

Художественный журнал, №117 2021

moscowartmagazine.com

А. Бикбов. Новые культурные институции: эскиз прошедшего будущего

Александр Бикбов. Родился в 1974 году в Москве.

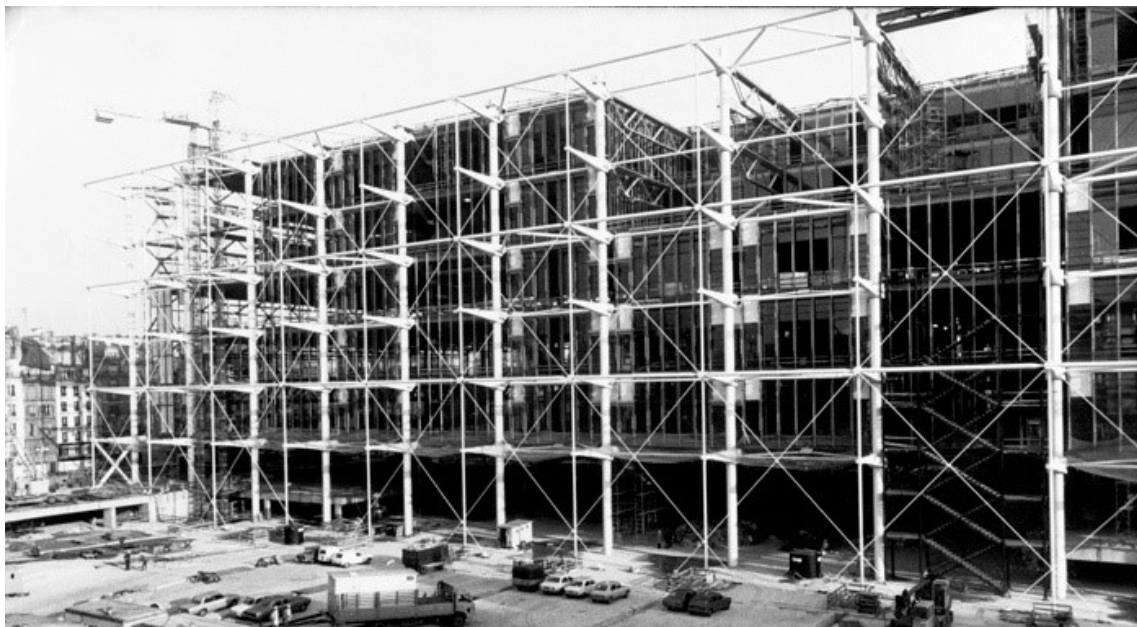
Социолог. Приглашенный профессор Высшей Школы социальных наук (Париж), редактор журнала «Логос».

Живет в Париже, Москве и Риме.

Краткая хронология институциональных форм

Институциональные эксперименты 1990-х стерли различие между двумя культурами, на которое указал Чарльз Перси Сноу в 1959 году: критическая, в том числе нередко враждебная к прогрессу — художественная и оптимистическая, нацеленная на осязаемый результат, — научная. Свои наблюдения Сноу предложил в разгар иного рода социального эксперимента. В тот момент в послевоенных европейских обществах одновременно с социальным государством утверждался режим технократического правления, который нейтрализовал многие, прежде неустранимые ограничения морального и политического толка. Поэтому когда Сноу сформулировал свои наблюдения, наука, в отличие от искусства, уже была неотъемлемой частью правительственных технологий. Впервые в истории правительства увидели в культуре

главное условие экономического роста. И если международная сцена была наскоро перестроена в агон непрерывного столкновения между советской версией soft power и американским антикоммунизмом, национальные администрации эволюционировали в совершенно ином ритме. «Прогресс», «творчество», «досуг», «квалификация» пополняли словарь управленцев по обе стороны железного занавеса. Европейским правительствам, которые завершили первую фазу послевоенных реформ при поддержке Плана Маршалла, вторило советское правительство, которое почти сразу после смерти Сталина сделало одним из внутренних (и непубличных) приоритетов — нагнать «передовые зарубежные достижения». Машина международной циркуляции рациональности работала и в обратную сторону. Американские образовательные реформы начала 1960-х были во многом подстегнуты неожиданным приоритетом «Советов» в космосе. Именно в этом контексте всеобщего сдвига к эффективной культуре — отчасти благодаря и отчасти в пику таковому — формировались институты художественной автономии и социальной критики, работа которых актуальна и притягательна для нас сегодня.





