

Валерий Брайнин-Пассек

ПРОИЗВОДСТВО И КУЛЬТУРА¹

Общеизвестны также те сообщения, сказания и саги младенческой поры всех культур, в которых музыке приписывают, помимо её художественного воздействия, магическую власть над душами людей и народов и превращают её в тайную законодательницу или правительницу людей и государств. [...] Мы припоминаем, что у китайцев, в сказочной стране «древних императоров», в государстве и при дворе музыке была отведена ведущая роль, благоденствие музыки считалось равнозначным благоденствию всей культуры и этики, даже всего царства [...]. Упадок музыки рассматривался как верный признак упадка правления и всего государства.

Герман Гессе. Игра в бисер

Связь между культурой и материальным производством существовала всегда. Но это была односторонняя связь. Либо создание культурных объектов (например, архитектурных), либо их распространение (например, литературных) было невозможно без определённого уровня технологий. В то же время сами технологии развивались независимо от культуры. Инженер и изобретатель по имени Леонардо да Винчи был исключением. Промышленная революция XIX века породила техническую аристократию, которая от родовой аристократии отличалась прежде всего отсутствием культурного кругозора, делавшего родовую аристократию главным заказчиком произведений искусства столетием раньше. Изобретатель динамита инженер Нобель создал прецедент, который однако не сделал погоды в XX веке. Нобелевская премия по

¹ Эта статья адресована немецкому читателю (хотя и опубликована впервые по-русски в «Независимой газете» 15.07.97). Тенденции в развитии культуры, интересующие автора, рассматриваются здесь, в основном, на примере музыки. Если говорят, что евреи «Народ Книги», то можно сказать, что русские «Народ Рифмы», а немцы «Народ Нот». Однако примеры из истории музыки взяты не только поэтому, также как и не только по причине профессиональных занятий автора (преподавание теории музыки и композиции). Из всех языков искусства музыкальный язык в наибольшей степени структурирован, поэтому границы между переходами от одной стадии языка к другой в наименьшей степени размыты, что, конечно, даёт определённые удобства при анализе. В то же время эти примеры легко экстраполируются на другие области культуры.

литературе не провоцирует на создание шедевров. Часть нобелевских лауреатов канула в Лету — даже опытному читателю многие имена лауреатов неведомы. С другой стороны, не будь премии, шедевры всё равно бы появлялись.

Сегодня мы оказались свидетелями новой технической революции. Одним из ещё малоосознанных последствий этой революции становится влияние культуры на производство, влияние, необходимое производству, как говорят врачи, «по витальным показаниям». Речь идёт о развитии так называемых «высоких технологий» (high technology, High-Tech) — о микро- и нанoeлектронике, компьютерной технике, мехатронике, биомедтехнике, генной инженерии и пр. Стремительные темпы развития этих отраслей, быстрая устареваемость продукции, постоянно растущий спрос на эту продукцию и в связи с этим необходимость её своевременной ротации — всё это естественным образом создаёт потребность в новых рабочих местах, что уже само по себе является одной из важнейших социальных задач современности. Но высокие технологии требуют и «высоких» специалистов. В связи с этим возникает ряд неочевидных, но тем не менее актуальных проблем.

Проблема экономическая: классные специалисты не желают жить и работать в железобетонных муравейниках и предпочитают не только эстетически привлекательный дизайн среды обитания, но и высокоразвитую культурную инфраструктуру.

Проблема этическая: высокие технологии могут быть использованы не только во благо, но и во зло. В руках тех, кто стоит у руля высоких технологий, оказывается грозное оружие, которое может «выстрелить» даже при наличии самых благих намерений. Это может произойти в том случае, если владелец такого оружия не имеет достаточно надёжных этических тормозов, не имеет гуманистических приоритетов, ориентирован лишь профессионально и не

видит места своей отрасли в системе общечеловеческих ценностей, то есть попросту малокультурен.²

Последний довод, возможно, покажется кому-то малоубедительным, опасность надуманной, последствия слишком отдалёнными и неочевидными. Но тот, кто думает лишь о сиюминутной выгоде, обязательно проиграет стратегически.

