

СВЕТЛАНА БОЙМ

ОБЩИЕ МЕСТА

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

СВЕТЛАНА БОЙМ

● **ОБЩИЕ МЕСТА**

МИФОЛОГИЯ ПОВСЕДНЕВНОЙ  
ЖИЗНИ

БИБЛИОТЕКА | ЖУРНАЛА

**НЕПРИКОСНОВЕННЫЙ ЗАПАС**

**БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА**

**НЕПРИКОСНОВЕННЫЙ ЗАПАС**

Svetlana Boym

# COMMON PLACES

Mythologies of everyday life in Russia

Светлана Бойм

# ОБЩИЕ МЕСТА

Мифология повседневной жизни

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ  
МОСКВА • 2002

ББК 63.3(2)6-7 + 63.5(2)  
УДК 94(47)"19":316.7  
Б 77

Художник  
*Д. Балабуха*

**Бойм С.**

**Б 77 Общие места: Мифология повседневной жизни.** — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 320 с., ил.

Книга американского слависта, профессора Гарвардского университета Светланы Бойм (переработанное и дополненное английское издание 1994 года) представляет собой попытку критического анализа мифических представлений, которыми скреплялся повседневный быт России XX столетия. Темы ее глав — специфические понятия советской культуры («быт», «мещанство», «русская душа»), социально-психологические отношения в коммунальной квартире, питающиеся этим материалом художественные стратегии современной литературы и искусства. Последние главы книги посвящены постсоветской идеологической ситуации 1990-х годов, с такими ее характерными чертами, как превращение «стеба» в господствующий стиль культуры или же ностальгия по советской «великой эпохе». Опираясь на современную западную теорию повседневной жизни, С. Бойм написала книгу в жанре заинтересованных, темпераментных эссе, включающих и личные переживания автора, и прямые публицистические суждения.

ББК 63.3(2)6-7 + 63.5(2)  
УДК 94(47)"19":316.7

ISBN 5-86793-190-0

American Edition © Harvard University Press, 1994  
Русское издание, измененное и дополненное © С. Бойм, 2002  
© Новое литературное обозрение, 2002

## Предисловие к русскому изданию

Прошло почти десять лет со времени написания моей книги «Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia», которая вышла в 1994 году в издательстве Гарвардского университета в Кембридже, США. Исследование общих мест проводилось в конце 1980-х — самом начале 1990-х. Тогда мне хотелось написать «археологию современности». Но эта современность очень быстро стала историей. И книга, как-то помимо моего желания, стала исторической. Много новых исследований повседневности было сделано за это время в России и за рубежом. Следуя девизу Козьмы Пруtkова, что нельзя объять необъятное, я решила сохранить три первые части книги в их первоначальном варианте (с некоторыми добавлениями в главе о графомании) и написать новую четвертую часть, специально для русского издания. Она — о мифологиях конца 1990-х — начала 2000-х, касающихся понятий свободы, ностальгии и культурной памяти.

Перевод, по определению Вальтера Беньямина, не должен быть буквальным. Скорее наоборот, в каждом переводе должна чувствоваться «иностранность» другого языка. Переводить саму себя с американского академического языка на литературный русский было делом сложным. Но именно об этом моя книга: не о надоевшей оппозиции России и Запада, а о сложности перевода одной культуры в другую, о межкультурных диалогах и глобальной взаимосвязи, о ностальгии по культурному сообществу и необходимости его критического переосмысления.

Эта книга — не буквальный перевод американского издания, а авторская версия. Я решила ограничить теоретические и метатеоретические дискуссии и междисциплинарные споры сносками. Культурология, в моем понимании, не следует единой системной методологии и работает на границе философии, эстетики и антропологии культуры. При этом она не замутняет научные понятия и исторические контексты, а, наоборот, добавляет уровни саморефлексии. Мои теоретические герои и героини сочетали научную рефлексию с «еретическим жанром» (по определению Паскаля и Теодора Адорно) философского эссе, которое постоянно переосмысливает общие места и лежит в основе западной гуманитарной мысли, предшествуя дисциплинарному разделению труда. Среди них «еретики» от модернизма, структурализма и постструктурализма: Виктор Шкловский, Юрий Тынянов, Лидия Гинзбург, Вальтер Беньямин, Ролан Барт, Мишель де Серто, Рейнхарт Козеллек, Георг Зиммель и Ханна Арендт, Клиффорд Гирц и Джеймс Клиффорд. В моей книге «The Future of Nostalgia» (New York:

Basic Books, 2001) я начала разрабатывать понятие «off-modern», боковую ветвь истории искусства и науки XX века, которая может противостоять как постмодернизму, так и антимодернизму. Английский предлог «off» трудно переводим на русский; он означает определенный эксцентризизм (off-off Бродвей, например) и движение в сторону, не вспять, но и не вдогонку моде и прогрессу. Примером риторики офф-модернизма может быть понятие Виктора Шкловского «ход коня». Конь в шахматах, как известно, двигается зигзагом, не всегда выигрывая, но никогда не предавая процесс познания и осмысления современности.

Книга писалась для англоязычного читателя, а теперь переводится для русскоязычного. Мне кажется, что за эти десять лет граница стала гораздо менее существенной. Так что книга предназначена для любого читателя, которому она интересна.

Общие места, конечно, не обживаются в одиночку. Мне хотелось бы особенно поблагодарить Катю Капович за помощь в переводе книги. Я благодарна всем своим друзьям на тех и других берегах, с которыми мы по-прежнему понимаем друг друга с полуслова. Прогулки с Майей Туровской, от ВДНХ до Central Park в Нью-Йорке, вдохновили меня на исследование повседневности и помогли мне относиться к пошлости с должной серьезностью. Художник Илья Кабаков помог мне вернуться в мою коммунальную квартиру почти ностальгически. В Москве и в Ленинграде-Петербурге мне оказали гостеприимство и дружескую поддержку Маша Гессен, Наталия Кычанова-Стругач, Александр Эткинд, Маша Липман, Даниил Дондурей, Зара Абдуллаева, Алла Ефимова, Феликс Розинер, Ирина Сандомирская, Екатерина Деготь, Иосиф Бакштейн, Олег Хархордин, Владимир Паперный, Андрей Зорин, Анна Альчук, Алла Гербер, Дмитрий Пригов, группа АЕС, Виктор Мизиано и многие другие. Также я благодарна моим американским и европейским коллегам Уильяму Милсу Тодду, Юрию Штридтеру, Дональду Фэнгеру, Борису Гройсу, Георгу Витте, Юрию Мурашову, Мусе Гланц, Ирине Паперно, Майклу Холквисту, Грете Слобин, Джеффри Бруксу, Юрию Слезкину, Кэтрин Непомнящей, Катерине Кларк. Мои первыми собеседниками и критическими читателями были, конечно, мои аспиранты, без которых писать книги было бы гораздо менее интересно.

Особая благодарность главному редактору НЛО Ирине Прохоровой, которая помогла претворить мои желания в жизнь и вдохновила меня на русское издание, и редактору книги, д-ру Сергею Зенкину за интеллектуальную поддержку и внимание. Спасибо замечательному фотографу Марку Штейнбоку за московские и петербургские фотографии, сделанные специально для книги, и Илье и Эмилиии Кабаковым за фотографии инсталляций.

*Москва — Кембридж, 10 сентября 2002 г.*

Вступление

В ПОИСКАХ  
ПОТЕРЯННОЙ  
ПОВСЕДНЕВНОСТИ



«**К**огда-то мы понимали друг друга с полуслова, а теперь говорим все и ничего не понимаем», — сказала мне одна моя московская приятельница. Понимание с полуслова было своего рода паролем в компанию единомышленников. Своих узнавали по умолчаниям и нюансам интонации, не по тому, что было сказано, а по тому, что осталось недоговоренным. Говорить слова целиком казалось чем-то почти непристойным. Это было не столько делом политики, сколько делом вкуса. Излишняя скрытность, как и излишняя прямолинейность, вызывала подозрения. Это все равно что прийти одетым не по погоде — чрезмерно обнаженным или чрезмерно укутанным. Баланс недоговоренности определял этику и эротику повседневности. Такая форма коммуникации плохо переводится как на иностранные языки, так и на языки других поколений. Например, американская метафора искренности — «saying what you mean and being straightforward» — основана на прямолинейности, которая часто кажется другим наигранностью или инфантилизмом. В российской традиции *правда* или, вернее, *истина*, к которой, по словам Набокова, трудно подобрать рифму, должна оставаться недосказанной. В этой недосказанности, на которой была основана культура последнего советского поколения, перемешалось многое — романтическое отношение к языку, особое понимание духовности, кон-

спиративные традиции, реальная политическая ситуация советского времени. Понимание с полуслова создавало свою замкнутую культурную мифологию с хорошо защищенными границами, которые начали распадаться вместе с границами политическими.

Эта книга — попытка рассказать о том, о чем принято недоговаривать, — о российской повседневности. Недоговоренность будет не препятствием, а предметом исследования. Археология повседневности имеет дело с осколками, отбросами и подводными течениями, и только изредка с затонувшими сокровищами.

Повседневное — это наше хорошо забытое настоящее. Это все то, что избегает анализа, не требует рефлексии и раздумья, а как бы само собой разумеется. Если мы спросим усталую женщину в метро, что она думает о повседневности, она, скорее всего, ответит: «Ну что об этом говорить, это и так ясно». И она будет права. Эта самоочевидность повседневности делает ее особенно неуловимой. Труднее всего найти вещь, потерянную на самом видном месте, или обнаружить преступника, который не прячется, а беседует с соседкой и ест вареные сосиски. Повседневность тавтологична, чрезмерно знакома и потому невидима. Зигмунд Фрейд отметил, что очень хорошо знакомое (*heimlich*) легко превращается в жутковато-фантастическое (*unheimlich*), повседневное и невероятное — это братья-близнецы. Только потеряв возможность продолжать обычную повседневную жизнь — во время войны, в эпоху социальных катаклизмов или при переезде в другую реальность, мы вдруг начинаем вспоминать и ценить ее. Но это уже не наша повседневность, а наша бывшая повседневность, приукрашенная ностальгией. (Это *Campbell Soup* Энди Уорхола или коммуналка Ильи Кабакова — концептуальная повседневность, вынесенная за пределы временного потока.) Гораздо сложнее описывать жизнь, которая не стала искусством, не завершилась катастрофой, не осталась «за кордоном». Повседневность сопротивляется эстетизации и анализу, идео-

логическому и политическому контролю. В то же время повседневная жизнь конспиративна — в традиционном смысле этого слова, она сохраняет традиции и часто подает нам идеологию, завуалированную здравым смыслом. Повседневность имеет особый ритм повторений и привычек, случайностей и незначительных деталей. Здесь все чуждо мелодраме. В повседневной жизни как будто ничего не происходит, ничего не начинается и ничего не кончается, а все только продолжается — как в лабиринте, который забросил даже Минотавр. Французский писатель и критик Морис Бланшо писал, что повседневность — это «вечнулевое» пространство — *eternullité* — вечное и нулевое одновременно. Проза жизни тоже имеет свою поэтику.