Продолжая исследование научной и культурной политики и погрузившись во французские институциональные практики, я обнаружил, что самый насыщенный период эксперимента с формами институциональной жизни «сверху» длился здесь два послевоенных десятилетия: с 1948 по 1968 год. Чуть дольше, чем в СССР. За этот период произошло «буквально все»: были заложены или радикально реформированы основы всех ключевых центров знания и культуры, которые создали условия для интеллектуальной автономии. Среди них — ориентация на современность и международные связи, коллегиальное управление, невероятный рост материальных ресурсов исследовательской работы. В целом — все то, что сегодня снова предстает желанными целями в мире искусства и науки. Следует, конечно, принять в расчет сопутствующие обстоятельства тех лет: растущий, но все еще социально ограниченный доступ к образованию и науке, элитарная и иерархическая организация мира культуры, по-прежнему очень консервативные «большие» институции и политическое руководство. Один мой французский собеседник, крайне наблюдательный социолог, характеризуя французское общество накануне Мая-68, назвал его авторитарным. При всем внутреннем протесте, который способна вызвать подобная характеристика у российского читателя сегодня, основания для нее существенны: от жесткой цензуры на государственном телевидении и жестокой политической полиции до крайне позднего права у женщин открывать банковский счет без разрешения мужа (1965), поздно узаконенной контрацепции (1967) и еще

более поздней, уже послемайской декриминализации абортов (1971).

Культурные институции, которые создавались в 1950–1960-е, во Франции, во всей Европе, как и в СССР, были отмечены двойственным зарядом оптимизма прогресса, прекрасно совместимого с задачами технократии и экономического роста, и этически радикальным требованием автономии, которое закрепляло за прогрессом гуманистический смысл. В этой институциональной двойственности сохранялся осязаемый импульс этики преодоления: преодоления диктатуры, бедности, неравенства, унижений, — задачи, как казалось тогда, решаемой раз и навсегда. При этом институциональная реализация этого импульса с ходом лет обнаруживала все более очевидные сбои, причем снова — по обе стороны железного занавеса, пускай и в радикально различающихся формах. Разрыв с институциональным лицемерием в обоих случаях рождал параллельные среды и альтернативные жизненные стили. В одном случае он вел по пути радикального марксизма и борьбы с буржуазностью — и это был не советский случай. В другом — в подвалы кочегарок и к пылающему свету духовности. Во Франции публичные институции оказались более приемлемыми для рецепции этого импульса. К середине 1970-х радикальные марксисты отказались от следующего шага, ведущего к красному террору, и в большинстве своем пополнили корпус существующих институций или создали альтернативные, подобные газете «Либерасьон», региональным тематическим ассоциациям и фестивалям авторского кино. Часть бывших студентов-радикалов вернулась к академической жизни. Крайне левая политика стала в

первую очередь практикой культурной гегемонии. В СССР неприемлемость институциональных форм ощущалась более остро, и именно советский опыт можно считать образцовой иллюстрацией социологической модели интеллектуального труда, которую предложил Элиот Фрейдсон. Он исходил из того, что наиболее возвышенное и критическое содержание интеллектуальной практики — это «паразитные» формы, развивающиеся на базе куда более утилитарных профессиональных обязанностей: преподавательской, чиновничьей и прочих подобных трудовых функций интеллектуалов. Культурная критика в СССР стала не гегемониальной, а по преимуществу субкультурной. И вовсе не американский или европейский, а именно позднесоветский опыт совместности в параллельных пространствах и — что не менее важно — в порах «больших» культурных институций стал лучшей иллюстрацией к «паразитарной» теории Фрейдсона.