Бисмарк говорил, что франко-прусскую войну выиграл прусский гимназический учитель. Вложение денег в систему гимназического образования не даёт ни очевидной финансовой отдачи, ни военной профессионализации, это так. Но более культурный воин более инициативен, более способен реально оценивать степень разумного риска, чаще находит оптимальное решение, выбирая между выживанием и решением поставленной перед ним боевой задачи. Те же преимущества имеет и более культурный работник. Чем более высока профессиональная квалификация такого работника и чем более ответственна область его деятельности, тем выше зависимость между эффективностью его труда и его культурным уровнем и тем более высоким должен быть этот уровень. Таким образом, специалист в области высоких технологий просто обязан быть разносторонне образованным, высококультурным человеком.

Говорят, «уровень рождает уровень». Обеспечение «хорошего среднего» уровня образования не помешает появлению людей с блестящим культурным уровнем, но и не будет способствовать их появлению. Лишь создание

² При Муссолини 1250 итальянских учёных получили предложение подписать присягу на верность фашистскому режиму. Лишь 12, то есть менее 1%, отказались это сделать. Из этих двенадцати только трое оказались естественниками (двое химиков и один медик), остальные были гуманитариями. Таким образом не нашлось ни одного представителя тогдашней «высокой технологии» — физики, кто бы отказался от сделки с совестью (справедливости ради надо заметить, что Понтекорво бежал в СССР до описываемых событий). А гуманитарное образование оказалось более действенной вакциной, чем техническое.

элитарных школ, целенаправленный поиск как педагогов, так и учащихся для таких школ, приоритет творчества перед механическим накоплением знаний, а отсюда и приоритет творческих дисциплин сможет спровоцировать самовоспроизводство, и тогда уровень действительно начнёт рождать уровень. Знакомый мне пример — советские музыкальные специальные школы для высокоодарённых детей. Давно ушли в прошлое великие учителя этих школ, давно преподают в них по большей части просто «крепкие профессионалы», каких и на Западе сколько угодно, но однажды заданный уровень продолжает порождать уровень. Созданные с политической целью — доказать «преимущество социализма перед капитализмом», эти школы, независимо от поставленных перед ними целей, действительно доказали, но только преимущество целенаправленного культурного строительства перед «самотёком».

Известен страх демократического обывателя перед всякой элитарностью. Если отбросить естественные для любого обывателя зависть и комплекс неполноценности, то остаются всё же основательные аргументы. Прежде всего элитарность недемократична уже по определению. Кроме того, например, элитарное детское специальное (музыкальное, балетное, математическое...) образование предполагает раннюю профессиональную ориентацию, лишает детей свободного выбора. Элитарное образование предполагает особо интенсивное образование, что ассоциируется с насилием. Элитарное образование ассоциируется также и с тоталитарными режимами, в частности с гитлеровским и сталинским.

Во всём этом есть своя правда. Но, сопротивляясь элитарному образованию, демократическое общество рискует вместе с водой выплеснуть и ребёнка.

Да, элитарность недемократична. Но в таком случае недемократичен сам Бог, создав гениально- и малоодарённых. Важнейший атрибут Бога — Его

способность творить из ничего. И если Он создал человека по образу и подобию Своему, то не лицом же и двуногой походкой, но способностью творить «из ничего» — из слов, звуков, красок, чисел, идей. Некоторые счастливицы одарены такой способностью особенно щедро. Элитарное образование даёт возможность этим избранникам наиболее полно реализоваться. Они должны основать тот уровень, который будет самовоспроизводиться, когда и малоодарённый потянется следом, захочет реализоваться с наиболее возможной для него полнотой.

И то правда, что раннее профессиональное образование лишает ребёнка свободного выбора. Но есть такие области человеческой деятельности, где высшие достижения возможны лишь при раннем развитии необходимых навыков. И если мы признаём необходимость для общечеловеческой культуры этих высших достижений, то мы должны признать и необходимость ранней профессионализации. Ориентируя ребёнка профессионально, мы отнимаем у него право на свободное волеизъявление. Но, не ориентируя высокоодарённого ребёнка, мы отнимаем у него его другое право, а именно право на полноту реализации Божественного дара. Разумеется, для неверующего это не аргумент. Проблема не в том, чтобы ориентировать или не ориентировать вообще, а в том, чтобы решить, надо ли ориентировать данного конкретного ребёнка. В конце концов это лицемерие говорить о том, что ребёнок действительно реализует некое гипотетическое право на свободное волеизъявление. Важнейшие вопросы его жизни так или иначе решают за него родители и общество. Так что задача из области этики должна перейти в область методики — каким образом ошибки в определении одарённости свести к возможному минимуму, если не к нулю. Эта задача решаема.