Главное то, что повседневное противостоит апокалиптическому. Исследование повседневности заставляет увидеть длинные промежутки истории, разобраться в мелочах жизни, в негероическом повседневном выживании. Здесь ничто не обещает эффектной концовки, окрашенной харизматическим пафосом обреченности.

Российская история (да и не только российская) показывает, как часто самые прекрасные идеи — коммунистические и капиталистические, национальные и интернациональные — «разбиваются о быт», как любовные лодки поэтов-самоубийц. Может быть, проблема тут не столько в быте как таковом, сколько в определенном отношении к повседневной жизни, которую эти красивые теории пытаются забыть, поставить за скобки или радикально перестроить. Изучение повседневности дает нам возможность понять культурную ментальность, которая сохраняется на длинных исторических промежутках, разобраться в том, как теории претворяются в практику, какова этика повседневного поведения, которая не сводится к высокоморальным тирадам, а состоит из незначительных, но решающих индивидуальных актов, решений и выборов. Необходимо осмыслить не только правила, законы и запреты данного общества, но и способы увливания, отлынивания, оду-

рачивания, уклонения и отступления, на которых держится повседневная жизнь. Повседневное — это очевидное-невероятное.

Повседневный опыт общества можно описать посредством коротких повествований, историй, анекдотов, «мифов повседневной жизни», через которые люди осмысливают свое существование. Ролан Барт определил миф как тип речи, который бытует в данной культуре и воспринимается как естественный, данный самой природой, а не заданный культурой<sup>1</sup>. Миф — не моральная, а описательная категория. Например, если на вопрос «Как дела?» большинство российских людей отвечает «ничего», а большинство американцев отвечает «fine» (отлично) или даже «great» (превосходно), то это далеко не сводится к тому, что американцы просто поверхностны или что в России жизнь тяжелее. Скорее это культурные стереотипы поведения, привычки, мифы общения. Это, конечно, не значит, что мифы неизменяемы, хотя они не изменяются так быстро, как политические партии. «Новые мифы» часто строятся на старых; например, многие советские мифы строились на российских мифах XIX века, которые они одновременно ассимилировали и искажали. Миф — не символ, он не дает четкой иконографии, а скорее предлагает «сюжетный ход». Через миф данная культура помогает человеку понять и осознать, что происходит вокруг него. Изучение культурной ментальности ставит под сомнение возможность радикальной переделки мышления народа путем простого внедрения идеологии сверху или извне. Миф притворяется аполитичным «здравым смыслом», но он всегда ассимилирует идеологию или культуру страны. Мифы отражают культурные «комплексы» и далеко не всегда соответствуют конкретному повседневному опыту, скорее они являются зеркалом, через которое повседневность может стать осмысленнее. Мифология — это язык культуры, мы все говорим на нем (хотя некоторые из нас становятся двуязычными); иначе мы бы просто не поняли друг друга.

Однако национальное единство не строится на единстве мифологии и на бессознательном повторении одного и того же историко-культурного репертуара. В XIX веке Эрнест Ренан писал, что в основе нации лежит не только память культуры, но и общее забывание и переписывание истории<sup>2</sup>. Именно на этом искусстве забывать и основан общественный договор, или, по выражению Ренана, «постоянный диалог», на котором строится национальное сознание. Каждая нация должна была забыть междоусобную гражданскую войну, историческую травму, которую она пережила или нанесла другим. Так, чтоб стать «французами», жители страны должны были «забыть» Варфоломеевскую ночь и преследования катаров и других инакомыслящих. Американцы должны были забыть уничтожение индейцев, «коренных американцев», как их теперь принято называть. Однако в XX веке, после Второй мировой войны, единство нации уже строится не на искусстве забывать, а, наоборот, как показывает опыт Америки после Вьетнама и особенно Западной Германии, на болезненно-кропотливой и травматичной работе памяти. «Менеджмент прошлого» имеет свою собственную историю. Денацификация в Западной Германии прошла через несколько стадий, начиная с официальной, нередко лицемерной борьбы с внутренним фашизмом в конце 1940-х — начале 1950-х, когда травма была слишком близкой, и кончая демистификацией фашизма снизу, проведенной поколением 60-х годов. Поколение «детей», родившихся в 1940-е, задало отцам «прямые вопросы» о том, что делали они конкретно в 1940-е. Таким образом «менеджмент прошлого», перестав быть частью официальной политики, стал центральным предметом для болезненных общественных дискуссий и переосмысления истории, которое велось до 1980-х годов. Немецкий историк даже объявил, что западных немцев в 1980-х объединяла как нацию их нелюбовь ко всему немецкому. Новое, проблематическое единство в конце XX века стало возможным только после расщепления национальных мифов. Не случайно понятие «национальное примире-

ние» входит в название специальной комиссии в Южной Африке; вторая часть названия «выявление правды»: Комиссия по выявлению правды и национальному примирению. Одно без другого невозможно.

Само понимание повседневности тесно связано с национальными идеалами. В российской традиции повседневность представляется в героическом и мелодраматическом свете. С повседневностью чаще всего борются. По поэтическому определению Маяковского, это называется «борьба с крепостями быта». Роман Яacobson написал в своей статье о самоубийстве Маяковского, что русское понятие «быт» непереводимо на европейские языки, так как, по мнению критика, только в русской культуре существовало противостояние быту, воплощенное в понятии *бытие*, которое в различное время определялось как духовное, революционное или поэтическое. Борьба с бытом, мещанством и пошлостью характерна для многих представителей русской интеллигенции, раннего русского социализма и философов символизма и русской идеи. Она определяет таких непохожих мыслителей, как Герцен и Бердяев, Соловьев и Троцкий. Даже обычно ироничный Владимир Набоков настаивал на оригинальности российской банальности. Набоков пишет, что понятие «пошлого» могло возникнуть только в русском языке XIX века «благодаря хорошему вкусу старой России»<sup>3</sup>. Дмитрий Лихачев утверждал, что слово «подвиг» не переводится на другие языки, так как оно определяет не конкретное достижение, а скорее само движение духа, подвижничество. Непереводимость быта и непереводимость подвига — две стороны одной медали. Непереводимые культурные категории часто указывают на культурные мифы. (Кстати, слова эти объявляются непереводимыми не в чисто лингвистическом, а скорее в культурно-мистическом плане. На этих непереводимостях и нюансах строится национальное самосознание.) История этих непереводимых понятий, иногда напоминающая приключенческий роман, положена в основу книги.

## 1. Фикусы и советский образ жизни

Начнем с советских цветов зла и сталинской домашней идилии. Картина Лактионова «На новую квартиру» (1952) — одно из немногих произведений своего времени, изображающих «новый быт» обычных советских граждан. В центре мать — героиня Великой Отечественной войны, украшенная медалью, кажется, вот-вот заплачет вприсядку, закружится в народном танце. Рядом ее сын в парадной пионерской форме с портретом Сталина, занимающего в картине место отца. Взгляды членов этой образцовой советской семьи не встречаются: мать смотрит с восхищением в сторону невидимого источника света, сын поднимает глаза на довольную мать, а Сталин направляет свой взгляд в обратную сторону, как бы охраняя горизонты видимого. Мы наблюдаем не просто семейное торжество, а событие общественной значимости; все двери комнаты открыты, и на пороге стоят довольные свидетели-соседи, девочка с котенком и молодой человек с велосипедом. Таким образом, личное пространство не замкнуто, а естественно сообщается с пространством коллективным. В картине все идеально читается, вплоть до названий книг — томов Маяковского, лозунга «Слава нашей любимой родине». Предметы личного обихода довольно скудны — книги, связка с вещами, радио, два стула, мандолина, бумажные цветы и болезненного вида фикус на переднем плане. В картине чувствуется драматическая напряженность: все герои застыли в хорошо заученных позах какого-то позабытого тоталитарного «sitcom», сюжет которого ускользает от современного зрителя.

Картина не отличается саморефлексивностью. В ней нет ни теней, ни двусмысленности зеркального изображения. Мишель Фуко выбрал работу Веласкеса «Менины» с ее сложным саморефлексирующим художественным языком для рассмотрения основ европейского видения Нового времени, взаимоотношения «слов и вещей», художника и власти. «На новую

квартиру» является образцом «прозрачного» художественного языка, однако похоже, что картина расскажет нам больше о советском искусстве, чем о советском жилищном строительстве.

Трудно себе представить, почему такая осторожная и правильная картина вызвала критику со стороны официальных искусствоведов в 1952 году после Всесоюзной выставки. В ней уж никак нельзя найти «отрыжек формализма», «сезанизма» или импрессионизма, с которыми так яростно боролись в то время. Критик Дмитриева характеризует картину как «произведение весьма спорное, не только по своим формальным приемам, но главное по своему содержанию»:

Что изобразил Лактионов в своей картине? Перед зрителями демонстрируется груда домашнего скарба, всевозможные узлы, фикус, бумажные цветы, мандолина. Женщина, очень воинственного вида, уперев руки в боки, стоит возле этой груды и торжествующе хохочет. Для полноты ансамбля стены оклеены пестрыми обоями, каких в действительности в новых домах не бывает. Художнику стоило бы вспомнить стихотворение Маяковского «Старое и новое», посвященное переезду в новый дом. Кончается оно так:

Мораль  
стиха  
понятна сама,  
гвоздями  
в мозг  
вбита:  
— Товарищи,  
переезжая в новые дома,  
Отречемся  
от старого быта!

Между тем героиня картины Лактионова явно не собирается отречься от своего старого быта: она привезла с собой даже бу-

мажные цветы. Но, может быть, художник хотел над этим посмеяться, проиллюстрировать сатирическое произведение Маяковского? Нет, этого не видно.