Этот опыт был реактивирован в 1990-е, в российских экспериментах по строительству новых культурных структур «снизу». Он привел к появлению не только интеллектуальных кооперативов, политических клубов и прекрасных академических журналов-мотыльков, просуществовавших один или два выпуска. Он же стал основой для масштабных проектов жизнестроительства без СССР — самоорганизации групп и объединений в арт- и литературных средах, тематически заточенных научно-политических центров, таких, как «Мемориал», или совсем диффузных, но оттого не менее масштабных и влиятельных феноменов, подобных эзотерическому движению в стенах постсоветских академических институтов. Во всем этом пестром, утопически страстном и часто конфликтном

разнообразии заключался важный шанс для культурной автономии: это были эксперименты по институциализации культурных и политических интересов без внешнего руководства. Если время, отведенное таким экспериментам, не оказалось бы ограничено пятью быстротечными годами, вполне вероятно, что российская культурная история последних трех десятилетий строилась бы на совсем иных содержательных доминантах и институциональных моделях.



Что произошло в 1990-е в России и в Европе? Эта недавняя часть истории широко известна. В том же хронологически насыщенном отрезке, в котором кипели опыты жизнестроительства «снизу», где приостанавливались и перестраивались прежние иерархии, при поддержке различных центров власти «сверху», включая международные частные фонды, создавались новые институции, ориентированные на гибкость, скорость и эффективность. В силу слабой формализации труда и исторической обращенности к западным моделям арт-рынок стал одним из первых наглядных результатов этого

строительства. Пока театры, музеи и университеты успешно (до середины 2000-х) саботировали требования рентабельности, а научные гранты были нерегулярным дополнением к зарплате и заработкам на стороне, в пространстве, размеченном галереями и куда менее многочисленными публичными центрами, сформировался предельно интернационализированный, существенно специализированный и жестко прагматичный рынок искусства. В таких сферах, как академическая наука, где «старые» институции не прекратили своего существования, переделка потребовала больше времени и усилий.

Шестерни завращались поспешнее, когда в ходе многочисленных проб и ошибок управленцы нащупали работающие конфигурации соблазна и репрессий: экономической мотивации премий и надбавок вкупе с программируемым риском увольнений. Еще медленнее это происходило в европейских культурных институциях, поскольку пылу младореформаторов противостояла не катакомбная ирония заранее проигравших, а работающие и юридически формализованные коллегиальные структуры.

Но и здесь, как и в послесоветской России, неолиберальные реформы «сверху» подкреплялись ключевым аргументом, который невозможно было долго игнорировать в сфере культуры, выстроенной с 1950-х при решающем участии государства. Этим аргументом стало и остается бюджетное финансирование. Именно при его решающем вкладе завершилась эпоха, прежде противопоставлявшая две культуры, художественную и научную. Художественное сопротивление прогрессу утратило прежние основания, поскольку сам арт-рынок превратился в авангард гибкости и эффективности, желанных правительствами реформаторов.

Государственная поддержка временных проектов и краткосрочных резиденций внесла в эту трансмутацию не последний вклад. Оптимизм ученых также в значительной мере померк под натиском институционального принуждения к мгновенной рентабельности и длительной прекарности. Критика неолиберализма приобрела эталонные формы в первую очередь усилиями не художников и литераторов, а университетских и околоакадемических интеллектуалов. Все больше ученых становятся скептиками современности — по меньшей мере в том ее институциональном смысле, который агрессивно продвигают менеджеры-реформаторы. «Устаревшие» достижения эпохи управляемого прогресса неожиданно превратились во всеобщую институциональную утопию.

Условия смены институциональных моделей

Одним из ключей к конфликтным версиям современности, как и к неотъемлемым для них формам институциональной этики, служит определение длительности. Переход в 1950-е к новой протяженности времени, расположенной на полпути между вечностью теологии и «классических» наук и мгновенной эффективностью быстрых экономических инвестиций, явил пример настоящей революции в управлении. Экономические и культурные институции, которые создавались образованными администраторами с расчетом на длительность продуктивного цикла от 5 до 20 лет и были призваны обеспечить население «коллективным оснащением» (терминология не советского, а французского планирования), дали новое функциональное определение современности. Модернизация не просто заговорила на языке техники и математики, она предстала в виде

