

Дмитрий БАВИЛЬСКИЙ

ВВЕДЕНИЕ В ОБЕЗДОЛЕННОСТЬ

Светлана Бойм. Будущее ностальгии / Перевод с английского Александра Стругача. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 680 с. – (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»).

Ностальгия оказывается для Светланы Бойм универсальной метафорой перманентного разлада с миром, накрывающего современного человека с головой. Когда «мы это не лечим». Однако время от времени возникает призрачная надежда, что понять причину дискомфорта означает если и не снять его, то хотя бы оседлать, найти корни, чтобы, в конечном счете, хотя бы смотреть в правильном направлении. И, если получится, оформить себе примерное лечение.

Оно, по Бойм, заключается в сопротивлении явлениям, да и самой природе модернистского времени как такового – темпорального режима, приходящего к нам из законченного прошлого практически на пустое место. И оттого так сладостно похожего на архетипическое изгнание то ли из Эдема, то ли из Золотого века наивности и чистоты. *«Ностальгия – это восстание против модернистского понимания времени, истории и прогресса...»* (18).

Модернизм обречен на ностальгию (она его анима) из-за культа новизны и постоянных изменений. Раз мы все время движемся вперед, то обязательно откуда-то уходим, что-то покидаем. Впрочем, не факт, что куда-то дойдем, вынужденные и стихийные эмигранты, лишенные и исторической родины тоже. Изгнанники (*«...основная черта изгнанника – двойное сознание, двойная экспозиция различных времен и пространств, постоянное раздвоение»* (492)), порой не покидающие родного дома, внутри которого тоже ведь можно легко укрыться хандрой, вне зависимости от времени года.

«Географические карты близости расширялись на протяжении столетий, от небезопасных средневековых шкер – уголок у окна или в коридоре, уединенные поляны за рощей, опушки леса, до претенциозных буржуазных интерьеров XIX века с бесконечными курьезными шкапами, комодами и тумбами с ящичками, до промежуточных пространств XX века: заднее сидение автомобиля, железнодорожное купе, бар в аэропорту, электронная домашняя страничка...» (485).

Разрыв между традицией (традиционным обществом, его ценностями, представлениями о мире) и постоянным обновлением (прогрессом, имеющим линейное воплощение) накладывается на моменты (элементы) фундаментального самоощущения любого взрослого человека, много чего оставившего в собственном прошлом. В том числе ситуацию переключения из детства в юность, а после и в зрелость. Все это делает проявление ностальгии в мире непреодолимым, неискоренимым. Вот как деньги или же религии: универсальным теневым эквивалентом всего, что с нами происходит и коренящегося в самом строе психологии, неотделимым от нее.

Ностальгия, чем-то напоминающая, видимо, фантомные боли, оказывается неизбежным симптомом самого что ни на есть обычного развития человека. В ситуации модерна, и тем более постмодерна, сила такого симптома (набора их) неизбежно удваивается. Ощущение потери (даже той, что никогда не было) и пропущенных звеньев (важных), а так же того, что жизнь проходит мимо, а центр мира находится в другом месте и мстит за это – следствие всеобщих установок, воспринимаемых нами единственно

возможной данностью того, как устроено актуальное понимание времени и пространства в XX, и тем более в XXI веке.

Синдромы пустоты, тревожащей, неоформленной (находящейся «на полях общественного, она локальная и индивидуальная, необязательная и неинструментальная» (485)), но столь безответно манящей, не при нас сложились, но мы, изначально пропитанные модернистским мировосприятием, являемся «типическими представителями» и выразителями идей линейной темпоральности, определяющих течение и наших собственных жизней.

«Опасность ностальгии состоит в том, что она, как правило, путает реальный дом и воображаемый. В экстремально выраженных формах она может создавать фантомную родину, ради которой человек готов даже умирать и убивать. Неотрефлексированная ностальгия рождает чудовищ. Однако именно это чувство – а именно скорбь от утраты своего места и невозможности повернуть время вспять – находится в самой сердцевине порядка вещей в эпоху модерна...» (129).

Я к тому, что подобные формообразующие материи неодолимы в принципе, ведь это и есть основа того самого химсостава времени, из которого и состоит эпоха.

