюдениях отражены возражения, направленные против нынешних практик кросснационального исследования в области культурной политики, о которых ранее шла речь в этой статье. Выходит, эти методологические трудности присущи не только этой области изучения, но, видимо, самим международным сравнениям культур и политик. Тем не менее в социальных науках осознается существование этих проблем, и они пытаются на них соответствующим образом реагировать. Было предложено несколько способов, которые позволили бы строже и осмысленнее сравнивать культуры и политики разных наций.

В частности, наиболее интересным вкладом в эту область со стороны социологии является развитие *контекстуализации* как подхода к кросснациональному сравнительному исследованию, способного успешно обойти некоторые из трудностей, заключенных в этом типе исследования [Hantrais, Mangen, 1999; Hantrais, 1999].

Линда Хантре [Hantrais, 1999] утверждает, что контекстуализация занимает центральное место во всех возможных подходах к сравнительному социальному исследованию. В настоящее время социальные ученые действительно выказывают растущий интерес к проблемам, окружающим контекстуализацию, которая рассматривается ныне как основополагающий компонент в кросснациональных сравнительных исследованиях. Хантре [Ibid. P. 94] пишет, что «...глубинное понимание социокультурного, экономического и политического контекста, в котором развиваются социальные феномены, является предпосылкой успешного кросснационального сравнительного исследования». В этой же статье она очерчивает развитие данной дисциплины во времени и меняющееся отношение к важности контекста в кросснациональном исследовании. Автор выделяет три возможных подхода к сравнительному социальному исследованию: универсалистский, культуралистский и социетальный.

Согласно схеме Хантре, вера ранних социологов в возможность вывода общих законов из социологического наблюдения (с целью объяснения социальных явлений, встречающихся в разных культурах) глубоко повлияла на международные сравнительные исследования, проводившиеся в 50-е и 60-е годы. Кросснациональные социальные исследования на этой стадии «основывались на допущении, что универсальные характеристики в социальных феноменах можно идентифицировать независимо от специфического контекста... Ведь универсалистская теория была свободна от культуры, или контекста» [Hantrais, 1999. P. 94]. Проблема универсалистского подхода состоит в том, что результатом его становится исследовательский процесс, делающий ставку на поиск сходств и точек соприкосновения разных наций и культур. Таким образом, он игнорирует специфичность социальных, политических и культурных контекстов изучаемых социальных феноменов; ведь он базируется на допущении, что «есть разделяемые, универсально определяемые давления и тенденции, работающие во всех индустриализированных обществах» [O'Reilly, цит. по: May, 1997. P. 181].

Наряду с этим направлением, весьма отличающийся подход был разработан в 20–30-е годы XX века Чикагской школой социологии; он опирался на серию исследований культурного многообразия в городских обстановках. Если универсалистский корпус исследований был направлен на поиск единообразия и сходств между странами (с целью вывести из наблюдений обобщения и теории), то Чикагская школа сосредоточивала свое внимание на партикуляризме и национальной уникальности. Социологи этой школы старались подчеркивать в сравнительных исследованиях различия между странами и культурами. Если универсалистский подход не принимает во внимание контекст, то культуралистский базируется на релятивизме и культурной ограниченности. Соответственно, сама возможность получения обобщений из полевых наблюдений была отвергнута, так как отрицалось существование универсальных понятий, которые могли бы иметь значимость поверх национальных границ. Фактически этот подход «придавал столь большой акцент социальным контекстам и их специфичности, особенности и уникальности, что значимые сравнения и обобщения становились очень затруднительными, а то и вовсе невозможными» [Hantrais, 1999. P. 95].

Между этими двумя крайностями Хантре [Ibid. P. 96–97] помещает промежуточную позицию, которую определяет как «социетальный подход». В основе его лежит точка зрения, что из наблюдений можно делать обобщения и, следовательно, выводить теории при условии правильного объяснения национальной специфики социальных, культурных и политических контекстов, в которых проявляются социальные феномены. Этот последний, социетальный подход к сравнительному исследованию базируется на той самой методологической модели,

которая отстаивается в этой статье как путь к достижению значимого кросснационального исследования культурной политики. Такой подход вполне способен внести вклад в преодоление ряда ограничений и предотвращение злоупотреблений, связанных с нынешними сравнительными исследованиями в этой области. Проблемы, с которыми может столкнуться компаративист, проясняются, если провести, вместе с Эльзе Ойен [Oyen, 1990. P. 5–6], различие между четырьмя архетипами сравнительных исследователей: пуристами, несведущими, тоталистами и, наконец, подлинными компаративистами.