способности администраций рационально мыслить будущее. Повторное сжатие этого цикла в 1990-е, которое ввергло коллективное время в одно-двухлетние циклы, отметило начало совсем иной эпохи. С отвлеченно астрономической точки обзора может казаться, что пятилетний коллективный план и двухлетний цикл индивидуального научного гранта или годовой отрезок временного контракта различаются не столь существенно. Однако в масштабах индивидуальной траектории и мотивации разница огромна. Все, кто за эти десятилетия погрузился в мир краткосрочных проектов и временного найма, осознали, насколько обременяет и дезорганизует такой цикл без дальнейших перспектив. Он рождает вовсе не влечение к труду и порядку, в духе проектной документации неолиберальных реформ, а желание переместиться в более комфортный и центрированный на самом производстве ритм.

Я не нашел ясных подтверждений тому, что в 1950-е мотивационный эффект длительности сознательно закладывался во французский или в позднесоветский план. Хотя именно в это время вопрос мотивации к труду был помещен в центр управленческих дискуссий и новых социальных наук. Важнее, как новая институциональная этика катализировала коллективное и политическое утверждение культурной автономии. Обнадеженность игроков, избавленных от поиска новой работы каждые полгода-год, как и от непрерывной самооценки и презентации собственной эффективности, обеспечила им существенно большую свободу и самостоятельность в оценке общего блага, чем это делает любой прерывистый и прекарный ритм. По сути, автономистская этика культурных

работников стала незапланированным результатом новой длительности Плана. И, как любая автономия, замерцала одновременно надеждой и головной болью для любых правительств.

Поскольку сборка подобной автономии «снизу» происходит в институциональных формах, отмеченных или даже напрямую рожденных государственным интересом, есть смысл уделить внимание тому, как возникает подобный интерес. Политически размещая общества по разные стороны «железного занавеса», он неожиданно связывает оба режима технологически — в том, как мыслится управление прогрессом. Я уже упомянул о международном характере управленческого словаря, который используется в 1950-е, одновременно с повсеместным интересом к технологиям планирования, таким, как модернизация образования и исследований, ориентированных на благосостояние, перенос знаний в производство, проектирование инфраструктуры досуга. В этом арсенале технологий, сосредоточенных на науке и технике, искусству не отведено специального места. Пока не отведено. Среди технологий Плана, которые больше других сближались с господствующими сегодня визуальными формами, можно назвать разве что учебные фильмы о росте производительности и управлении предприятиями. При всем желании их трудно отнести к арт-практике. Техническая гувернментализация искусства приходится на более поздние десятилетия, когда с 1980-х правительства осваивают рекламные и публичные кампании как новые инструменты управления. Но социальным и гуманитарным наукам, в пику расхожему стереотипу об их «ненужности», уже в 1950-е отведена совершенно особая роль в

государственном планировании. Как в СССР, так и во Франции учреждение новых дисциплин, подобных социологии и социальной психологии, психотехнике и эргономике, и даже радикальное обновление философии оказываются не случайным хронологическим совпадением с правительственными реформами, а их неотъемлемой частью. Так, в программах экономической помощи послевоенной Европе, еще в самом начале 1950-х, создание эффективной индустриальной социологии и урбанистики фигурирует в списках технологий оживления экономики. Проблемы, с которых начинаются социальные исследования по разные стороны «железного занавеса», удивительно схожи: упомянутая мотивация труда, причины текучести кадров, изменение структуры городского населения, чуть позже — использование времени и практики досуга.

Целые регионы социального знания заново вписываются «сверху» в субсидируемые государством институции в попытках придать устойчивость уже не территориальному суверенитету и политическому режиму как таковому, а коллективному экономическому поведению. Здесь уместно вспомнить об историческом анализе, предложенном Мишелем Фуко при описании правительности (*gouvernementalité*) и государственного интереса. Ее динамический вектор — это сдвиг от центральной прежде проблемы политического господства над территорией к вопросам экономики населения. По сути, технологии планирования предлагают правительствам волшебный ящик с инструментами, среди которых соблазнительно поблескивают новые науки. Научные институции создаются в интересах экономического роста и управления

населением, а центры «бесполезной» культуры наследуют образцу научных. То есть, если во второй половине XX века арт-практики довольно слабо вписываются в план сами по себе, институциональные формы, в которых художники взаимодействуют с государством, сцеплены с плановой моделью куда плотнее. В крайних формах это сцепление может принимать и вовсе гротескный или курьезный вид, вроде отработки советскими художниками пятилетних планов пропаганды. Столь же неуклюжей — и необходимой — адаптацией к плану становится весь спектр сторонних заработков в среде советского культурного андеграунда, от оформления детских книг до стабильных зарплат дворников, которые оставляют свободное время «паразитарным» в отношении плана и интеллектуально автономным арт-практикам.