С другой стороны, поскольку модернизи – естественная среда всеобщего обитания, заметить ее, выделить в нечто особое и лишенное интенциональной прозрачности сложнее всего. Для этого необходимо развивать в себе многослойное исследовательское отчуждение, сочетающее философию с социологией, антропологию с искусствоведением.

«Чтобы раскопать фрагменты ностальгии, нам нужна двойная археология памяти и места, а также двойственная история иллюзий и фактических практик...» (23).

Важнее всего найти единственно верное соотношение между общим и частным, между теорией и практикой, между формулировками и примерами. Между мясом и гарниром. Между аналитикой и беллетризованным нон-фикшн, ну, да, применяя, по возможности, *двойную экспозицию*.

Книги с задачами, схожими с теми, что ставила перед собой Светлана Бойм, обычно состоят не столько из описаний и определений феномена, положенного в основу универсальной метафоры всеобщего эквивалента, сколько из примеров, иллюстрирующих основной авторский тезис.

Пользоваться чужими биографиями (Ван Гог будет иллюстрировать здесь безумие или одержимость, Хемингуэй – пьянство, Вульф – смертоносную депрессию) много легче, нежели составить собственную, оригинальную карту явлений.

Дело даже не в том, что обычно автор ставит эксперимент на себе, методично, раз за разом объезжая все искусства автофикшн, не впадая в исследование ни в мемуарность, ни в свободную эссеистичность. Просто «энергии заблуждения», выделяемой явлением, которое автор пытается сейчас описать, почти всегда мало для серьезного (книжного) объема.

Пересечение дисциплин, которые позволяют автору превратить становление понятия в анфиладу глав, показывающих явление ностальгии то со стороны философии, а то антропологии, конечно, удлиняет эту повествовательную дорогу, но еще не гарантирует синтеза.

Кажется, «Будущее ностальгии» состоит из текстов, написанных в разные времена, и потому описывает явления из разных культурных и общественных сфер, специально переработанных Бойм в обобщающий нарратив.

Единство ему сообщает непреходящий авторский интерес, являющийся причиной разнородных исследований, а не следствием внимания к фильмам о динозаврах или же особенностям процесса реставрации фресок Микеланджело в Сикстинской капелле. Бойм

всюду ищет и находит симптомы, с разных ракурсов объясняющие, что ностальгия и ее подвиды – тотальная «трансцендентальная неприютность» (Дьёрдь Лукач). Причем, *«в традиции русской философии от Чаадаева до Бердяева трансцендентальная неприютность рассматривается не как особенность модернистского самосознания, но как составляющая часть русской национальной идентичности. Метафорическое изгнание (обычно прочь от временного повседневного бытия) – это предтеча странствий “русской души” (494)»*, из-за чего исследование приобретает дополнительное тематическое расширение и эксклюзивность.

В последовательном приближении к сердцевине понятия, которое знают все, но которое ускользает от определений, книга Светланы Бойм кажется мне отечественным отражением «Чернил меланхолии» Жана Старобинского. Изданная «НЛО» в 2016 году, она точно так же «проводит материал» коренной метафоры исследования (меланхолия как образ жизни, избавиться от которого невозможно, что и превращает ее из *«неисцелимого недуга в неизлечимую форму бытия»*), она объясняет причины зарождения понятия, а также извивы развития, разбухающее от века к веку. Неслучайно «Чернила меланхолии»; упоминаются в «Будущем ностальгии» уже в первой главе.

«В отличие от меланхолии, которая ограничивается сферами индивидуального сознания, ностальгия касается взаимоотношений между частной биографией и биографией сообществ или наций, между личной и коллективной памятью...» (20).

По мере удаления от момента хаоса и первотолчка «Большого взрыва» всеобщих начал, законов и правил, буквально все материалы и материи «успокаиваются» и «входят в русло» неизбежной дифференциации. Частным следствием этого (?) оказываются схематизация и упрощение каждой из составляющих, говорим ли мы о развитии отдельного организма, об эволюции конкретного государства или же институализации любых возможных организаций, хоть общественных, хоть культурных.