Живопись Лактионова действительно отличается тщательной отделанностью и достигает иллюзорности. Но она мертва, жестка, в ней есть нечто от иллюзорности восковых фигур<sup>4</sup>.

Другой критик отметил в картине «привкус некоторой слащавости, нарочитой умиленности». Риторика этой так называемой «доброжелательной критики» сама по себе симптоматична. Картина критикуется за форму и за содержание, как недостаточно реалистическая и недостаточно социалистическая; она представляет не реальность, а «иллюзорность», «нарочитость», не «живых людей, а восковые фигуры». Таким образом, картина лакирует, а не отображает «действительность в ее революционном развитии», представляет собой «академическую симуляцию». Может быть, причина в том, что картина Лактионова слишком правильно следует иконографии, это почти «метаживопись», картина, состоящая из узнаваемых цитат. Поза хозяйки напоминает нам «Мать партизана» Сергея Герасимова и другие картины военного времени. «Нарочитость» картины состоит именно в ее нарочитой правильности, почти не скрываемой условности сталинского академизма. Картина кажется не «искренней», а откровенно условной<sup>5</sup>.

Главным символом политической некорректности в картине является фикус. В этом неприхотливом вечнозеленом растении с подозрительно «космополитичным», нерусским названием виделись корни мещанства и цветы мелкобуржуазного зла. (Хотя, строго говоря, фикус — это один из немногих «реалистических» элементов в картине.) Не случайно критик апеллирует к стихотворению Маяковского с характерным названием «Старое и новое». Лозунг борьбы с домашним хламом и мещанством, за новый быт унаследован критиками социалистического реализма прямо из левого искусства 1920-х годов,

с которым они непосредственно боролись. Оказалось, что после уничтожения авангарда некоторые из его лозунгов, как, например, лозунг борьбы за вкус, перекочевали в эклектический репертуар официальной критики соцреализма<sup>6</sup>. Таким образом, борьба с китчем сама может стать частью тоталитарной системы, тоталитарного китчевого сознания.

Многие критики китча на Западе, от Набокова до Германа Броха, часто находили его истоки в буржуазном культе домашнего очага. В романе Набокова «Дар» кактусы на окне у немецкой хозяйки пансиона символизируют ее маленький пошлый мирок. Но фикус в картине Лактионова — это символ мифического мещанства, мещанства, которое к этому времени было уже ликвидировано как класс, а затем воссоздано во «вторичной» мещанской культуре сталинской элиты. (Вспомним слова отца из повести Андрея Платонова «Фро»: «...мещанки... теперь их нет, они умерли давно. Тебе до мещанки еще долго жить и учиться надо, те хорошие женщины были...»<sup>7</sup>) Фикус, как и бумажные цветы, — образ мифического врага, символ борьбы как таковой.

Цветы и корни — это основные метафоры эпохи борьбы с космополитизмом, «жалким пигмейством» и «безродными, эстетствующими вырожденками» (цитаты из атаки на А. Эфроса, Н. Пунина, И. Маца). Например, в постановлении Совета министров СССР о преобразовании Академии художеств в 1947 году прямо говорилось:

Цветы западного искусства пустили крепкие корни... со всеми этими плевелами, мешающими развиваться здоровому советскому искусству, пришлось долго и упорно бороться. Подавляющее большинство искусствоведов и критиков в течение более 20 лет игнорировало замечательные реалистические традиции национального искусства... пренебрежительно и высокомерно оценивало гордость и славу русского искусства — творчество передвижников<sup>8</sup>.

Возможно, особенно тщательная критика «картин бытового жанра» связана еще и с тем, что конец 1940-х — начало 1950-х — это время арестов, кампания борьбы не с мещанством, а с космополитизмом. Не переезд на новую квартиру, а арест являлся частью сталинского «нового быта». Переезд часто происходил в комнату арестованных, которую с удовольствием занимали соседи по коммуналке. Впрочем, не стоит поддаваться соблазну и читать картину реалистически или аллегорически. Это лишь жанровая сцена, отражающая на своей заглаженной поверхности парадоксы критики зрелого соцреализма.

Критика и ретуширование картины продолжались в 1960-е годы. В альбомах 1960-х картина часто публиковалась без портрета Сталина. В 1960-х не только фикус и бумажные цветы, но и портрет Сталина стал элементом плохого вкуса. При этом все театральное действие картины с ее невидимым источником света оставалось, обрезались только ее неудачные, «скомпрометированные» края. Эта новая борьба со сталинским китчем стала своего рода лакировкой исторической памяти, китчем в другом стиле.

В американской мифологии 1950-х годов фикус выступит вполне положительно. В песне «Большие надежды» поется о маленьком муравье, который мечтает сдвинуть огромный фикус. «Oh this little and who tries to move the rubber plant... he's got high hopes, he's got high hopes». «Простой муравей» — иронически-поэтический образ среднего американца. Если российский фикус — символ косности, то американский фикус — символ «больших надежд». Дело тут не в природе и не в ботанике, а в культурной мифологии. Фикус, один из немногих правдоподобных элементов в картине Лактионова, является ключом к археологии советской повседневности и к истории ее описания. Мы еще увидим настоящие фикусы на подоконниках в коммунальных квартирах, а пока остановимся на цветах зла в искусстве.

## 2. Археология повседневности: теории и практики

«Археология знания» — термин Мишеля Фуко<sup>9</sup>. Археология его собственного термина приведет нас к «генеалогии метафор» Ницше и к идее театра памяти Вальтера Беньямина. Ницше писал, что правда во внёморальном смысле слова — это хорошо забытая метафора. Другими словами, дорога к правде ведет через самоанализ и анализ метафор и клише о том, что такое правда. Без этого своего рода дискурсивного очищения невозможно философское знание и правдивое отношение к жизни. Конечно, и Ницше, и Фуко позволяли себе повседневные отклонения от собственных теорий. Для Беньямина «археология» памяти связана не столько с поиском корней, сколько с поиском многочисленных культурных наслоений, руин и фрагментов, прерванных, не завершенных, разорванных временем. Беньямин сравнивает археологические раскопки с операциями памяти:

Археолог не должен бояться снова и снова возвращаться к тому же самому материалу, пересыпать его, как пересыпают землю, переворачивать его, как переворачивают верхний пласт почвы. Ибо сам предмет — всего лишь отложение, слой, который только при наиболее тщательном изучении откроет истинное сокровище, скрытое в земле; образы, отсеченные от всех ранних ассоциаций, стоящие наподобие драгоценных фрагментов скульптур в галерее коллекционера — в прозаических залах нашего позднего понимания<sup>10</sup>.

Археология — метафора культурной памяти. Археолог обнаруживает перестроенные фундаменты, обломки материальной культуры общества. Археология антиутопична. Утопия прошлого или великая империя видятся археологу как скопище руин и отходов. Поэтика руин исключает тотальность. Не случайно имя первого путешественника на остров Утопии в

произведении Томаса Мора Рафаэль Гитлодей — Nythlodaeus — эксперт в мелочах. Он дает нам остраненный взгляд на утопию. Одна деталь, один незначительный предмет, мелочь жизни, «соринка» или подточина на граните может вызвать поток культурных ассоциаций и дать ключ к пониманию явления. Повседневная соринка, подточина дает иное понимание идеологических, экономических теорий. Археология повседневности не лишена случайных прозрений, «профаных эпифаний», когда в одной детали, сцене из жизни или из романа, вдруг отразится, как в капле воды, целый культурный космос.

В культурной памяти слова и вещи тесно взаимосвязаны. Археология понятий и археология вещей, культурная мифология и исследование практик повседневности должно вестись совместно. Если не проанализировать то, как происходит в данной культуре *осмысление* повседневной жизни, политики, искусства и национальной или культурной идентичности, то мы не поймем смысл повседневных практик. Меня интересует двойная археология: мифа и материальной жизни<sup>11</sup>.

Археология повседневности изучает пограничные зоны между бытовым и идеологическим, повседневным и эстетическим. Именно с этими пересечениями границ связана цепочка понятий, через которые мы выражаем свое отношение к повседневному. Многие из этих слов получили негативную окраску. Банальность, китч, пошлость, общее место — все эти слова намекают на кризис общности и профанацию чего-то самого дорогого — духовного, прекрасного, высокого — на кризис общего языка и общественного взаимопонимания. Археология общих мест показывает, как общее превратилось в банальное, традиция в клише, а искусство в китч.

### 3. Общее место: от топоса к клише

Искусство памяти и теория общих мест возникают после катастрофы. По легенде, изобрел их Симонид Кеосский, первый профессиональный поэт Древней Греции, писавший гим-

ны по заказу богатых клиентов. Однажды Симонид был приглашен на банкет к фессальскому аристократу Скопасу<sup>12</sup>. Оскорбленный тем, что половина панегирика, сочиненного Симонидом, была посвящена не хозяину дома, а богам-близнецам Кастору и Поллуксу, Скопас пообещал Симониду половину причитающихся ему денег. Вскоре после «разборки» между богатым хозяином и поэтом пришла записка странного содержания. В ней было сказано, что Симонида ожидают двое молодых людей. Поэт вышел на улицу, и в этот момент крыша дворца Скопаса с грохотом обвалилась, задавив всех пирующих, включая хозяина. После несчастного случая родственники умерших, искаженных до неузнаваемости, обратились за помощью к Симониду, и поэт сумел опознать каждое тело, вспомнив расположение гостей за столом во время банкета. Место расположения (топос) связалось с именем умершего, и Симонид пришел к заключению, что для тренировки памяти, необходимой ораторам и поэтам, полезно «хранить» образы и цитаты в определенных знакомых местах и, прогуливаясь по знакомым местам, запоминать речи и стихи. Так на руинах дома Скопаса родилось искусство памяти.

Получается, что эта легенда отнюдь не о том, что не стоит богатым обижать поэтов, и даже не о том, что поэт должен служить кумирам небесным, а не земным. Скорее это притча о пользе памяти и о том, что никто не знает, когда произойдет катастрофа, угрожающая долгим забвением.