Интенсивное образование как образование насильственное тоже не выдерживает ближайшей критики. Да, насильственное, не побоюсь этого слова. Даниэль Баренбойм в телефильме о вундеркиндах говорил о том, как он

благодарен родителям, заставлявшим его в детстве заниматься на рояле. Свой рассказ он завершил следующими словами: «Ещё не родился ребёнок, который бы делал это добровольно». Возможно, есть в его словах полемическое преувеличение. Истории музыки известны случаи, не подтверждающие это правило (Бах, например). Проблема, однако, даже не в том, насильственны или ненасильственны ранние занятия музыкой, а в том, что ненасильственного образования вообще не существует. Многие учатся по своей воле, но никто не учится по своей воле всему, что общество находит необходимым.

Что же до тоталитарных режимов, то это отдельный интересный вопрос. Внимание, которое уделялось культуре в СССР, общеизвестно. «Партия и правительство» имели целью воспитание армии послушных интеллектуалов. В какой-то степени это удалось. Но только в какой-то. Культура — это организм, развитие которого не зависит от целей, поставленных перед ним извне. Советский интеллектуал выработал в себе способность к «двоемыслию», к роду социальной шизофрении. Это неправда, что Шостакович был неискренен, выполняя социальный заказ. Невозможно без увлечения сочинять все эти (талантливые!) симфонические полотна, такие как «Посвящение Октябрю», «Первомайская», «1905 год», «1917 год — Памяти Ленина» и т.п. Но им созданы также и вовсе «аполитичные» симфонии, квартеты, инструментальные концерты. Одной частью своей творческой личности он искренне прославлял режим, другой же — творил для вечности. Или Пастернак, не менее искренне прославлявший Сталина, повёл же себя как свободный человек, передав на Запад рукопись «Доктора Живаго». Подобные примеры бесчисленны. Поддерживая культуру, режим в конце концов вырыл себе могилу. Стабильность тоталитаризма обеспечивается неведением населения, то есть в конечном счёте монополией на информацию. Поддерживая культуру, режим сам лишает себя этой монополии. К 80-м годам в советском обществе накопилась такая «критическая масса культуры», что произошла цепная реакция, результатом которой оказалось почти всеобщее прозрение. То, что ещё

пару лет назад воспринималось как откровение, стало общим местом. И режим пал. Говорят, Горбачёва на «перестройку» подвигла его жена, начитавшаяся книг и навращавшаяся в столичных театральных кругах. Если это и не так, то факт всё же, что впервые у руководителя советского государства появляется супруга, в принципе способная «вращаться в кругах».

Взаимоотношения гитлеризма и культуры сложились иначе. Нацисты вовремя учуяли опасность, исходившую от культуры. Возникшие было элитарные школы почти сразу закрылись. С одной стороны, нацистский миф требовал создания «совершенного арийца», с другой стороны, уже скоро стало ясно, что элитарные школы *volens volens* взрастят оппозиционеров. Практика была предпочтена мифу. Нацизму было в этом отношении проще. Будучи национал-социалистическим, режим мог не оглядываться на мнение извне. Коммунизм же попался на удочку собственной мифологии. Советский режим как интернационал-социалистический не мог позволить себе той степени откровенности, что позволил себе нацизм. Поэтому при нацизме художники не имели тех иллюзий, какие были у их советских коллег, и либо бежали, либо молчали. А даже самые лучшие образцы так называемого нацистского художественного творчества сравнимы лишь с худшими образцами советского. Вернее сказать, лучшее в то время в Германии отсутствовало, и сравнимо друг с другом как в Германии, так и в СССР лишь худшее.

Отношение того и другого режима к культуре наглядно демонстрируется известным высказыванием Геббельса и пародирующим его изречением, приписываемым Брежневу в советском анекдоте. «Когда я слышу слово ‘культура’, моя рука тянется к пистолету» — «Когда я слышу слово ‘культура’, моя рука тянется к словарю». Так что связь целенаправленного культурного строительства с тоталитаризмом не так страшна, как кажется. Перенимая опыт Восточной Европы, Запад не рискует потерять демократию. Чем культурнее

обыватель, тем менее он обыватель, и лишь малокультурная масса даже в демократическом государстве способна добровольно проголосовать за Гитлера.