Модерность как раз и находится на той стадии развития, когда «повседневная жизнь» окончательно входит, уже вошла, в полосу тотальной стандартизации, учета и контроля, впрочем, сохраняющих пока еще предпоследние связи с «кровью и почвой», но уже утратившей первородность.

«Во-первых, чем быстрее и шире темпы и масштабы модернизации, тем более консервативными и неизменными становятся новые традиции. Во-вторых, чем сильнее риторика преэминентности по отношению к историческому прошлому и акцент на традиционных ценностях, тем более избирательно представлено само прошлое...» (105).

Ориентация на коллективные формы памяти сближает объемный том Светланы Бойм с текстами Алейды Ассман и проблематикой нынешней «мемориальной культуры», вылившейся, помимо прочего, в столкновения «войн памяти». Хотя, конечно, Ассман («НЛО» выпустило практически все основные ее работы), в отличие от Бойм, предельно политизирована и, насколько это возможно, безличностна. Иной раз сборники концептов ее о специфике «общей истории» и «памятных мест», составивших центр актуальной коммеморации, выглядят «справочной литературой».

Бойм менее установочна, более свободна и поэтична. Литературна, наконец. И в этом, кстати, ей весьма помогает переводчик – архитектор Александр Стругач, работавший с автором в режиме постоянного диалога.

«В конце концов, ключевые слова, определяющие глобализм – прогресс, модернизи и виртуальную реальность, были изобретены поэтами и философами: прогресс был придуман Иммануилом Кантом; существительное “модернити” – креатура Шарля Бодлера; виртуальная реальность впервые была представлена Анри Бергсоном, а вовсе не Биллом Гейтсом...» (21).

Там, где немецкая исследовательница вещает с трибуны от лица всего прогрессивного человечества, американка российского (советского) происхождения делится примерами из собственной жизни, сидя с единомышленниками в кулуарах.

Между тем Ассман и Бойм заняты схожим заданием: обе они делают видимыми и наглядными, отныне закономерными, процессы, подспудно формирующие идентичность всех ныне живущих. То, как и каким образом магистральные, но кажущиеся не слишком структурированными (непойманными описанием) процессы эпохи «подстригают» наши внутренние глаза.

Определение дискурсивных ориентиров через других авторов дает возможность лучше понять замысел Бойм, первоначально выглядящей фланером, с неограниченной эссеистической свободой блуждания по жанрам и видам человеческой деятельности, хотя в основе ее книги, несмотря на все видимые вольности, существует четкий, доказательный план. Но становится он очевидным не сразу (хоть структура книги и детально объясняется в предисловии), а по мере увеличения разнокалиберных материй. Особенно «везет» в этом смысле масскульту, буквально паразитирующему на разных видах человеческой нехватки и недостаточности, всевозможным «общим местам» и «не-местам».

Разница исследований Старобинского и Бойм, образующих дуальную пару, в том, что меланхолия исследуется в диахронии, тогда как замеры ностальгии берутся автором в синхронии. Не столько вглубь, сколько вширь истории актуальных явлений, существующих в памяти современников с подачи новостных программ, премьер в кинотеатрах, в жизни или в интернете.

Впрочем, Старобинский, в отличие от Бойм, конечно же, демонстративный диагностический однолюб – его «Чернила меланхолии» затрагивают, в основном, лишь тексты, проникнутые непреходящей тоской, чаще всего квазинаучного и мета-медицинского характера. Все эти диагностические трактаты в античности и в эпоху Просвещения, плавно переходящие в поэзию Нового и Новейшего времен. Бойм с архитектурой, урбанизмом, попсой и маргинальными кафешками более разнообразна. Более близка к «обычности существования».

Хотя, анализ стихотворения Бодлера «Стоял я, оглушен толпою городской...», которым Бойм открывает галерею примеров ностальгии, воплощенной в культурных артефактах, почти мгновенно делая типический переход от Бодлера к Беньямину и его «ангелу истории», вполне сопоставим с описаниями Старобинского и легко представим внутри «Чернил меланхолии» по соседству с, например, эссе о Мандельштаме.

«Для Бодлера шанс на достижение счастья открывается в мгновение ока, а остальная часть стихотворения – это ностальгия по тому, что могло бы быть; это не ностальгия по идеальному прошлому, а по настоящему совершенному времени и его упущенному потенциалу. В начале поэт и неведомая женщина двигаются в том же ритме длительного прошедшего времени, ритме бушующих парижских толп. Встреча приносит поэту шок узнавания, а затем пространственную дезориентацию...» (64).