Понятие «общее место» — *topos, lieu commun* — относится одновременно к организации пространства и к организации речи, к топографии и к риторике. Оно деградировало на протяжении истории, превратившись из благородного греческого топоса в обыкновенное клише. Изначально «общее место» было частью греческой мнемоники — искусства памяти. Мнемоника, или техника искусственной памяти, — это знаковая связь места с культурой. Ораторам и поэтам рекомендовали условно закрепить за знакомыми местами (**koinos topos**) и повседневными прогулочными маршрутами памятные об-

разы. Один из немногих дошедших до нас римских трактатов о мнемотике «Ad Herennium» рассказывает исключительно об искусстве памяти, однако в герметической традиции *koinos topos* намекали также на оккультную топографию древнего Театра памяти и космологический строй вселенной, познать который можно посредством многолетнего философского поиска и многочисленных мнемотических прогулок. В современной социологической литературе Морис Хальбвакс воскресил некоторые идеи греческой мнемотики, связав коллективную память с местом. Хальбвакса интересует не «дух места», не почва и не дух нации, а скорее общие топографические рамки памяти, на которые каждый мог спроецировать свои собственные мечты и жалобы.

В сочинениях Аристотеля общие места рассматриваются как риторические приемы и аргументы, используемые умелым оратором или политиком. В риторических трактатах эпохи Возрождения забытые классические общие места вновь открыты в качестве воспоминания об античности. Они рассматриваются как обязательные элементы ученого, возвышенного стиля. «Общее место» обозначает цитаты древней мудрости. Общие места обыкновенно брались в кавычки, хотя указание авторства и сноски чаще всего отсутствовали. Кавычки — две отделенные головы — не всегда являлись знаками оригинальности и индивидуального авторства, они скорее «обезглавливали» индивидуального автора, или, согласно другой точке зрения, они подтверждали его истинную причастность к книге мировой культуры. В XVI веке усидчивые молодые люди должны были собирать изречения мудрецов и записывать их в книжки, в XVIII веке молодые дамы дорожили своими «книжками общих мест», в которых вкладывались засушенные цветы и надушенные письма от «милых друзей».

В XVIII и XIX веках отношение к общему месту коренным образом переменилось: из того, чем принято было дорожить, общее место стало тем, чего следует избегать. Общее начинает восприниматься как общедоступное, вульгарное. Одно-

временно ведется философический поиск более идеального понимания общности, начиная от кантианского *sensus communis*, основанного на понятии прекрасного, до коммунистического идеала нового мира у Сен-Симона и Маркса. Кант настаивает на различении «обычного человеческого рассудка» — здравого смысла, основанного на повседневной общедоступности, и *sensus communis*, философской «идеи общего чувства». *Sensus communis* выражает общие черты человеческого разума и наития<sup>13</sup>. То общее, что есть у всего человечества, — это не только первичные сенсорные рефлексy, «суеверия» и эмоции, но именно способность отстраниться от чувственного для постижения прекрасного. Постижение прекрасного, сопереживание и отстранение лежат в основе общечеловеческого общения. Вкус, по определению Канта, это наша способность судить об универсальной коммуникативности явления, о том, что делает его прекрасным.

В философских дискуссиях начала XVIII века *sensus communis* связан с римским пониманием общественной морали и гражданского долга. У Канта *sensus communis* превращается в эстетическое вкусовое суждение. Само по себе понятие «вкуса», которое философы используют метафорически, взято напрямик из кулинарных трактатов XVIII века. Таким образом, существует прямая связь между искусствами кулинарии и мысли. Происходит медленное развитие от неверия в самую возможность существования универсальности вкуса, что выражено в известной римской поговорке «о вкусах не спорят», к попытке определить общечеловеческий «хороший вкус». Наложение понятий хорошего и плохого на ряд чувственных удовольствий связано с развитием моральной философии. Понятие хорошего вкуса восходит к классической «этике меры», описываемой у многих философов, от Пифагора до Платона, подразумевающей этику пропорций, сдержанности и баланса. Важная черта учения о вкусе в том, что он не должен быть врожденным, он развивается через образование,

просвещение и самосовершенствование. Вкус ни у кого не в крови — какой бы голубой она ни была. Он не передается по наследству, не является национальным достоянием. Культивирование хорошего вкуса отражает европейскую социальную мобильность, постепенный переход от аристократии по рождению к аристократии духа и воспитанию «третьего сословия», буржуазии в XVII — начале XVIII века.

В конце XVIII века происходит «революция общего места», кризис культурного консенсуса и понимания человеческой общности. Романтическая эстетика впервые резко противопоставила повседневность и оригинальность, тривиальность и аутентичность, заменив понятие хорошего вкуса и эстетику меры на культ гения, которому если и не все, то по крайней мере очень многое было дозволено. Оригинальность и новаторство не являлись основными культурными ценностями до времен романтизма. В эпоху романтизма «общее место» из очага культурной памяти превращается в клише, теряя свою историческую и поэтическую многозначность. Археология памяти культуры забыта, «общее место» понимается почти буквально, как дурно пахнущее общественное место, некая рыночная площадь, где гений и быт — это двойники-антиподы одной эпохи, эпохи взрыва массовой информации, впервые сделавшей искусство доступным для широких слоев населения. Культурные иерархии смещаются, в пространства высокой и низкой культуры вторгается средняя культура, демократическая и буржуазная, обладающая социальной, стилевой и финансовой мобильностью. Демократизация артистической продукции вызывает обостренную реакцию, ностальгическое стремление воссоздать элитарность и аристократию духа, воссоздать искусство для избранных или искусство для искусства, автономное и самодостаточное.

Если когда-то Кант видел общечеловеческое начало (*sensus communis*) в отстраненном познании прекрасного, то в XX веке философы-модернисты с ужасом обнаружили, что

общечеловеческой культурой стало не высокое искусство, а популярная культура, основанная на клише.

По-французски *cliché* означало типографскую пластину, посредством которой множились страничные изображения, а также фотографический негатив. В современном языке значение слова сдвинулось от технологии к эстетике и обрело негативную окраску. Клише воплощает обесценивающие последствия современной технологии и механического воспроизведения. Оно, как и фотография, способствует распространению произведения искусства и в то же время лишает их ауры уникальности. Клише одновременно увековечивает и протипуирует, оно одновременно воспроизводит оригинальность и обесценивает ее. Сегодня мы живем в «клишированном обществе», в котором даже романтическое противостояние повседневности стало клише. «Одна из основных причин, почему клише удается избежать осмысления, состоит в том, что оно заразительно, как смех, или, если хотите, как заикание», — пишет Антон Зийдервелд<sup>14</sup>.

В самых фундаментальных и в то же время необъяснимых сферах человеческого существования — рождении, смерти и любви — у нас имеется максимальный набор клише. Реакция на сообщение о смерти или объяснения в любви наиболее клишированы и ритуализированы во всех культурах. Клише нередко спасают нас от отчаяния и неловкости, а иногда и от самих себя. Иногда они действуют как древние заклинания, обеспечивают нас гарантией выживания, минимальной предсказуемостью повседневной жизни, необходимой в век перенасыщения информацией и стимуляцией.

Клише предохраняют нас от созерцания катастрофического, невыносимого и невыразимого. В кризисных социальных ситуациях мы часто краснеем и произносим извинения-клише, соблюдаем формальности-клише и неформальности, которые не менее клише, чем первые. Клише предотвращают устрашающее осознание неизбежных ограничений языка и жизни. Человек способен предать остранению общее место,

но следом ему придется отстраниться от своего собственно-го остранения.

На протяжении европейской истории много уровней «общего места» оказалось забыто вместе с самим искусством памяти. Не будучи больше частью древнего искусства риторической организации мира, общее место обесценилось и приняло буквальный смысл. Но на руинах классического общего места возникли мечты об идеальном общежитии — в искусстве, политике и обществе. Однако если естественные традиции развиваются творчески, видоизменяются, противодействуют утопической тотальности, то новые традиции или «придуманные традиции» обычно не гибки и консервативны». Новообращенец в веру гораздо фанатичнее, чем те, кто верит давно и не чужд критической и поэтической рефлексии. Этим археолог культуры отличается от создателя новых мифов.

Таким образом, общее место отнюдь не плоско и не тривиально, как это могло бы показаться. Это — баррикада, поле битвы воюющих определений и дискурсов — философских, политических, эстетических и религиозных. К XX веку общее место превратилось в сложный палимпсест, музей романтических руин аутентичности и множества современных утопий от коммунистического рая до коммерческого благословения. Общее место — это мифическое пространство, из которого интеллектуалы постоянно изгоняют себя с тем, чтобы писать элегии и метафизические трактаты на темы утраченной общности. Борьба с клише и китчем стала лозунгом критически настроенных писателей-модернистов.

#### 4. Китч, «кэмп», «банальность зла»

Точная этимология слова «китч» неизвестна. Скорее всего «китч» происходит из баварского жаргона арт-дилеров середины XIX века и переводится как *дешевка* и *подражание*. Национальные варианты китча известны во многих языках —

русская «пошлость», польская «tandeta», испанское «cursi», «schmaltz» на идише, французский «style pompier» и американское «corny» и «tacky». Немецкое слово вошло в международный жаргон не столько из-за преобладания китча в Германии, сколько благодаря тому, что немецкие критики начала XX века стали первыми теоретиками как коммерческого, так и тоталитарного китча.) Теодор Адорно определил китч как «пародию на катарсис», Клемент Гринберг — как «приниженную академическую симуляцию истинной культуры», а Герман Брох видел в китче «сентиментализацию обыденного и конечного до бесконечности»<sup>15</sup>. Все эти определения основаны на оппозиции «конечного» и «бесконечного», подражания и оригинала, массовой и элитарной культуры. Китч видится как вторичная культура, как ложный мимесис, симуляция, «дурная бесконечность» массового сознания. Более того, китч не просто дурная имитация; он ставит под сомнение оригинал, забирает власть в свои руки, грозит уничтожением истинной культуре.

Вирус китча — это глобальное осложнение после тяжело перенесенной болезни модернизации. Китч рассматривался как пасынок модернизации и связанных с ней феноменов массовой грамотности (или массовой полуграмотности) и создания централизованных институтов искусства, будь то «индустрия развлечений» или политика искусства в тоталитарном государстве. Таким образом, китч идентифицировался одновременно с массовой и с тоталитарной культурой. Гринберг пишет в 1939 году: «Если китч является официальной тенденцией в искусстве Германии, Италии и России, то это не потому, что правительства этих государств мещане, а потому, что китч и является массовой культурой в этих странах, да и в других. Китч — это дешевый инструмент соблазнения масс. ...Китч держит диктатора в близком контакте с “душой народа”»<sup>16</sup>.