Но присвоение форм искусства рациональностью управления уже маячит на горизонте. И речь не столько о прямой идеологической суггестии, воплощенной с 1920-х в планах монументальной городской пропаганды. Речь о прямой правительственной рационализации искусства в управлении экономикой и трудом. Перебирая звенья этой небанальной исторической цепи и забежав на несколько десятилетий вперед, можно констатировать, что очередной подобной технологией становится глобальный арт-рынок, с его дрейфом от прежде господствовавшей фигуративности, исчисляемой месяцами работы и годами потребления, к абстракции, ощутимо сокращающей этот цикл, а затем — к проектной перформативности, рассчитанной в буквальном смысле на мгновения; с его гигантскими публичными мероприятиями в формате биеннале и фестивалей, легко переводимыми на язык территориального развития; с

музейной инфраструктурой, которая обеспечивает отдельные города и страны не только символической витриной, но и значительным экономическим доходом, стимулируя тематический туризм и генерируя брендинговую ауру.

Управленческий сдвиг 1990-х от науки к искусству в качестве господствующей модели культуры совпадает с разочарованием в способности науки и техники избавить от социальных неравенств, с пессимистическими трендами в экономике, которые подталкивают радикал-либералов в правительствах к экспериментам со строгой экономией (austerity), и с возвратом к идее о слабой естественной мотивации у работников. Универсализация артистической прекарности, которую радикал-реформаторы предлагают в качестве главного способа исправить неэффективную человеческую природу, конечно, не решает вопросов, с которыми не справилась эпоха Плана, но первоначально дает иллюзию радикального обновления и оживления активности. Упавший с грохотом «железный занавес» увлекает за собой прежние структуры, выводя из строя многие из них и, что столь же важно, многократно ускорив ритм коллективного времени.

Удивительно на первый взгляд, но ускорение и производительность становятся капитальными целями и плановых научных реформ 1950-х, и архаизирующего поворота к артистической дерегуляции труда в 1990-е. Две полярно противоположных по своим социальным последствиям институциональных модели были призваны решить одну задачу. Сегодня вулканическая активность, сопровождающая оба этих поворота, стала историей. Но перед лицом вопроса о будущих институциях по-прежнему

актуален вопрос: а как вообще правительства становятся носителями интереса к обновлению? Еще в начале XX века, следуя за перипетиями протестантизма в Европе, Макс Вебер показал, что страсть к наживе и рациональная организация труда — вовсе не извечные или внутренне неотъемлемые свойства социальной организации европейских обществ. Экономический успех — это в первую очередь идеология религиозных меньшинств, которая распространяется там, где они меньше всего скованы прежними институциональными рамками, и в первую очередь в Северной Америке. На исходе 1940-х и европейские способы производства, и культурные практики за пределами немногочисленных авангардных групп, и господствующие модели субъективности остаются во многом консервативными. Культурные институции, такие, как исторически возвышающийся над пестрым интеллектуальным пейзажем университет, лишь цементируют это состояние. Как в этих условиях, в традиционно католических и иерархических обществах, таких, как Франция, «вдруг» актуализируется острый запрос на всеобщую эффективность и непрерывный рост? А вместе с ним — и столь отчетливый запрос на культурную демократию?