«Пуристы» – это те, кто твердо верит, что сравнительная работа ничем не отличается от любого другого типа социологического исследования. Исходя из этого, они не видят необходимости сопровождать свои сравнительные исследования каким-либо отдельным методологическим обсуждением особых проблем кросснациональных сравнений. Вторую группу представляют «несведущие», которые открыто этноцентричны в своем подходе. Они, быть может, и признают особый характер кросснациональной работы, но склонны некритически «импортировать» в свои исследования теории и принципы, развитые в других странах, невзирая на социальные контексты и исторические и культурные различия. По словам Ойен, они «перетаскивают свои идеи и данные через национальные границы, нисколько не думая о возможности того, что такие сравнения могут создавать дополнительные сложности при интерпретации результатов исследования» [Oyen, 1990. P. 5]. К сожалению, для социологической традиции это очень типичная тенденция. Третью группу составляют «тоталисты», которые, по крайней мере в теории, сознают сложности и методологические проблемы, заключенные в сравнительном исследовании. Однако «[о]ни сознательно игнорируют многие камни преткновения, сокрытые в неэквивалентности понятий, то, что множество неведомых переменных, взаимодействующих в неведомом контексте, неведомым образом сказываются на исследовании. Они осознанно пренебрегают научными требованиями, относящимися к проверке гипотез, в обстановках, не соответствующих и не могущих соответствовать условиям такой проверки» [Ibid. P. 5]. Наконец, «компаративисты» считают, что сравнительное социальное исследование – это тип исследования, ставящий весьма специфические методологические проблемы, на которые нужно обращать внимание; и они подходят к исследуемым ими вопросам, исходя из этого понимания.

Категоризация Ойен явно основывается на идеальных типах, а потому несколько искусственна и схематична. Однако в ней есть то явное преимущество, что она помогает нам определить наиболее распространенный тип сравнительных исследований, до сих пор проводившихся в области изучения культурной политики. Видимо, уже сейчас можно предположить, что существующий в настоящее время кросснациональный анализ культурной

политики является по своему характеру отчетливо «тоталистским». И задача этой статьи состоит в том, чтобы выступить в поддержку необходимости перейти в сравнительных исследованиях культурной политики от «тоталистской» к подлинно «компаративистской» позиции.

Исследование *versus* поборничество

В этой статье была сделана попытка выступить с критикой чисто количественной методологии и использования государственных расходов как основного мерила результативности культурной политики, а также привлечь внимание к неадекватности литературы в стиле «десять стран, десять глав и скрепка» для достижения подлинного понимания вопросов культурной политики в аспекте сравнения разных стран [Schuster, 1996. P. 30]. Как уже отмечалось, меняющиеся паттерны государственного финансирования проливают свет на меняющиеся приоритеты правительств, и в культурной политике они имеют большое значение. Однако наш аргумент состоит в том, что одних лишь сравнений данных о государственных расходах на культурную политику недостаточно для объяснения того, как развиваются процессы в национальных культурных политиках. Действительно, мы увидели то, что одна из главных проблем сегодняшней литературы — это ее описательный характер, а также то, что она не всегда нацелена на интерпретацию наблюдаемых феноменов. Описательный момент — необходимый первый шаг во всяком сравнительном исследовании, но он будет давать лишь информацию, но не понимание. А потому крайне необходим более теоретически-ориентированный подход к изучению культурной политики [Kawashima, 1995; Schuster, 1988. P. 6].

Столь же важно при определении подходящей сравнительной методологии отличать политический *анализ* от политического *поборничества*¹. В работе «Понимание публичной политики» Томас Р. Дай безоговорочно утверждает, что «[у]знавание того, *почему* правительства делают то, что они делают, и каковы последствия их действий, не тождественно говорению о том, что правительствам *надлежит* делать, или вызыванию изменений в том, что они делают. Политическое поборничество требует навыков риторики, убеждения, организации и активизма. Политический анализ, в свою очередь, побуждает ученых и исследователей подходить к критическим вопросам политики с инструментами систематического исследования» [Dye, 1975. P. 5]. К сожалению, как признает сам Дай [Ibid. P. 14], часто это проще сказать, чем сделать, ведь люди, реально занимающиеся политическими исследованиями, часто бывают администраторами программ, у которых есть личная заинтересованность

¹ Обсуждение часто стирающегося различия между поборничеством и исследованием [Schuster, 2002. P. 27–29; Bennett, 2004].