Слово «китч» появляется в советской прессе в 1960—1970-е годы, в основном в статьях о массовой культуре «гнилого Запада». В 1980-е годы слово входит в обиход, но в от-

личие от пошлости, которая объединяет этическое и эстетическое, китч рассматривается как чисто эстетический феномен. Скорее всего, иностранное происхождение слова способствовало его эстетизации и экзотизации в русском языке. История и теория китча, выявляющие сложные взаимоотношения этики и эстетики, не были переведены на русский язык и не стали предметом внимания российских критиков.

Можно было бы выделить определенные стилистические элементы, любимые массовой культурой, — сентиментальность, орнаментальность, слезливый психологический реализм, эклектику. «Демократический китч» часто связывался с культом буржуазного уюта, домашнего очага с узорными занавесочками и геранью и с предметами прикладного искусства и всевозможными милыми безделушками, в то время как «тоталитарный китч» принимал формы веселого массового действия, марша или танца, ведомого духом всеобщего социалистического братства. Важно не сводить китч к сумме стилистических черт, а рассматривать его *механизмы*, приемы и орудия массовой манипуляции. В этом отношении формула Гринберга особенно полезна: «Если авангард имитирует процессы искусства и процессы сознания, китч имитирует только его эффекты». Машина китча пожирает самые авангардистские приемы и возвращает их пережеванными и переваренными. В определении Гринберга подчеркнем слово *процесс*. Не единство стиля, а именно обнажение процессов сознания, самопознания и искусства наиболее противостоит китчу.

Китч приглашает нас улыбаться, но не иронизировать, верить, а не сомневаться в вере, получать удовольствие, но не удивляться и не наслаждаться. Но и здесь все не так просто. Часто хочется именно улыбаться и верить, а не крутиться на головокружительном чертовом колесе иронии. Китч не обнажает конфликтов, противоречий и парадоксов, а, наоборот, ретуширует, лакирует, подлечивает симптомы. Над безднами человеческого существования он предлагает построить дешевые мосты с позолоченными грифонами. Любитель (и потре-

битель) искусства часто остается соблазненным и покинутым (что принимается им или ею как должное и неизбежное), а любитель китча соблазнен и не брошен. Напротив, он поглощен эротикой толпы, оргией марша и аэробики. Китч нельзя просто «остранить». Китч — это мечта о всеобщем братстве, диктатура сердца. Китч — это детская сказка для взрослых, изданная массовым тиражом, сентиментальное райское видение, где, по выражению Милана Кундеры, нет места дерьму<sup>17</sup>. Это современный рай массового производства, рай со всеми удобствами и без ада.

Хотя, безусловно, дешевка и подражание существовали и до XIX века, понятие «вторичной культуры» и борьба с ней являются продуктами романтизма и затем в XX веке модернизма. В 1920—1930-е годы китч и авангард, противопоставленные в заглавии статьи Гринберга, — это «близнецы-братья», Каин и Авель.

Однако сосуществование культур во множественном числе само по себе не вызывало тревоги у западных писателей. Многие из них никогда не стремились к созданию единой, всенародной культуры. Китч — не синоним массовой культуры вообще или повседневной культуры (хотя в самых горячих атаках на китч эти различия могут смещаться). Формула китча — **массовая культура плюс власть** (политическая или экономическая). Критики-модернисты выступают не против массовой культуры как таковой, а против захвата ею всеобъемлющей власти, особенно в критическую эпоху между двух мировых войн. Позже появляется деление на демократический и тоталитарный китч, которое напрямую затрагивает проблему взаимосвязи вкуса и государственной власти.

Китч — не просто плохое искусство, а этический акт, акт манипуляции, массового гипноза и соблазна. Китч — явление пограничное, смешивающее границы между этическим и эстетическим, между искусством и жизнью. Китч не имеет единого антипода. В 1930-е и в 1950-е годы критика китча тесно связана с проблемой ответственности интеллигенции перед

лицом фашизма и сталинизма. Философ Ханна Арендт в своем репортаже о суде над нацистским преступником Эйхманом представляет его как олицетворение китча в жизни и в связи с этим описывает феномен «банальности зла»<sup>18</sup>. Во время суда Арендт обнаружила, что архитектор массового геноцида говорил языком чистых клише от начала суда до предсмертной речи. Израильские психиатры признали Эйхмана абсолютно нормальным, и сам Эйхман никакой своей вины не признал, считая себя законопослушным патриотом и служителем великого государства. Эйхман употребляет слово «аморальный» только один раз — по отношению к роману Набокова «Лолита», который ему предложили почитать в израильской тюрьме. Никакие признания пострадавших и описания насилия не вызвали у него подобного негодования. По мнению Арендт, зло далеко не банально, однако в некоторых ситуациях банальность мышления, неспособность к независимой рефлексии может привести к насилию, делая маленького человека, любящего отечество, преступником. Человек, непосредственно ответственный за политику Холокоста, представлен не как демонический злодей, а как маленький человек с огромной властью. Зло XX века могло быть тривиально повседневно, почти внеиндивидуально, «механически репродуцировано».

Китч — это стиль мышления, а не стиль искусства. Что касается культур во множественном числе, то они всегда взаимодействовали. Массовая и элитарная культура часто одалживали друг у друга художественные приемы и образы. Так, во второй половине XX века реклама и дизайн заимствовали множество приемов из русского и немецкого авангарда и французского сюрреализма (предварительно разжеванного и обезвреженного), в то время как поп-арт поддался соблазну рекламы, облекая ее в рамки отчуждения. Параллельно с борьбой против китча, характерной для критически настроенной интеллигенции, поэты и художники с середины XIX века (Бодлер, Рембо, Оскар Уайльд и др.) увлекались эстетикой

повседневного и немодного и коллекционировали ненужные предметы. Они восставали против буржуазного хорошего тона и эпатировали буржуа своим артистизмом духа, дурным вкусом и богемным жизнетворчеством. В 1960-е искусство поп-арта сделало механическую репродукцию своим художественным приемом. Одновременно Сьюзен Зонтаг ввела понятие «кэмп» в художественно-критический жаргон. «Кэмп» — это своеобразный китч в кавычках, эстетизация плохого вкуса как часть каждодневной игры<sup>19</sup>. Центральная метафора кэмп — это *theatrum mundi*. Жизнь — маскарад, где низкое и высокое подыгрывают друг другу. Кэмп заигрывает с плохим вкусом, но делает это с элегантностью истинного денди. (В описании Зонтаг кэмп получил боевое крещение в субкультуре гомосексуальной богемы Нью-Йорка.) Кэмп не остраивает китч, а флиртует с ним. В то время как для кэмпта игра — это главное, для массового китча эротическая и эстетическая игра весьма не свойственна. В зоны кэмпта и эстетизации включается все, даже фашизм. Он становится «восхитительным фашизмом» («fascinating fascism») и стилизуется в ретро-фильмах Висконти и Фассбиндера, в ранних постмодернистских архитектурных чертежах Леона Криера.

В России культурная ситуация несколько отличалась от западной. С середины XIX века культура (основанная на русской классической литературе) понималась в единственном числе и с большой буквы и являлась основой национального самосознания. (Эта модель нации, основанной на культуре, характерна также для Германии.) Единство культуры связывалось с единством нации. Еще разночинная интеллигенция стремилась нести высокую культуру в народ, таким образом желая превратить культуру элиты в народную культуру (а не наоборот).

Что касается изображения повседневной жизни, быта настоящего, а не будущего, оно остается проблематичным для социалистического реализма. Отсюда и постоянная критика «малых жанров» справа и слева. Бытовое легко воспринимает-

ся как плохой вкус и пошлость. При рассмотрении соцреализма в сравнительном контексте важно обращать внимание не просто на элементы стиля и стиливых совпадений с тоталитарной культурой Италии, Германии, Китая, Кореи или с голливудскими мюзиклами и рекламой, а рассматривать орудия борьбы и институты власти, помогающие «сделать сказку былью».

Можно было бы выписать рецепт для борьбы с китчем и предписать здоровый гуманизм, утопический авангард или истинное народное искусство (в зависимости от взглядов врача). Но борьба с китчем, или борьба за хороший вкус, тоже имеет свою болезненную историю. За ней часто стоит идея гражданской войны в культуре, четкое предпонимание культуры исключительно в единственном числе с утверждением ее дидактической роли в обществе и в формировании национального самосознания. Топос борьбы за хороший вкус, ее риторика и парадоксы будут в центре моего внимания.

В XX веке о вкусах не только спорили, за вкус боролись. В 1920-е годы конструктивисты и левовцы стремились установить «диктатуру вкуса» и предлагали объявить войну мещанству, пошлости, «лубочным безобразиям», «псевдопролетарским безделушкам» и «азиатской необразованности масс». Официальные советские теоретики эпохи социалистического реализма боролись с «ширпотребом», «безвкусицей» и «отрыжками формализма», за повышение «культурного уровня народа» и даже за «тонкий артистизм». Их западные современники, критики и писатели-модернисты, видели в этом «тонком артистизме» псевдоискусство, тоталитарный китч, аморальный акт. Таким образом, споры о вкусе затронули центральные проблемы XX века: культуры в единственном и множественном числе, культуры массовой и элитарной, этики и эстетики, искусства и власти. Борьба за хороший вкус в 1920—1950-е годы переживала множество взлетов и падений. Борьба с мещанством в культуре авангарда, разыгравшаяся в эпоху НЭПа, утихает в 30-е годы, когда многие борцы против ста-

рого быта оказываются физически уничтожены или же дают обет молчания. Борьба с мещанством сменяется всеобщей кампанией за «повышение культурного уровня». Особенно в послевоенные годы революционный аскетизм выходит из моды и критика буржуазности далеко не отвечает интересам новой сталинской элиты. Однако с 1947 года и особенно после постановления Жданова о Зощенко и Ахматовой (где Зощенко объявляют «пошляком») борьба за вкус «с пигмеями», «формалистами» и «космополитами» возобновляется, во многом воскрешая двадцать лет спустя споры ахровцев и лэфовцев и риторику Гражданской войны.