Как высокие технологии представляют собой вершину пирамиды, имя которой «Технология», так и у пирамиды под названием «Культура» есть своя вершина. Речь не идёт даже о классическом культурном наследии как музейной ценности. Классическое культурное наследие в момент своего рождения было злободневным, вызывало не только огромный общественный интерес, но и яростные споры — вспомним запрещённого, но ходившего в списках Бомарше, хоры Верди, становившиеся народными песнями на другой день после премьеры, вражду между поклонниками Вагнера и Брамса, судебные процессы над Бодлером и Флобером, «Салон независимых», открытие Западом Толстого и Достоевского, демонстрацию на премьере «Эрнани» Гюго, скандалы на премьерах Стравинского и Шёнберга, очереди к «Гернике», борьбу между Стоковским и Тосканини за право первого исполнения «Ленинградской симфонии» и миллионные тиражи этой пластинки. Можно упрекнуть автора в том, что большая часть приведённых им примеров говорит о политической ангажированности искусства. Согласен. Но тем более интересно, что эти культурные явления, не будучи более политически актуальными, сохранили свою жизнеспособность и воспринимаются сегодня как классические. Секрет такой живучести прост — это искусство уже при жизни авторов было классическим, эта классика никогда не была старой.

Сегодня, за два года до начала нового тысячелетия, мы должны честно признать, что находимся в новой для нас, а именно кризисной, культурной ситуации. Да, в культурный обиход вошло искусство всех времён и народов, но это скорее заслуга mass-media, чем результат возросших культурных запросов. Сегодняшний потребитель культуры потребляет её не из внутренней необходимости, но либо из любопытства, либо из престижных соображений. В сущности он к культуре равнодушен. Культурный ландшафт представляет

собой гигантский музей. Люди готовы пролететь тысячи километров, чтобы увидеть спелёнутый рейхстаг. Это искусство сродни египетским пирамидам. Неслыханное и невиданное ранее информационное изобилие привело к тому, что восприятие рядового потребителя не поспевает за темпами развития языка того или иного вида искусства. В том, что касается современного искусства, этот рядовой потребитель не имеет более собственной шкалы оценок. Ещё тридцать-сорок лет назад его оценки могли быть верными или неверными, пронизательными или нелепыми, но он считал их своими. Он относился к себе с доверием. Ему могло быть интересно или скучно, но он хотя бы знал, почему ему интересно или скучно. Сегодня ему скучно от непонимания, и хотя он знает, что ничего не понимает, но соображения престижности не позволяют ему сделать это признание.

Такая ситуация открывает шарлатанам от культуры ничем не ограниченную возможность морочить голову растерявшемуся потребителю. Звание Художника имеет в обществе статус, не соответствующий реальному положению дел. В большинстве своём те, кто сегодня претендует на звание Художника, являются рантье, живут на не ими самими нажитый моральный капитал. Не имеющий собственного суждения потребитель, с одной стороны, и шарлатан от искусства, с другой, создают заколдованный круг, разорвать который можно только целенаправленными образовательными усилиями. Но, чтобы решить проблему, необходимо прежде всего её осознать. Попробую продемонстрировать это на примере, мне близком.

Обратимся мысленно к золотому веку музыки, к XVIII столетию. Моцарт мог тогда позволить себе сказать, что его музыка равно интересна и простолюдинам, и людям знающим. И дело тут не в Моцарте — просто его слова нам известны и для нас значимы. То же самое мог сказать и менее заметный музыкант — например, Вагензейль. На композиторов XVIII века работала уникальная, никогда прежде не имевшая места и никогда более не

повторявшаяся ситуация. Недаром Герман Гессе в романе «Игра в бисер» говорит, что собственно музыкой можно считать только то, что написано до 1800 года. Эту ситуацию сформировали два независимо развивающихся исторических процесса, чьи траектории счастливо пересеклись во времена Гайдна-Моцарта. Во-первых, это развитие социальных отношений. Во-вторых — органическая жизнь самого музыкального языка.