в доказательстве успешности их программ. Поэтому принципиально важно отделять исследование, насколько возможно, от проведения политики и от агитации в пользу финансирования; хотя добиться этого на практике очень трудно, если принять во внимание, как структурирован культурный сектор и как он работает. Недавно Радин [Radin, 2000. P. 92] открыто признала, что «[а]налитики не могут изолировать себя от динамики политики, групп интересов и дедайнов».

Хотя эксперты по публичной политике сходятся во мнении, что произошел отход от веры в то, что исследование политики может быть полностью аполитичным [Radin, 2000. P. 104], Оливер Беннет [Bennett, 2004] в недавно опубликованной статье предупреждает о последствиях, которые неизбежно будут, если исследователь поддастся соблазну стереть границы между исследованием и поборничеством: «Если исследование вдохновляется поборничеством [...], то это, разумеется, сильно ограничивает тип исследования, который будет проводиться. Вопросы исследования будут формулироваться так, чтобы приносить ответы, соответствующие интересам организации; исследований, которые могли бы принести дискомфортные открытия, будут всячески избегать».

Междисциплинарный подход

Настоящее обсуждение было призвано показать, насколько законное стремление к кросснациональной концептуализации и теоретизированию относительно культурной политики нуждается в том, чтобы основу его составило широкое знание обстоятельств в выбранных для изучения странах, с точки зрения принципа *контекстуализации*. В частности, при оценке и исследовании культурной политики должны приниматься во внимание факторы, которые могли бы влиять на культурную сферу. Это означает отставание строго междисциплинарного подхода к методологическим вопросам сравнительных исследований. В сравнительных социальных науках это положение стало общепризнанным. В 1978 году социолог Роккан писал, что кросснациональное исследование влечет за собой «встроенный переход от межнациональности к междисциплинарности: попросту говоря, трудно установить приемлемые сравнения между странами и культурами без привлечения более широкого круга переменных, чем тот, который может дать какая-то одна дисциплина» [цит. по: Оуен, 1990. P. 11].

Если говорить конкретнее, то самым очевидным требованием к предложенной здесь модели сравнительного исследования было бы получение ясной и полной картины механизмов культурной политики и их функционирования в изучаемых нациях — как необходимая предпосылка всякого строгого сравнительного исследования. В частности, то, что правительства исключают из сферы своей компетенции или включают в нее, чрезвычайно значимо для формирования националь-

ных культурных политик, а потому должно стать первейшим объектом анализа. Более того, реконструкция исторического развития культурных политик в контексте политической, культурной и интеллектуальной истории стран оказывается неизбежной, если мы хотим убедительно объяснить различия и особенности национальных развитий.

Кроме того, поскольку культурная политика не развертывается в изоляции от других сфер публичной политики, подход, который мы здесь предлагаем, потребовал бы от нас исследования и сравнения правовых, административных и политических рамок, в которых принимаются решения, касающиеся культурной политики. Это давало бы исследователю понимание того, как выработка политических стратегий на культурной арене встраивается в более широкие паттерны государственного вмешательства. Понимание того, в какой степени культурные политики развиваются и функционируют независимо от других политических областей, и того, насколько они чувствительны к внешним давлениям, может прояснить меняющиеся обстоятельства культурной политики в разных государствах.

Все эти цели очень амбициозны, и отстаиваемая в этой статье модель исследования требует поистине стойкой методологической позиции. Я имею в виду необходимость признать, что для того чтобы мы имели сравнительное исследование, способное пойти дальше простого описания (а это рекомендовалось выше), желательно ограничить число сравниваемых стран. Это позволило бы исследователю рассмотреть большее число переменных и аспектов, чем было бы возможно при крупномасштабном сравнении [Hantrais, 1999. P. 99]. Популярный в настоящее время формат сравнительного исследования, примером которого служит отчет, опубликованный в 1998 году Художественным Советом Англии [Feist et al., 1998], где сравниваются данные о государственных расходах на искусство в одиннадцати странах, не подпадает под тот тип глубинного исследования, который мы предлагаем. Ограничение числа наблюдаемых стран позволило бы также сфокусироваться на вопросе эквивалентности понятий в разных контекстах — или даже, как показывает *case study* Италии и Великобритании, *отсутствия* эквивалентности в разных контекстах, а это ключевой вопрос в кросснациональном исследовании. К тому же это общепринятый принцип в социальных науках. Это, несомненно, необходимое требование — достичь более широкого, многомерного и мультидисциплинарного подхода для кросснационального сравнения культурной политики. Именно его мы в настоящей статье и пытались отстаивать.