С конца 1960-х китч перестает рассматриваться как мироощущение и как этический акт и превращается в эстетический стиль, в «китч» в кавычках. Одновременно этический пафос модернистов, политизация искусства выходит из моды. В субкультуре постмодернизма критика и борьба за вкус стали считаться плохим вкусом. Не случайно, однако, «отечественный постмодернизм» (как его душевно называют его представители) начал свою деятельность с обращения к последнему советскому большому стилю — соцреализму, — отражая в ироническом кривом зеркале его тотальные устремления. Некоторые постмодернисты пытались теоретически облагородить соцреализм, назвав его протопостмодернизмом или даже первым мировым постмодернизмом, изобретенным, как и многое другое, не на диком Западе, а в Советском Союзе. (Россия — родина постмодернизма.) Постмодернизм, таким образом, очищался от его основных черт, особенно от критики власти и авторитарности (что вряд ли приложимо к соцреализму) и поиска языка «другого» и сводился исключительно к принципу глобальной симуляции. Отечественный постмодернизм, как и отечественный соцреализм, в таком понимании превращаются в вечные российские потемкинские деревни с иностранной вывеской «симулякр». Археолог повседневности не может себе позволить соблазна такого рода аналогий и должен терпеливо собирать пыльные руины материальной культуры. Не охотясь за самой



последней модой (которая очень скоро станет предпоследней и потому самой немодной), археолог современности рассматривает слои культуры и длинные промежутки времени и надеется, что в XXI веке некоторые этические парадоксы и дилеммы взаимоотношений искусства, повседневности и власти вновь привлекут внимание писателей и читателей.

«Никто из нас не супермен в борьбе с китчем. Как бы мы ни ругали его, китч остается составной частью человеческого существования», — писал один из главных преследователей тоталитарного китча Милан Кундера<sup>20</sup>. «Мы» в этом предложении — одновременно слегка помпезное и ироничное — объединяет последователей и преследователей китча и отражает его парадоксы.

## 5. Лабиринт без монстра

Само понятие повседневности, хотя и противостоит истории и политике, не является внеисторическим. Каждодневная жизнь существовала всегда, но особое современное понятие «повседневного» связано с разрывом трансцендентального видения мира, в котором повседневное было частью космического ритуала. Как бы мы ни хотели вернуться обратно, этот возврат невозможен и является лишь ностальгическим импульсом, желанием избавиться от настоящего. Современное ощущение повседневности связано с началом модернизации, разделением сфер существования, выделением общественных и личных пространств, появлением третьего сословия и развитием «среднего класса», созданием гражданского общества, отделением церкви от государства и потерей больших стилей — церковных, монархических и имперских<sup>21</sup>. Естественно, процессы модернизации вызвали реакцию по всей Европе. В России романтическое сопротивление модернизации и повседневности сохранилось чуть ли не до конца XX века.

Однако уже в поздних теориях формалистов возникает интерес к повседневной культуре и ее моделированию — в теориях «литературного быта» Эйхенбаума, статьях Тынянова, Лидии Гинзбург и позднее лотмановской школы. Их интересует в основном та повседневность, которая наиболее доступна культурному моделированию и частично имитирует литературу.

Как ни странно, занятие повседневностью часто воспринимается как саботаж традиционных дисциплин социальных и гуманитарных наук. Изучение повседневности противостоит как традиционной и позитивистской историографии, так и философии и теории — от Маркса до Фуко, подтачивая само опьянение метадискурсом и теоретическим нарциссизмом. Во французской традиции изучение повседневности идет также из поздних экспериментальных тактик левого искусства — от сюрреализма до ситуативизма, — которых интересовали отклонения и уклонения от официальных практик и теорий. Работа Анри Лэфевра о «повседневной жизни в современном мире» продолжает артистические традиции левого искусства. Таким образом, исследователи повседневности отнюдь не чуждаются поэтических вольностей.

Мишель де Серто написал историю «изобретения повседневности» в полемическом диалоге с Мишелем Фуко и Пьером Бурдьё. Его история включает теории и практики и обращает внимание на риторику их разграничения и взаимодействия. Он демонстрирует, каким образом в XVII веке во Франции «savoir» (знание) постепенно перестало ассоциироваться с «savoir-faire» (знанием дела), теория знания и практика разделились. Тогда же развивается понятие искусства в единственном числе и с большой буквы (Art), отличное от «искусства делать что-то» (arts de): искусства разговора, городских прогулок, приготовления еды и других видов жизнедеятельности тела и личности. Искусство отделилось от искусства жить. Серто обращает внимание на риторику каждодневных практик, на использование в повседневности при-

емов дискурса (и не только дискурса), которые он характеризует как уловки, отклонения, «браконьерство», мелкое ниспровержение официальных кодов поведения (*ruses, brasonnage*). Конечно, амплитуда отклонений тоже в определенной степени задана властью и работает далеко не всегда. Все носители данной культуры обычно знают, сколько раз и насколько можно отклоняться от правил и каковы условия эзопова языка и баланса недосказанности. Именно эти неписаные законы повседневных отклонений непонятны иностранцам и иностранным исследователям культуры, которые склонны преувеличивать либо культурный конформизм, либо понконформизм. Повседневные тактики и стратегии ниспровергают чисто теоретические концепции и предлагают более многогранное понимание современной культуры — не только Культуры с заглавной буквы, но культуры во множественном числе. Серто проливает свет на материалистическую сторону повседневного существования: пути разметки пространства, движение по городу, маркировка времени, приготовление пищи.

Отдавая должное повседневным уловкам и закоулкам, искусствам жить и выживать, не следует преувеличивать революционную роль повседневного браконьерства. Хотя в переходные эпохи, во времена смуты или революции они и принимают анархический характер, в основном эти практики также традиционны и привычны. Только определенные нарушения возможны и частично легитимированы в данной культуре. Повседневность противоречива: аморфная и неформальная, она тем не менее создает условия для сохранения форм и формальностей, олицетворяя одновременно и спонтанность, и застой.

Повседневность некатастрофична. Она как бы противостоят историческому повествованию о смерти, несчастье и апокалипсисе. Похоже, что у повседневности отсутствует как начало, так и конец. В быту мы не пишем каждый день романов, а в лучшем случае ведем дневник, который чаще всего

путано внеисторичен. В этих дневниках драмы нашей жизни не заканчиваются — наподобие того, как это происходит и в мыльных операх, где каждая развязка разветвляется и ведет к новому сюжетному ходу и отсрочивает конец.

Повседневность напоминает одновременно лабиринт Борхеса, который ведет повсюду и никуда, и безвыходный коридор коммуналки, уходящий в бессчетное множество одиночных комнатшек. В этом лабиринте общих мест нет Минотавра, нет героя и нет даже творца-художника в капкане собственного творения. Нить Ариадны не ведет к откровению. Ариадна присоединилась к Пенелопе и открыла курсы вязания.

Давно уже стало общим местом размышление о том, что в России литературные метафоры на протяжении последних двух веков принимались слишком близко к сердцу. В чеховском рассказе «Учитель словесности» географ Ипполитов навязчиво повторяет банальные истины из школьного учебника: «Волга впадает в Каспийское море... Лошади едят овес». Спустя каких-нибудь пятьдесят лет революционер-изобретатель из пьесы Маяковского «Баня» придерживается самых радикальных взглядов насчет подобных клише. На вопрос: «А что, эта чертова Волга все еще впадает в Каспийское море?» — он отвечает: «Да, но она это будет делать недолго». Изобретатель революционного толка призван спасти мир от удушающих клише — однажды и навсегда. И это не просто поэтический прием авангардной литературы. Сталин сделал попытку вмешаться в естественные законы, рассматривая их всего лишь как природные общие места и надеясь повернуть реки вспять и совершить их революционную перестройку. В этом состоял глобальный сталинский проект постройки Беломорканала. Так изучение русских культурных мифов и советской психопатологии помогает обнаружить незримые связи между общими местами личной жизни и общегосударственными мечтами.

Вальтер Беньямин, съездив в Россию в 1926—1927 годах, сказал, что все европейцы должны посмотреть на себя глазами своих соседей. И ничто не может быть целебней для европейского его, чем увидеть свою страну на карте Советской России, где она представляется «маленькой землей, нервно-изможденной территорией, далеко на Западе». Россия в XVIII—XIX веках и Советский Союз в XX веке стали своего рода лабораторией и экзистенциальным экспериментом для западных путешественников. От побега из России маркиза де Кюстина до мифического «Back in USSR» Битлз. Национальные идеи и мифы также формировались путешественниками и эмигрантами от Петра Толстого до Фонвизина, от Чаадаева до Герцена и позднее Эренбурга. Зеркало другого мира позволяло четче разглядеть свое собственное отражение. Археолог и собиратель культурных мифологий — всегда путешественник, пересекающий государственные и культурные границы, странствующий между интимностью и отстранением.

---

<sup>1</sup> *Barthes Roland. Mythologies. Paris: Seuil, 1957.* В теоретическом развитии идеи культурной мифологии мы наблюдаем интересные межкультурные связи русской, французской и американской традиций. Понятие мифа Барта развивается из структурной антропологии Леви-Стросса и из поздних работ Романа Якобсона. В описании мифа «слева» и мифа справа чувствуется и влияние марксизма 1950-х. В более поздней трактовке мифа в 1970-е годы Барт отходит как от марксистского понимания мифа, так и от чисто структурного и пересматривает позицию самого «мифолога», исследователя мифологии. По мысли Барта, цель мифологии — не демистификация, а познание культурных механизмов, идеологических соблазнов, которое невозможно без самопознания самого ученого. На этой трансформации сказались как «открытие» Михаила Бахтина Цветаном Тодоровым и Юлией Кристевой в 1960-е годы, так и работы Жака Деррида, Мишеля Фуко и Жана-Франсуа Лиотара. Демистификация предполагает некую нейтральную, «прозрачную сферу» научной объективности, в то время как изучение «скольжения» и ускальзывания повседневных мифов заставляет самого ученого осознать свою собственную современность и

сопричастность культуре, стать одновременно субъектом и объектом своего исследования. Таким образом, модель «внезаходимости», предложенная Михаилом Бахтиным, действует только частично. Мифолог должен быть одновременно внезаходим и сопричастен. Семиотические исследования культуры Тартуской школы восходят к поздним работам формалистов, и так же, как их западные коллеги, тартуские ученые «вернулись» к истории в 1970-е годы, правда, в основном минувшую историю XX века. Поздние работы Юрия Лотмана подходят к «археологии понятий» и пересмотру культурных парадигм.