Говорят, кто платит — тот и заказывает музыку. Если провести грубую периодизацию заказчиков от искусства, то можно сказать, что до XVIII века композитору платила церковь, в XVIII веке — двор, в XIX — город и в XX — любой желающий. Церковь как будто в наибольшей степени ангажировала художника. Но это лишь на первый взгляд. Для верующего человека в этом ангажементе оставалось достаточно свободного пространства, поскольку заказ, как правило, соответствовал его духовным потребностям. Сложнее обстояло дело с придворным заказом. Здесь тоже имел место прямой ангажемент, духовная составляющая которого была уже необязательной. Но зато аристократия являлась наиболее образованной частью общества, и в систему ее образования входило также солидное по нынешним меркам музыкальное воспитание. Феномен же Моцарта заключался как раз в том, что Моцарт был первым в истории европейской музыки свободным художником, и не в каком-нибудь философском смысле, а в самом обычном, житейском. Когда он расплевался со своим хозяином и ушел на вольные хлеба, это был не просто гордый жест независимого гения. Произошло это в исторический момент, переходный от аристократического заказа к буржуазному. В это время уже появилось что-то вроде музыкальной индустрии, но ее основным потребителем пока ещё оставалась аристократия — богатая, музыкально образованная и гедонистически ориентированная. Вытеснивший ее затем буржуазный слушатель успешно конкурировал с аристократией в отношении совокупного богатства, но его претензии на культурную эстафету провалились из-за принципиально иных жизненных установок. Начиная с Бетховена, чистая сфера

инструментальной музыки все более и более ориентируется именно на буржуазного слушателя, предлагая ему костыли, сработанные из внемузыкальных ассоциаций.

«De la musique avant toute chose...» (За музыкаю только дело...) — так начинает Верлен свое «Искусство поэзии», которое завершается достаточно пренебрежительно «Et tout le reste est littérature» (Всё прочее - литература).³ Надо полагать, Верлен имел в виду литературщину. И если уж литературщина могла раздражать в поэзии, то каково приходилось бедной музыке.

В связи с усложняющимся музыкальным языком, о котором речь впереди, костылей требовалось все больше, и это не могло продолжаться бесконечно. В сравнительно разбогатевшем обществе потенциальным заказчиком становится толпа. Обоюдоострый клинок языка, которого пока ещё хватало для обслуживания как бытовой, так и элитарной музыки, раздваивается, превращается, если хотите, в змеиное жало (для ядовитости метафоры) или в ножницы, которые начинают неудержимо разъезжаться. Катастрофа разражается уже в наше время, когда коллективным заказчиком становятся миллионы подростков. Социальная роль вальсов Штрауса и сегодняшней попсы — одна и та же, но между ними духовная пропасть.

Я не верю в так называемую демократическую культуру. У музыки толпы могут быть свои талантливые представители, поскольку любое дело, независимо от его духовной или этической оценки, можно делать талантливо. Можно вывести новый сорт яблок, а можно создать жевательную резинку. То и другое жуётся. Однако культура в латинском языке означала нечто возделанное, а возделанное невозможно в массовых масштабах. Массово производят, а не возделывают. Культура была и останется элитарной, нравится

³ Перевод Пастернака.

это кому-то или нет. И дело тут не в абсолютном количестве ее потребителей, а в возможности облагораживающего влияния на общество в целом.

Вернёмся теперь к вопросу о музыкальном языке и к тому, что, собственно, произошло в процессе его развития именно в XVIII веке.

Беседуя с человеком, который заикается, мы испытываем настоящее желание договаривать за него окончания слов. В дискуссии, выслушивая очевидные аргументы, мы поторапливаем партнера, кивая и поддакивая. То, что мы при этом делаем, называется прогнозированием текста. Установка на прогнозирование — необходимое условие понимания текста. При восприятии незнакомого текста может случиться, что вы ошибётесь во всех своих прогнозах, но без потребности предугадать, что там, за поворотом — понимание целого не состоится.

Понятно также, что понимание текста невозможно без знания языка. Здесь, во избежание занудства, я хотел бы предложить следующий образ. Текст — это спектакль. Языковые знаки — актёры. За каждым актером закреплено определенное амплуа, и это амплуа сохраняется за тем же актером и в других спектаклях. Амплуа — это ещё не роль. Амплуа определяет роль, но не жёстко, а с известной степенью свободы. Интуитивное знание этих амплуа — и есть знание языка. Воспринимая незнакомый текст, мы одновременно извлекаем из подсознания все знакомые нам тексты, в которых те же языковые знаки выступали в тех же амплуа.

Как только вероятность поведения того или иного знака становится слишком высокой и восприятие автоматизируется (то есть как только мы уже знаем, в какой связи с другими знаками выступит тот или иной знак), появляется общественная потребность в снижении этой вероятности. Затем наступает период освоения нового состояния языка, после чего все повторяется.