Ответ прозвучит совсем не комфортно в атмосфере социальных и политических напряжений, кристаллизовавшихся за последние годы. Условием радикального обновления прежней институциональной структуры становится война. Не локальная и далекая война, затрагивающая периферию старого порядка. А та, что обрушивает этот порядок в его опорных регионах. Именно Вторая мировая, которая превратила состоятельные европейские общества в бедные и скомпрометировала прежние культурные институции союзничеством с оккупантами, сформировала запрос на экономическое равенство и социальную защиту, идеология которых была заложена уже в докладе Бивериджа 1942 года. Именно эта война освободила пространство для масштабного эксперимента, который начался с первой американской помощи по восстановлению экономики Европы и продолжился как триумф Плана следующих десятилетий. При всех экономических и политических различиях, эта война имела схожие последствия в Западной Европе и в СССР, где успех восстановления и обновления обществ с 1950-х связывается с образованием, призванным обеспечить рост производительности труда.

Фигуры и силы обновленной институциональной этики

Я пропускаю несколько важных хронологических звеньев этого сверхплотного в событийном смысле сдвига, чтобы вернуться к одной его особенности — конфигурации

властных и интеллектуальных запросов, отмеченных уже упомянутой двойственностью утилитаризма и автономии. С середины 1950-х и до 1968-го по разные стороны железного занавеса позиции в той части госаппарата, которая управляет новой длительностью, занимают администраторы и ученые, чьи биографии полностью отвечают духу этой двойственности. Одной из образцовых иллюстраций этой механики может служить биография выходца из промышленной среды и блестящего реформатора Минобразования Гастона Берже, которому я посвятил часть статьи о французских культурных институциях 1950–1960-х^[1]. Самая яркая черта его позиции высшего государственного чиновника — даже не в том, что он активно сотрудничает с историками школы «Анналов» Февром и Броделем, и не в том, что он становится одним из ключевых проводников в создании оригинальных культурных институций, а в том, что он последовательно признает право интеллектуальных производителей на содержательную автономию труда. В его представлении главное — создать условия для работы компетентным производителям, а те уже самостоятельно обеспечат технологические и социальные прорывы. Эта позиция разительно отлична от текущих предпочтений неолиберальных реформаторов, которые активно навязывают культурным производителям содержательные приоритеты, не доверяя их «ненадежной» природе работников. Таким образом, война освобождает место не только для создания новых институциональных программ, но и для восхождения нового типа администраторов, которые «сверху» содействуют утверждению низовой этики интеллектуального творчества. Некоторые из этих

администраторов — и это уже не случай Берже — стоят у истоков первых «социалистических» проектов научных центров во Франции, которыми отмечен конец 1930-х, кто-то участвует в левых движениях того периода, а кто-то, как и Берже, далек от социализма, при этом разделяя беспрекословное уважение к знанию. Схожие черты обнаруживает конструкция новых культурных институций в Советском союзе. Позиция экономиста и партийного иерарха Алексея Румянцева, который в 1950-е выступает в одной из ключевых ролей партийного куратора свежеепеченных социальных наук, отмечена схожим доверием к интеллектуальной самостоятельности ученых.

В результате, даже в рамках такого утилитарного, на первый взгляд, назначения культуры, как вклад в экономическое планирование, за культурными игроками на некоторое время закрепляется право на относительную независимость, поскольку эмансипаторные эффекты творчества мыслятся этой фракцией администраторов-реформаторов в прямой связи с экономическим развитием. К началу 1960-х во Франции это принимает вовсе футуристические формы. Приглашение поделиться взглядом на будущее с комиссарами Плана получают не только отраслевые эксперты, но и такие теоретики культуры, как Клод Леви-Строс и Раймон Арон. «Я смущен вашим приглашением и не уверен, что мои идеи могут принести вам какую-нибудь пользу, — предваряет Леви-Строс свое выступление на комиссии высших чиновников Плана. — Этнолог далек от предвидения, его работа обращена к более обширным, растянутым во времени периодам». «Напротив, — реагирует председатель французского Госплана Пьер Массе, — для нас нет ничего

второстепенного априори. Нам по определению неизвестно, какие из текущих событий важны для грядущего». В этом диалоге, практический результат которого оценить весьма непросто, предельно ясно выражается двойственная установка, которую разделяют не только знаменитые исследователи, согласные сотрудничать с плановиками, но и высшие государственные администраторы, внимательно вслушивающиеся в то, что им готовы сообщить «далекие от нужд управления» ученые.