В конце 1980-х — начале 1990-х в американских гуманитарных науках произошел переход от «постструктурализма» к «cultural studies» (по английскому образцу) и «новому историзму». Я не верю, что гуманитарные науки должны придерживаться коммерческой модели «лейблов», и потому предпочитаю работать в пограничной области знания между философией, эстетикой и культурной антропологией, сочетая теоретические модели с исследованием практик в традиции Георга Зиммеля, Вальтера Беньямина, Мишеля де Серто, Рейнхарта Козеллека и Клиффорда Гирца, Майкла Тауссига и Джеймса Клиффорда. Кстати, многие «новые» идеи культурной антропологии и нового историзма взяты из литературной теории и эстетики (*Geertz Clifford. The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books, 1973* и *Clifford James. The Predicament of Culture. Cambridge: Harvard University Press, 1993*). Так, например, идея «thick description» (многослойного описания) заимствована Гирцем из литературной теории американских новых критиков, идеи которых были близки русским формалистам. В конце 1970-х и начале 1980-х годов, после дела Поля де Мана и дела Хайдеггера, пришло время теоретической, политической и этической саморефлексии. (Оба философа в очень разной степени публично выступали в защиту нацизма и антисемитизма в 1930-е и 1940-е годы и так и не отрефлектировали это в послевоенные годы. Де Ман, теоретик автобиографии как самоустранения, представлял свою реальную биографию как биографию антифашиста, сочувствующего Сопротивлению.) Таким образом, идея культурной памяти не просто как семиотическая система, а скорее как этический вызов стала играть очень важную роль. Множество ученых, включая Деррида, Лиотара, Нанси, Барта, а также бывших «левых» ученых-марксистов, перешедших на либеральные позиции после чтения (среди прочих) «Архипелага ГУЛАГ» Александра Солженицына (Глюксман, Финкелькраут, Тодоров), ушли от узконаучного понимания гуманитарных дисциплин. Как это ни странно, именно преданность гуманитарной науке как таковой и научная «честность» (тут мне приходит в голову непере译имое ан-

глийское слово «integrity») требовали экспериментировать с жанрами исследования и письма, создавать более художественные, открытые тексты в традиции философского эссе, уходящего корнями к Монтеню. Моя слабость — компаративная поэтика и культурология — работает на границе философии, эстетики и антропологии культуры и постоянно пересматривает свои границы, при этом не замутняя философских понятий, а, наоборот, добавляя уровни саморефлексии. Мои теоретические герои и героини сочетали научную рефлексию с «еретическим жанром» (по определению Паскаля и Теодора Адорно) философского эссе.

<sup>2</sup> *Renan Ernest*. What is a Nation? // *The Nationalism Reader* / Ed. by Omar Dahbour and Micheline R. Isnay. New Jersey: Humanities Press International, 1995. P. 143—156. См. также: *Bhabha Homi* (ed.). *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990; *Anderson Benedict*. *Imagined Communities*. London: Verso, 1994; *Gellner Ernst*. *Nations and Nationalism*. Ithaca; NY: Cornell UP, 1983; and *Greenfeld Liab*. *Nationalism: Five Roads to Modernity*. Cambridge University Press, 1992. Для исследования работы памяти в восточноевропейском контексте см. статьи Иштвана Рева и Цветана Тодорова в: *Representations*. 1995. № 49.

<sup>3</sup> *Nabokov Vladimir*. *On Philistines and Philistinism* // *Lectures on Russian Literature*. New York, 1981.

<sup>4</sup> *Дмитриева Н.* Бытовая живопись // *Искусство*. 1953—1954. С. 22.

<sup>5</sup> Во время моей лекции о соцреализме один из слушателей-американцев спросил, не является ли картина пародией. Пародийная (постмодернистская) интерпретация картины будет анахронистичной и не объяснит сложности восприятия картины в 1950-е годы.

<sup>6</sup> Домашнее или личное пространство вообще противоречит эстетике большого стиля и соцреалистическому мировоззрению. Поиски любви и устройство домашнего очага не являлись двигателями сюжета в искусстве соцреализма. В этом отличие нацистской и сталинской культур. В немецком искусстве авангардный дискурс «перестройки быта» и реконструкции домашнего пространства отсутствует. Скорее, наоборот, домашнее пространство должно быть как можно более традиционно. Таким образом, фикусы представляются нормальными, а не дегенеративными в культуре Германии 1930—1940-х.

<sup>7</sup> *Платонов Андрей*. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1983. С. 58.

<sup>8</sup> *Искусство*. 1947. № 2.

<sup>9</sup> *Foucault Michel*. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969; *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

<sup>10</sup> *Benjamin Walter*. *Berlin Chronicle* // *Reflections*. New York: Harcourt Brace & Jovanovich, 1978. Фуко вырабатывает идею культурных разры-

вов, в то время как у Вальгера Беньямина археология построена на иной модели времени, следующей Бергсону. Прошлое «кристаллизуется» в настоящем. Память раскрывается как всер, у которого нет ни начала ни конца, и правда лежит в его складках. Этот образ, взятый у Бергсона, объединяет Беньямина и Манделштама, в чьих теориях времени очень много общего.

<sup>11</sup> Говорить о структуре и семиотике мифа без практики противоречит самому понятию повседневного. Такая археология чистого дискурса приведет к кригика в балаганчик кривых зеркал, где он будет ловить свои собственные отражения и увековечивать клише о национальном характере. С другой стороны, изучение практик в полной независимости от культурных дискурсов, хотя и является необходимым ответом на чрезмерное увлечение мифами и красивыми словами, не даст нам возможности разобраться в том, как и почему существуют эти практики и какой смысл из них извлекается. Двойная археология — дискурса и практики — особенно необходима для изучения такой сильно мистифицированной культуры, как российская, где культивируются полуслова и теньевые практики, полеты воображения и превращение невозможного в возможное.

<sup>12</sup> *Yates Frances*. The Art of Memory. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

<sup>13</sup> *Kant Immanuel*. Critique of Judgement. Indianapolis: Hachett, 1987. P. 231.

<sup>14</sup> *Zijderveld Anton*. On Clichés. London: Routledge and Kegan Paul, 1979.

<sup>15</sup> *Adorno Theodor*. Aesthetic Theory. London; New York: Routledge, 1988. P. 340. *Broch Hermann*. Notes on the Problem of Kitsch // Kitsch: The Anthology of Bad Taste / Ed. by Gillo Dorfles. London: Studio Vista, 1969. P. 69—70. *Eco Umberto*. Structure of Bad Taste // The Open Work. Harvard University Press, 1987; *Calinescu Matei*. Five Faces of Modernity. Durham: Duke University Press, 1987. P. 225—265. Salmagundi. Winter-Spring. 1990. № 85—96; *Moles Abraham A*. Le Kitsch: l'art du bonheur. Paris, 1971.

<sup>16</sup> *Greenberg Clement*. Avant-Garde and Kitsch // Art and Culture. Boston: Breacon Press, 1962. S. 29.

<sup>17</sup> *Kundera Milan*. Unbearable Lightness of Being. New York: Harper and Row, 1987. S. 241—248.

<sup>18</sup> *Arendt Hanna*. Eichmann in Jerusalem: Report on the Banality of Evil. New York: Vintage, 1963. S. 48.

<sup>19</sup> *Sontag Susan*. Notes on Camp // Against Interpretation. New York: Pantheon Books, 1989.

<sup>20</sup> *Kundera Milan*. Unbearable Lightness of Being. P. 256.

<sup>21</sup> Интерес к изучению повседневности в западной истории и социологии, присутствующий уже в работах Георга Зиммеля и Мориса Хальбвакса, возник с новой силой после Второй мировой войны. Французские историки, объединившиеся вокруг журнала «Анналы»: Фернан Бродель, Филипп Арьес, Роже Шартье — занимались изучением длительных временных промежутков в противовес традиционной истории, с ее концентрацией на центральных исторических событиях, войнах и революциях, царях и героях. Общие работы по исследованию повседневности: *Lefebvre Henri*. *Everyday Life in the Modern World*. New York, 1984; *Certeau Michel de*. *L'Invention du quotidien/Arts de Faire*. Paris, 1980; *Everyday Life (special Issue) // Yale French Studies*. 1987. № 73. В немецком контексте дискуссия о мифах повседневности в нацистскую эпоху см.: *Broszart Martin* (ed.). *Alltagsgeschichte der NS-Zeit*. Munich: Oldenburg, 1984). В американском контексте наиболее интересны работы антропологов Клиффорда Гирца и Джеймса Клиффорда.

Часть I

МИФОЛОГИЯ БЫТА

МЫ  
СТРОИМ  
КОММУНИЗМ



МЫ СТРОИМ НОВУЮ РОССИЮ  
ПЕРЕСВЕЕТЬ

РОССИЙСКИЕ КОММУНИСТЫ



237 01 75 237 01 80

## 1. Быт

«**Л**юбовная лодка разбилась о быт». Согласно Роману Якобсону, только русский поэт мог найти такое оправдание самоубийству. В своей статье «О поколении, растратившем своих поэтов», написанной вскоре после смерти Маяковского, Якобсон утверждает, что понятие «быт» непереводаемо на европейские языки, так как, по мнению критика, только в русской культуре существовало противостояние быту, воплощенное в понятии *бытие*<sup>1</sup>. От философов-символистов до структуралистов русская культура описывалась как культура, основанная на противостоянии быта и бытия, которое в разное время определялось как духовное, поэтическое и революционное. Юрий Лотман и Борис Успенский писали в своих работах 1970-х годов, что в русской культуре отсутствует «промежуточное пространство» — то самое пространство повседневности. Следовательно, понятия «личной жизни», «public sphere», «civil society» (гражданское общество) — все сферы жизни, которые в европейском (французско-английском) контексте были нейтральными, в русском контексте стали ощущаться наигранными, театрализованными и неискренними. Проводя параллель между западным и восточным христианством, Лотман и Успенский отмечают, что в право-

славии отсутствует чистилище и вместе с ним то самое понятие медиации между добром и злом. Но правомерна ли такая модель для описания современной культуры? Соответствует ли подобное «двоемирие» конкретному повседневному опыту современной российской жизни? Или, как предлагает Юрий Лотман в своей последней книге «Культура и взрыв», пришло время пересмотреть бинарные системы и вечные оппозиции быта и бытия?