При этом имеют место две кривые. Одна символизирует потребности аудитории, другая — композиторов. Может показаться, что композиторы всегда более радикальны в своем стремлении обновить язык, чем внимающая им аудитория. Однако это представления уже нового времени. Бах, например, не был признан при жизни не из-за своего новаторства, но из-за того, что с точки зрения аудитории он был слишком старомоден. Итак, именно во второй половине XVIII века эти две кривые пересеклись, образовав недолгую зону неустойчивого равновесия, после чего слушательская кривая осталась внизу, а композиторская продолжала ползти вверх.

Отставанию слушательской кривой способствовала как социальная ситуация, частично описанная выше (смена заказчика), так и следующее:

- наступившее в конце XVIII века разочарование в идеалах Просвещения с его приматом разумного;
- приход Романтизма с его выпячиванием индивидуального;
- культурное пробуждение новых регионов, их включение в общеевропейский процесс, а следовательно, революционное изменение «словарного запаса» европейской культуры;
- всё возрастающее отчуждение, уменьшение потребности в социальных контактах (в том числе из-за постоянно растущего общего благосостояния, а отсюда и личной материальной независимости), одиночество.

В связи с этим можно предложить и такую грубую периодизацию того, что происходило с музыкальным языком:

1. До XIX века — общеевропейский музыкальный язык и его национальные диалекты.
2. XIX век — национальные музыкальные языки и их диалекты в виде языков отдельных композиторов.
3. XX век — индивидуальные музыкальные языки и их диалекты в виде языков конкретных сочинений.

Пока речь шла о едином музыкальном языке, можно было надеяться на его постижение через знакомство пусть и с достаточно большим, но всё же обозримым массивом текстов. Уже для XIX века это становится проблематичным, а для XX — просто нереальным. Если в ближайшем поколении не появится принципиально новая генерация слушателей музыки, западной музыкальной культуре придет конец. И не надо обольщаться тиражами дисков, заполненностью концертных залов, избытком конкурсов и фестивалей. Это пышные похороны. Часть слушателей скрывает своё непонимание музыки от самих себя, часть — от окружающих. Возвращение рая, утраченного к началу XIX столетия, невозможно — никогда уже не повторится то стечение обстоятельств. Возможно другое: внедрение в систему образования специального предмета, цель которого — искусственное возвращение той слушательской культуры, которая естественным путём вернуться уже не сможет. Я не исключаю, что видимая оболочка этой культуры может ещё сохраняться относительно долго, но ей неизбежно грозит вакуум.

Как выглядит сегодня музыкальное образование? В Западной Европе не существует системы детского профессионального образования, а общее музыкальное образование выглядит так же, как и в бывших соцстранах — то есть в обычных школах имеет место не сам предмет, но некие сведения о предмете, а в музыкальных школах — музицирование. Когда ребёнок учится играть на инструменте, почему-то предполагается, что таким способом он научится понимать музыку. Когда бы так. Те, кому довелось в детстве побренчать «на роялях», что называется, для общего развития помнят, что год-два, от силы три музицирование ещё доставляет удовольствие. Затем на смену ему приходит отвращение. Дело тут как раз в том, что владение языком отстает от исполняемого репертуара, а чисто двигательная деятельность чересчур сложна и немотивированна, чтобы доставлять подлинную радость — уж лучше поиграть в футбол. Без понимания того, что такое музыкальный язык, без

принципиально нового подхода к освоению языковых знаков можно будет сколь угодно долго пытаться пробить образовавшуюся железобетонную стену.

Если на вершине пирамиды под названием «Технология» находится High-Tech, то вершину культурной пирамиды можно было бы условно назвать *Classica Nova*.⁴ Это сложное понятие включает в себя не только представление об обновлении традиции, что легко прочитывается при поверхностном восприятии. *Classica Nova* — это культурные явления, родившиеся сегодня, но имеющие в себе все необходимые предпосылки для того, чтобы занять достойное место в ряду непреходящих общечеловеческих ценностей. *Classica Nova* — это в том числе и системы обучения, опирающиеся на всё лучшее, что накоплено мировой педагогической мыслью, и в то же время приспособленные к быстро сменяющимся друг друга новейшим открытиям в смежных (и в несмежных!) с педагогикой науками. Нарушение инерции, приводящее к восстановлению инерции на новом, более высоком уровне — основной закон как художественного творчества, так и жизнеспособности организмов. В широком философском смысле *Classica Nova* — это бесконечный процесс рождения без умирания. *Classica Nova* — это культурный феномен, напоминающий ярко одарённую, постоянно развивающуюся личность, в которой сосуществуют одновременно и гениальный ребёнок, и пытливый подросток, и авантюрный юноша, и зрелый муж.