Надо сказать, что методологические ссылки книги Светланы Бойм, составляющие теоретический хребет ее собственной ремы, почти всегда предсказуемы. Старобинский и Бодлер, Ассман и Арентс, ну, а если разговор заходит об теории фотографии, то Барт и Зонтаг. Это дает возможность экономить усилия, сжимать метод до знакомых всех тезисов, двигая книгу силой собственного примера и оригинальных определений по самому широкому спектру тем, причем самые остроумные и точные делаются автором впроброс.

Ибо тут «Будущее ностальгии» делает резкий разворот в сторону «изобретения повседневности» Серто и «не-мест» Оже, начинает ковыряться в «археологии мегаполисов», ну, то есть переходит от теории к практике.

Вторая часть книги посвящена *«перевыдуманным традициям»*, оставляющим (или же не оставляющим) следы в повседневной жизни Москвы и Ленинграда/Санкт-Петербурга (родной город Светланы Бойм), Берлина и пары городов Восточной Европы, которым она уделяет гораздо меньшее внимание, так как практика полевых исследований здесь напрямую связана со степенью участия городов в авторской судьбе.

Родные мегаполисы более известны и понятны, мы сформированы ими, являемся их частью, даже если сменили место жительства и находимся в другом месте, тем не менее продолжая нести внутри себя особенности их структуры и самоощущений.

То, что может быть совершенно незаметным со стороны (ведь «всюду жизнь»), наш личный опыт наделяет повышенным символическим содержанием, который важно высказать кому-то еще: для Бойм, чья книга [прекрасно] переведена с английского, обобщает историю преодоления Россией коммунистического периода своей трагической истории через самые яркие и значимые артефакты.

Судьба монументальной пропаганды, сконцентрированной в парке «Музеон». Разумеется, восстановление Собора Христа Спасителя. Фестиваль «Неофициальная Москва», проводимой Сергеем Киреенко в рамках своей предвыборной компании на место столичного мэра в 1999 году. Напомню, что Киреенко, избравшийся тогда от «Союза правых сил», привлек к кампании делателей тогдашней актуальной культуры – от Марата Гельмана до «Синих носов»: идеологический поворот, осуществленный им, с того самого времени идеально ложится, мог бы лечь, в событийную канву этой книги, рассказывающей, как разнородные явления жизни (скажем, для Питера это судьба городского карнавала, культового кафе «Сайгон», трамвайных путей или же образа сфинкса на набережных) полностью со временем меняют свои смысловые знаки и символические значения.

Вспоминая фотографическую теорию Ролана Барта о стадиумах и пунктумах, Светлана Бойм неожиданно дает метаописание собственной архитектурной публицистики. Причем делает это она в главе, посвященной музею Владимира Набокова, появившемуся в перестроечном Санкт-Петербурге:

«Punctum – особая случайность, которая объединяет зрителя и изображение и приоткрывает некоторое знание, касающееся их обоих; он указывает на отметины в психике зрителя и воображение. Для Набокова этот punctum не в том, что представлено на фото, а в том, что останется невидимым...» (506).

Однако, крайне важно, что книга закончена в прошлом веке (показательно, что в издательских данных нигде не обозначена дата выхода оригинального английского текста, но Википедия говорит, что *The Future of Nostalgia* опубликована в 2001, став интеллектуальным памятником определенной эпохи, исчерпавшей себя именно в год выхода книги), а Светлана Бойм умерла. Пишет она, вроде бы, о недавнем прошлом, но очевидно уже ставшем историей, из-за чего память об этом спорит с знаниями настоящего – в том числе и о судьбе самого автора в ближайшие годы.