В СССР 1950–1960-х пропаганда «творческого подхода» имеет целью не только идейную десталинизацию культуры, но и куда более инструментальную эмансипацию труда, которая простирается от роста квалификации работников в контексте всеобщей нормализации и автоматизации труда до изобретательства и рационализаторства заводских рабочих. Как я уже упомянул, искусство не играет ключевой роли в этом повороте, если не принимать во внимание одну обширную — и весьма прикладную, т. е. снова не напрямую вписанную в арт-практики — сферу: производственную эстетику, которая охватывает столь далеко разнесенные задачи, как товарный дизайн, организация жилища и городское благоустройство. Но в рамках общего поворота, и при сохранении доктринальной риторики соцреализма, даже в официальных «союзах» формируются зоны эстетической автономии, где становится возможным и более отвлеченное движение к монументальной абстракции у Эрнста Неизвестного, и драматический реализм Гелия Коржева, и романтический формализм Андрея Тарковского. В этом художественные институции, формально призванные внести вклад в «воспитание населения», наследуют политически сертифицированным моделям науки и

образования, где умеренная культурная автономия при гарантиях найма составляет условие успешной «подготовки квалифицированных кадров».

Я безусловно далек от романтизации этих сдвигов и их перевода в рецептурную форму. Ни война, ни ограниченный коридор творческой автономии по-советски, ни социальный и политический контроль в послевоенной Европе не могут служить сегодня достаточно удачной альтернативой неолиберальным управленческим моделям. В ряду сомнительных схем послевоенной организации мира культуры следует рассматривать, среди прочего, активную антикоммунистическую политику американских частных фондов и ЦРУ, которые инвестируют в науку и искусство как в инструменты политической демобилизации. На сегодняшний день достаточно хорошо описана роль таких программ в мировом восхождении как немарксистских социальных наук, так и абстрактного искусства, включая культ расставшегося с левыми идеалами юности Джексона Поллока. Попытки противостоять соцреализму на территории самого искусства, плотно связав образ современности с абстракцией, венчаются историческим успехом. С большой вероятностью можно допустить, что негласные инвестиции в культурные производства не прекращаются и по официальному завершению холодной войны. И все же, несмотря на эти обескураживающие открытия *post factum*, которые прежде принадлежали к секретным материалам планирования культуры, важно учитывать более широкий контекст, в котором возможно создание принципиально новых культурных институций. Этот контекст задан не только эмансипаторными последствиями катастрофы, мировой войны, и не только

наличием «передовой» державы (США), которая ошеломительными материальными инвестициями обеспечивает контр-тенденции в послевоенной европейской экономике и инновационные институции в культуре. Этот контекст задан также заложенными еще в 1930-е — по крайней мере, если обращаться к опыту Западной Европы — политическими и интеллектуальными моделями, которые в 1950-е оказались во многом общими для двух миров: интеллектуального производства и государственной администрации. Именно благодаря этому разделяемому переживанию современности интеллектуально близкие фракции ученых и чиновников сумели совместно воспользоваться программами американской помощи, политически далеко не нейтральными и технически не всегда безобидными, для создания культурных институций, вписанных в национальный План, тем самым радикально обновив европейский интеллектуальный горизонт и в значительной мере переписав этику культурного производства.

Вопрос, который я сформулировал в адрес прошлого, имеет прямую связь с дизайном институций будущего. Какие контртенденции и модели зреют в российских культурных и образовательных средах сейчас — из тех, что через 20 лет могли бы стать точкой встречи энтузиастов «снизу» и реформаторов «сверху», одинаково отвергающих политически и интеллектуально дискредитированные формы, которые кристаллизовались в 2000-х? Точный ответ на этот вопрос требует строгого и масштабного социологического исследования. Но уже в первом приближении к таковому предложенное Сноу разделение двух культур именно в российском контексте снова звучит

неожиданно актуально, пускай и с иным оттенком.