Когда мы говорим о необходимости связи между высокими технологиями и культурой, речь должна идти прежде всего о связи между High-Tech и *Classica Nova*. Эта связь не может быть односторонней. Из того факта, что High-Tech нуждается в *Classica Nova*, не следует, что на культуре можно безвозмездно паразитировать. High-Tech финансово не зависит от основания своей пирамиды, так как является наиболее рентабельной частью производства. *Classica Nova*,

⁴ Можно, конечно, обойтись и нормальной “новой классикой”, но латинизм придаёт понятию императивность универсального научного термина.

напротив, наименее рентабельная часть культуры. В культуре если что и продаётся, так это «низ», а не «верх». «Верх» же нуждается в спонсорах. Другая особенность культурной пирамиды заключается в том, что «низ» в ней принципиально враждебен «верху». Производство внеидейно, взаимоотношения между массовой и высокой технологией эмоционально нейтральны. Раздражение, которое «низ» технологической пирамиды испытывает к «верху», может быть вызвано необходимостью переучиваться, приспособливаться к меняющимся условиям рынка. Массовая и высокая культура презирают друг друга. Они отвечают настолько различным культурным потребностям населения, что о пирамиде можно было бы говорить лишь условно, если бы не следующее обстоятельство.

«Старая классика» парадоксальным образом принадлежит обеим культурам — как массовой, так и высокой. Номинально это часть высокой культуры, но «Eine kleine Nachtmusik», звучащая в гостиничном туалете и выполняющая ту же роль, что и запах фальшивых фиалок, «Le quattro stagioni» Вивальди в супермаркетах, «тема судьбы» из пятой симфонии Бетховена в рекламе таблеток от запора, «Болеро» Равеля в порнографическом фильме, подмигивающие «Mona Lisa» и боттичеллиева «Венера» в телерекламе телефонного секса, «облегчённые» экранизации литературных памятников и т.п. сделали своё дело, включив это искусство в низкий ассоциативный ряд. Массовая культура жадно тащит к себе всё, что плохо лежит, что ненадёжно защищено, что лишено возможности среагировать, оторваться, уйти в недостижимые эмпирей.

Classica Nova как альтернатива культурной мертвечине и как аналог High-Tech нуждается в мощной, стабильной, организованной финансовой поддержке. Эту поддержку должны давать не министерства культуры, у которых денег нет (а те, что есть, идут на поддержку так называемой «демократической культуры», по сути антинародной), не банки, многие из которых списывают

деньги с налога, не имея представления о том, кого или что они поддерживают, не богатые любители искусства, поступающие так зачастую по сиюминутному капризу. Все эти источники только случайно могут попасть в нужное русло, но даже в последнем случае это русло быстро пересыхает. Поддержку должен оказывать тот, кто в ней кровно заинтересован, — сами высокие технологии. Мало того, развитие и укрепление *Classica Nova* должно стать приоритетным направлением финансовой деятельности высоких технологий наряду с развитием и укреплением самих высоких технологий. Вспомним, что само слово «технология» произошло от греческого слова τεχνη («techne» — искусство). Именно высокие технологии должны заняться разработкой проектов в области культуры и образования, вернув к жизни когда-то полную сил, а ныне умирающую *Classica Nova*. Друг без друга им не выжить.

Эти проекты должны разрабатываться не в узко национальных масштабах, но с ясным пониманием того, что мы все плывём на одном корабле. Объединение Западной Европы, падение коммунистических режимов в Восточной Европе, бурно растущий интерес американцев к своим культурным европейским истокам, культурный и промышленный бум в странах Юго-Восточной Азии, «литературное чудо» Латинской Америки и надежды на её «экономическое чудо» — всё это даёт нам уникальный шанс. Перед высокими технологиями стоит величайшая историческая задача, которую кроме них на сегодняшний день решать некому. Техническая аристократия XXI столетия должна принять культурную эстафету, выпавшую 200 лет назад из рук родовой аристократии и сыграть ту роль, которую провалили прочие наследники. Приближающаяся смена тысячелетий даёт всем нам также и психологическую подоплёку: «Завтра проснуться и начать новую жизнь».

Hannover, 1991-1997