Список литературы

ACGB. Towards a National Arts and Media Strategy. L.: Arts Council of Great Britain, 1992.

Allin P. The development of comparable European cultural statistics // *Cultural Trends*. 2000. № 37. P. 65–75.

Antal A. B., Dierkes M., Weiler H. N. Cross-national policy research: traditions, achievements, and challenges // A. Inkeles, M. Sasaki (eds). *Comparing Nations and Cultures*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1996.

Baranski Z. G. Introducing modern Italian culture // Z. G. Baranski, R. J. West (eds). *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Baranski Z. G., West R. J. *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Beck A. Politics and cultural policy in Great Britain // *Talking Politics*. 1992. Vol. 4. № 3. P. 139–142.

Belfiore E. Art as a means towards alleviating social exclusion: does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK // *International Journal of Cultural Policy*. 2002. Vol. 8. № 1. P. 91–106.

Belfiore E. Auditing Culture: the subsidized cultural sector in the New Public Management // *International Journal of Cultural Policy*. 2004. Vol. 10. № 3. P. 281–299.

Bennett O. Cultural policy in the United Kingdom: collapsing rationales and the end of a tradition // *International Journal of Cultural Policy*. 1995. Vol. 1. № 2. P. 199–216.

Bennett O. The torn halves of cultural policy research // *International Journal of Cultural Policy*. 2004. Vol. 10. № 3. P. 237–248.

Bianchini F. Cultural policy // D. Forgacs, R. Lumley (eds). *Italian Cultural Studies*. An introduction. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Bodo C. Cultural Policies in Europe: A Compendium of Basic Facts and Trends. Italy. Council of Europe / ERICarts, 2002.

Bull M. J. *Contemporary Italy: A Research Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.

Cammelli M. La semplificazione normativa alla prova: il Testo Unico dei beni culturali e ambientali. Introduzione al commento del d.lg. 490/1999 // *Aedon*. 2000. № 1.

Chiti M. P. La nuova nozione di «beni culturali» nel s.lg. 112/1998: prime note esegetiche // *Aedon*. 1998. № 1.

Cummings M. C., Katz R. S. Government and the arts: An overview // M. C. Cummings, R. S. Katz. *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America and Japan*. N. Y.: Oxford University Press, 1987a.

Cummings M. C., Katz R. S. *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America and Japan*. N. Y.: Oxford University Press, 1987b.

Cummings M. C., Schuster J. D. Who's to Pay for the Arts? The International Search for Models of Arts Support. N. Y.: American Council for the Arts, 1989.

D'Angelo M., Vesperini P. Cultural Policies in Europe: A Comparative Approach. Strasburg: Council of Europe, 1998.

De Mauro T. *L'Italia delle Italie*. Roma: Editori Riuniti, 1987.

Dombroski R. S. Forward. *Annali d'Italianistica* // *Italian Cultural Studies*. Special Issue. 1998. № 16. P. 11–14.

Dye T. R. *Understanding Public Policy*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1975.

Eco U. *Sette Anni di Desiderio*. Milano: Bompiani, 1983.

Feist A., Fisher R., Gordon C., Morgan C., O'Brien J. International Data on Public Spending on the Arts in Eleven Countries. L.: Arts Council of England, 1998.

Feist A., Hutchison R. Funding the Arts in Seven Western Countries: Canada, Federal Republic of Germany, France, The Netherlands, Sweden, United Kingdom, United States // *Cultural Trends*. 1990. № 5. P. 1–75.

Forgacs D., Lumley R. Introduction: Approaches to culture in Italy, in *Italian Cultural Studies*. An Introduction, edited by D. Forgacs, R. Lumley. Oxford: Oxford University Press, 1996a.

Forgacs D., Lumley R. Italian Cultural Studies. An Introduction. Oxford: Oxford University Press, 1996b.

Gordon C. Cultural Policy in Italy. Strasbourg: Council of Europe. Culture Committee, 1995.

Gray C. Comparing cultural policy: a reformulation // *International Journal of Cultural Policy*. 1996. Vol. 2. № 2. P. 213–222.

Hantrais L. Contextualization in cross-national comparative research // *Social Research Methodology*. 1999. Vol. 2. № 2. P. 93–108.

Hantrais L., Mangen S. Preface: Cross-national research // *Social Research Methodology*. 1999. Vol. 2. № 2. P. 91–92.