Российский арт-мир точнее синхронизирован с европейским художественным и интеллектуальным силой одного ритмического — и при этом решающего — обстоятельства. В отличие от российской Академии (университета и исследовательских институтов), из стен которой волны трудовой дерегуляции часто видятся перманентным бюрократическим натиском, участники артистического рынка получают опыт прекарности в ее собственных формах с ранних 1990-х. Закрепленные в ячейках наемного труда намеренно ослабленными приводными ремнями, российские художники грезят чуть большим постоянством доходов и минимальной защитой от произвола институциональных дилеров, в этом разделяя чувствительность европейского мира культуры. Критическая научная культура, включая науки социальные, в российской версии все еще в значительной степени выстраивается на контрапункте с советским (бюрократическим) авторитаризмом и в очень незначительной степени располагает инструментами коллективной рефлексии о текущем неолиберальном состоянии. В европейском контексте синхронизация между двумя культурами поверх стертой границы между ними куда более ощутима. Консенсуальное понимание (и зачастую опыт) прекарности разделяется сегодня самыми разными игроками европейского культурного и политического пространства. И именно оно составляет ключевое условие будущего обновления культурных институтов. Как и в 1930-е, оно уже зреет в обширном негативном опыте, который выходит далеко за рамки авангардных очагов арт-мира и Академии. Что не менее важно, критическая рефлексия прекарного

состояния стала сегодня одним из ключевых моментов образовательных дискуссий. Контр-аналитика малых тактических ассоциаций и больших профсоюзов предлагает сегодня предварительные не-ностальгические ответы в этих дебатах. Что касается российского контекста, рефлексией прекарности за границами арт-рынка часто отмечены позиции молодых и слабо институционализированных игроков. То есть признание неолиберальных условий культурного труда создает разрыв одновременно профессиональный, отделяя арт-политику от прочих форм совместности, и поколенческий, противопоставляя критику рынка критике бюрократизированной деспотии. Это означает, что если революционное решение прекарности не опередит реформистское, реформы, основанные на этом разрыве через 20 лет, имеют шанс оказаться патерналистскими, если не националистическими. То есть в России обновление институциональных моделей «сверху» может пройти по линии спасения «особой» местной культуры от ужасов глобального капитализма. В отличие от более профессионально и контекстуально ориентированной реформы культурных институций, которая будет одновременно происходить в европейском контексте.





В своем технологическом измерении любые подобные реформы, представляя собою встречное движение «снизу» и «сверху», конечно, не смогут обойти универсальных решений, которые предотвращают окончательную депрофессионализацию культуры в поле размытого труда. В этом смысле общие черты, несомненно, будут и в новых российских и в новых европейских институциях, вне зависимости от охранительного или прогрессистского тона их манифестов. Базовое отличие моделей с большой вероятностью будет локализовано в этических и политических кодах, которые регулируют проектную риторику и карьеры игроков. Защитная патерналистская этика российских институций будущего, вполне вероятно, ограничит «чрезмерную» интернационализацию культуры, как это происходит не только в ходе недавней формализации этических и корпоративных кодексов российских культурных институций, но и в куда более обширных по длительности и масштабу советских оттепельных экспериментах. В советские 1950–1960-е императивы интернационализации, автономии и продуктивности новой культуры уравнивались растущим контролем за девиациями «чрезмерной» центробежности, начиная с курсов исторического материализма во всех университетах, заканчивая растущим объемом малоэффективной, но при этом крайне некомфортной идеологической работы на всех предприятиях. Эти страховочные механизмы от «перегибов» интернационализации — легко узнаваемый и регулярно

воспроизводимый паттерн институциональных реформ в российском контексте. Будет ли тот же эффект сопровождать создание новых культурных институций, тем самым повторно генерируя ложное чувство российской исключительности, определяется сегодня. Он напрямую зависит от готовности у разных интеллектуальных культур и поколений коллективно переосмысливать как свою прекарность, так и техники неолиберального управления, которые эту прекарность поддерживают. Если эту критику узаконенной прекарности удастся не противопоставить, а убедительно соединить с коллективной рефлексией политической уязвимости в условиях российских авторитарных соблазнов, такая модель анализа и контрпрактики может стать важным вкладом в будущее мировых культурных институций.

Примечания

1. [^](#) Бикбов А. *Институты слабой дисциплины* // *Новое литературное обозрение*, № 1, 2006.