Смещение новостей и ретроспекции задает ее повествованию дополнительный драйв: рассказывая о политической, семиотической и, отчасти, коррупционно-криминальной стороне восстановления ХХС, или же о череде архитектурных проектов Берлина, претендующих на места разрушенного Городского дворца и Дворца Республики (к сожалению, Светлана никогда не узнает окончания их нынешней реконструкторской истории), она, с одной стороны, обращается *только* к иностранцам, из-за чего тщательно и детально проговаривает будто бы общеизвестную фактуру. Но, с другой стороны, все это общие места лишь для нас с вами и наших соседей по эпохе, вынужденно следивших за архитектурными проектами в посткоммунистических столицах, тогда как подробности всего этого уходят раньше людей и хоронятся в архивах надежнее, чем на кладбищах. Понятно же, что «Будущее ностальгии» обращено не столько к современникам, сколько к

потомкам, способным оценивать конец XX века с безопасной временной дистанции. Из-за чего название самого известного труда Светланы Бойм приобретает, начинает приобретать, дополнительные обертона и оттенки.

Но какое отношение все это политико-архитектурное бешенство имеет к беспросветной печали и тоске, накрывающей наши дома и души? Да, самое прямое и непосредственное: возобновленные объекты (особенно эффектно Бойм разбирает новые итерации многострадальной берлинской синагоги, зафиксировавшей сразу все стадии ее разрушений, а также последнюю реконструкцию Рейхстага с стеклянным куполом сэра Нормана Фостера) – знаки не сшивания эпох, разобщенных глобальными катастрофами, но увековечивание травм, имеющих отныне самое что ни на есть наглядное воплощение.

Чем сильнее и глубже драма – тем выше ХХС, тем ярче блестит самоварное золото на его куполах, поскольку *«пошлость – это неочевидный обман, который обманывает не только эстетически, но и морально»* (535), поскольку именно *«китч имитирует лишь внешние эффекты искусства, но не его глубинные механизмы...»* (536).

Двойная экспозиция (память более *«не имеет единой привязки к родному городу, но раскрывается через взаимное наложение родной и чужой земель»* (495)), делающая видимым меланхолические излучения мест (причем даже необязательно руинированных, но «из стекла и бетона», отчаянно современных), напоминающие радиацию, присуща даже самым отчаянным домоседам из аборигенов. Что уж говорить о людях пришлых и этим обязательно духовно надломленных?

«Иммигрантский Берлин существует в краденном воздухе и нелегальных пространствах, в невидимых призраках и на воображаемых картах, наложенных на город. Это другой Берлин состоит из потайных переулков, подвалов, перекрестков...» (410).

Тут «Будущее ностальгии» делает еще один крутой вираж, переходя к самым интимным и, на мой вкус, содержательным главам, посвященным судьбам и «индивидуальным творческим стратегиям» Владимира Набокова, Иосифа Бродского и Ильи Кабакова – чтобы приснопамятная оптическая триада «человек – природа – общество», хотя бы и в перевернутом виде обратной перспективы, осуществилась внутри большой книги, претендующей на всеобъемлимость. Литературные тексты, взятые в роли свидетельских показаний и документов (даже если это – предельно субъективные стихи и проза), лучше всего фиксируют следы травм и драм, при этом максимально минимизируя расстояние между писателем и читателем. А еще такая «личная интонация» возникает из наложения собственной биографии Бойм, писательницы и беглянки, на обстоятельства жизни великих художников. Способ производства, опять же, один и тот же, ведь *«иммигранты всегда ощущают себя на сцене, их жизнь состоит некоторого количества банального фикшена с периодическими романтическими всплесками и серой повседневностью...»* (488).

Хотя Бойм, разумеется, интересуют не только тексты эмигрантов, обративших прием остранения в стратегию выживания, но и памятные места, с ними связанные. В первую очередь, музеи и артефакты – хотя в момент написания мемориальной экспозиции в бывшей коммуналке Бродского еще не существовало, Бойм описывает инсталляцию, сооруженную из его шкафа и личных предметов, выставленных в Фонтанном доме.

Ситуация вынужденной бездомности, бегства и скитаний позволяет выработать особенные степени остранения (тут, разумеется, возникает ссылка на теории Виктора Шкловского), не только «отделяющие искусство и не искусства», но, если совсем уже попросту, позволяющее выжить. Не сойти с ума. Холодность Набокова и Бродского, а также Кабакова – реакция на болезненный опыт неумемной ностальгии, ставший приемом. Без него теперь, служащего постоянным болеутоляющим, уже вообще никак.