Heidenheimer J. Politics, Policy and Policy as concepts in English and Continental languages: An attempt to explain divergences // *The Review of Politics*, 1986. Vol. 48. P. 3–30.

Hewison R. Culture and Consensus. L.: Methuen, 1995.

Hillman-Chartrand H., McCaughey C. The arm's length principle and the arts: An international perspective – Past, present and future // M. C. Cummings, J. D. Schuster. Who's to Pay for the Arts? The International Search for Models of Arts Support. N. Y.: American Council for the Arts, 1989.

John P. Analyzing Public Policy. L.: Pinter, 1998.

Jordan G., Weedon C. Cultural Politics. Class, Gender, Race and the Postmodern World. Oxford: Blackwell, 1995.

Kawashima N. Comparing cultural policy: towards the development of comparative study // *International Journal of Cultural Policy*. 1995. Vol. 1. № 2. P. 289–307.

Kawashima N. Cultural Policy Research: An Emerging Discipline between Theory and Practice. Coventry: University of Warwick, 1999.

Lewis J., Miller T. Critical Cultural Policy Studies. A Reader. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Lo Schiavo L. Quality standards in the public sector: Differences between Italy and the UK in the Citizen's Charter initiative // *Public Administration*. 2000. Vol. 78. P. 679–698.

Looseley D. L. The Politics of Fun. Oxford: Berg, 1997.

May T. Social Research. Issues, Methods and Process. Buckingham: Open University Press, 1997.

McGuigan J. Culture and the Public Sphere. L.: Routledge, 1996.

Miller T., Yudice G. Cultural Policy. L.: Sage, 2002.

Øyen E. Comparative methodology // E. Øyen. *Studies in International Sociology*. L.: Sage, 1990a.

- Øyen E.* The imperfection of comparisons // E. Øyen (Ed.). *Comparative Methodology. Studies in International Sociology.* L.: Sage, 1990b.
- Palma G., Clemente di San Luca G.* State intervention in the arts in Italy from 1945 to 1982 // M. C. Cummings, R. S. Katz. *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America and Japan.* N. Y.: Oxford University Press, 1987.
- Quinn R. M.* *Public Policy and the Arts: A Comparative Study of Great Britain and Ireland.* Aldershot: Ashgate, 1998.
- Radin B. A.* *Beyond Machiavelli: Policy Analysis Comes of Age.* Washington, D. C.: Georgetown University Press, 2000.
- Regonini G.* *Capire le Politiche Pubbliche.* Bologna: Il Mulino, 2001.
- Ridley F. F.* Tradition, change and crisis in Great Britain // M. C. Cummings, R. S. Katz. *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America and Japan.* N. Y.: Oxford University Press, 1987.
- Romano S.* The weight of heritage // L. Appignanesi (Ed.). *Culture and the State.* L.: Institute of Contemporary Arts, 1984.
- Rose R.* Comparing forms of comparative analysis // *Political Studies.* 1991. Vol. 39. № 3. P. 446–462.
- Sartori G.* *Social Science Concepts: A Systematic Analysis.* Beverly Hills: Sage, 1984.
- Sartori G.* What is «politics» // *Political Theory.* 1973. Vol. 1. P. 5–26.
- Schuster J. D.* *Informing Cultural Policy.* New Jersey: Center for Urban Policy Research, The State University of New Jersey, 2002.
- Schuster J. D.* Making compromises to make comparisons in cross-national arts policy research // *Journal of Cultural Economics.* 1988. Vol. 11. № 2. P. 1–36.
- Schuster J. D.* Thoughts on the arts and practice of comparative cultural research // I. Van Hamersveld, N. Van der Wielen. *Cultural Research in Europe 1996.* Amsterdam: Boekman Foundation, 1996.
- Sinclair A.* *Arts and Cultures.* L.: Sinclair-Stevenson, 1995.
- Vestheim G.* Instrumental cultural policy in Scandinavian countries: a critical historical perspective // *International Journal of Cultural Policy.* 1994. Vol. 1. P. 57–71.
- Wiesand A. J.* Comparative cultural policy research in Europe: A change of paradigm // *Canadian Journal of Communication.* 2002. Vol. 27. № 2, 3. P. 369–378.
- Zerboni N.* *I Finanziamenti alla Cultura.* Milano: Il Sole 24 Ore, 2001.

Элеонора Бельфиоре
PhD, профессор Центра изучения культурной политики,
университет Уорика, Ковентри, Великобритания
электронная почта: E.Belfiore@warwick.ac.uk

(Пер. с англ. В.Г. Николаева)