Быт — это слово общендоевропейского происхождения, связанное с обживанием пространства и обитанием человека в мире. Изначально бытом назывался повседневный уклад жизни. Только символисты в конце XIX века, а вслед за ними и революционеры стали использовать «быт» для обозначения царства застоя и рутины, дневной преходящести и отсутствия трансцендентного, будь то духовное, художественное или революционное. Именно этот аспект быта Роман Якобсон считал непереводаемым.

Культура Московского царства во многом основывалась на опыте восточнославянского крестьянства. Его особенностью было выживание в непереносимых условиях Севера, среди сплошных лесов, под угрозой постоянных набегов со стороны соседних племен. Отсюда, по мнению Эдварда Кинана, выводилась «сильная тенденция к сохранению статус-кво, неформальность политических властей и стремление к поискам единодушного решения по вопросам, потенциально предполагающим разногласия»<sup>2</sup>. Такая ментальность направлена не на сохранение некоего традиционного славянского «стиля жизни», а скорее на сохранение жизни вообще. Если бытовые практики олицетворяют общую московскую и, чуть позже, российскую ментальность, выжившую и сохранившуюся несмотря на все войны, восстания и революции, то теории быта, провозглашение войны с рутинной и повседневностью определяют ментальность российской интеллигенции. Западники и славянофилы, романтики и модернисты, эстеты и политические утописты, а также большевики и монархисты оказались вовлеченными в борьбу с бытом. Для многих из них на-

стоящее значение имело не выживание, а жертвенность, не самосохранение, а скорее самоуничтожение, не жизнь отдельной человеческой личности в этом мире, но общее счастье в мире ином. Многие из них, взывая к опыту традиционных крестьянских общин, выступая от лица народа, на самом деле выдвигают идеи, противоположные устремлениям, выражаемым самим «народом».

Русские, согласно Николаю Бердяеву, являются «избранным народом», а также «народом конца». Такому народу грех волноваться из-за мелочей повседневной жизни и обычного выживания. Решение обыкновенных бытовых вопросов зачастую оказывается более сложным, чем рассуждения о прекрасном или страшном будущем. В культуре, для которой эсхатологическое и апокалиптическое неразрывно связано с идеей национального, мало терпимости по отношению к обыденному, преходящему и повседневному. В поэзии Россия нередко изображается как летящая тройка, которая оставляет земные пределы и уносится прочь без цели и преград. У Александра Блока Россия конца века предстает в виде чистого духа, танцующего под печальную песню о бегстве от повседневности<sup>3</sup>. И пока она танцует, странствующий апокалиптический всадник, слушая, скрывается в сумерках. В такого рода иконографии быт воспринимается не только как бездуховность, но также как нечто нерусское в высшем, поэтическом смысле слова.

Поражает противостояние американской национальной мечты, основанной на частном домашнем счастье, и русской мечты, которая, по крайней мере у Достоевского и Бердяева, заключается в духовной бездомности и мессианском кочевничестве. Неудивительно, что для Достоевского в «Преступлении и наказании» «отъезд в Америку» равносителен самоубийству. В таком контексте Новый Свет и Тот Свет почти синонимичны.

Конечно, подобная апокалиптическая борьба между бытом и бытием не всегда воспринималась как данность. Популярная коммерческая беллетристика, появившаяся на закате

имперской России и запрещенная после революции, прославляла бравых предпринимателей, людей практичных, довольствовавшихся мелочами жизни и маленькими любовными радостями. Русские писатели, от Пушкина до Толстого и Чехова, не пренебрегали художественной силой бытовой детали, бытовым языком, увлекаясь ритмами повседневной жизни и речи. В начале XX века представители интеллигенции выступили на страницах журнала «Вехи» с серьезной внутренней критикой интеллигентской жизненной философии, уличая ее в том, что она имеет малое отношение как к изучению философии, так и к искусству жить достойно. Михаил Гершензон пишет:

Никто не жил, — все делали (или делали вид, что делают) общественное дело. Не жили даже эгоистически, не радовались жизни, не наслаждались свободно ее утехами, но урывками хватили куски и глотали, почти не разжевывая, стыдясь и вместе вожде-лея, как проказливая собака. Это был какой-то странный аскетизм, не отречение от личной чувственной жизни, но отречение от руководства ею. Она шла сама собою, через пень-колоду, упрямо и судорожно. То вдруг сознание спохватится — тогда вспыхивает жестокий фанатизм в одной точке, начинается ругань приятеля за выпитую бутылку шампанского, возникает кружок с какой-нибудь аскетической целью. А в целом интеллигентский быт ужасен, подлинная мерзость запустения, ни малейшей дисциплины, ни малейшей последовательности даже во внешнем, день уходит неизвестно на что, сегодня так, а завтра, по вдохновению, все вверх ногами, праздность, неряшливость, гомерическая неаккуратность в личной жизни, грязь и хаос в брачных и вообще половых отношениях, наивная недобросовестность в работе, в общественных делах, необузданная склонность к деспотизму и совершенное отсутствие уважения к чужой личности<sup>1</sup>.

Гершензон критикует интеллигентскую романтическую установку, направленную против повседневности, отказ от самопознания и саморефлексии. Однако даже в своих обви-

нениях против русских интеллигентских идеалов Гершензон утверждает особый род интимных отношений между интеллигенцией и народом, противопоставляя российскую интеллигенцию европейцам-эгоистам или мелочным мещанам, с их заботами о быте, исключительно ради собственного удовольствия.

После Октябрьской революции война с повседневностью входит в новую фазу. Мечта о новом быте создается поэтами и политиками. Остранение привычного и рутинного, которое Виктор Шкловский накануне революции охарактеризовал как главный прием искусства, стало чертой советской повседневности. Нормальная скучноватая повседневная жизнь превратилась в экзотику давно прошедших дней. Жизнь стала удивительней литературы, что не всегда было к лучшему. Взаимоотношения жизни и искусства в послереволюционный период можно охарактеризовать как перевернутый, «зеркальный» мимесис: жизнь имитирует искусство — политическое и поэтическое, или, точнее, искусство имитирует жизнь, ставшую искусством. Николай Заболоцкий слагает авангардно-примитивистский гимн новому быту:

Восходит солнце над Москвой,  
 Старухи бегают с тоской:  
 Куда, куда идти теперь?  
 Уж Новый Быт стучится в дверь!  
 Младенец, выхолен и крупен,  
 Сидит в купели, как султан.  
 Прекрасный поп поет, как бубен,  
 Паникадиллом осиян.  
 Прабабка свечку зажигает,  
 Младенец крепнет и мужает  
 И вдруг, шагая через стол,  
 Садится прямо в комсомол<sup>5</sup>.

Новый быт — это чудо-младенец, чья иконография странным образом напоминает коммунистического младенца

Христа. Стихотворение написано всего лишь за три года до того, как вопрос «перестройки быта» сняли с повестки дня у поэтов и передали в ЦК КПСС. Начиная с гостевских утопических проектов тотального переустройства нового коммунистического мира, создания всечеловеческого дома-коммуны и нового человека, иконография нового быта базировалась на полной реконструкции времени и пространства. Повседневность, однако, не удерживается в утопическом застенке. Неудивительно, что ни в какой другой европейской стране в XX столетии не возникло такой радикальной концепции перестройки повседневности и ни одна другая страна мира не была так далека от претворения сказки в жизнь. Андрей Синявский пишет, что «концепция советского образа жизни» или новый быт — не что иное, как «оксюморон, где увязаны взаимоисключающие друг друга идеи»: «образ жизни» предполагает нечто долговременное и стабильное, связанное с привычками, традициями и первоначальными формами существования, а следовательно, он не может быть революционным<sup>6</sup>. Не исключено, что именно это противоречие и легло в основу практик советской повседневности.

В 1922—1928 годах Маяковский написал ряд стихотворений, в которых была представлена поэтическая программа уничтожения старого быта. В стихах сохраняется антиинэповская риторика Гражданской войны, которая ведется теперь в тылу и на личном фронте. Стихи Маяковского содержат словарь борьбы за новый быт, определяя ее основные термины чуть ли не до 60-х годов.

На стене Маркс.

Рамочка ала.

На «Известиях» лежа, котенок греется.

А из-под потолочка

верещала

оголтелая канареица<sup>7</sup>.

Невинная домашняя обстановка превращается в поле боя, где должна состояться жестокая битва за новый быт. Мещанство мечтает превратить революционную борьбу в уютную коммунистическую идиллию, а революционные ценности, соответственно, — в предметы фетишизма. Маяковский употребляет всю свою поэтическую мощь на то, чтобы пробудить спящую красавицу революции и вызвать «восстание вещей»:

Маркс со стенки смотрел, смотрел...  
 И вдруг  
 разинул рот  
 да как заорет:  
 «Опутали революцию обывательщины нити.  
 Страшнее Врангеля обывательский быт.  
 Скорее  
 головы канарейкам сверните —  
 чтоб коммунизм  
 канарейками не был побит!»<sup>8</sup>

Карл Маркс, заключенный, как в тюрьму, в злую алую рамочку и повешенный в бывшем красном углу, становится иконой советского мещанства. Маяковский прибегает к обычному романтическому приему персонификации или одушевления, таким образом предоставляя Марксу поэтический побег из мещанской утопии. Из молчаливого фетиша Маркс превращается в двойника поэта, в горлана-главаря, призывающего к восстанию вещей. Первой ритуальной жертвой революции в быту становится желтая канарейка. Из детали повседневного быта она превращается в некий символ, образ врага в обманном декоративном оперенье.

Газета «Комсомольская правда» предлагает претворить искусство Маяковского в жизнь и в 1928—1929 году объявляет кампанию «по борьбе с домашним хламом». Сама кампания историками практически не изучена, и тем не менее ее лозунги стали определяющими для советской мифологии: «Остано-

вим продукцию безвкусного хлама! Со всеми этими собачками, русалками, маленькими чертиками во всевозможных видах и слониками незаметно наступает мещанство. Очистите ваши комнаты! Предайте хлам публичному суду!»<sup>9</sup>

Кампания также воспроизводила риторику Гражданской войны и военного коммунизма: «Наша борьба против домашнего хлама вышла в новую фазу... необходимо разрушить крепость врага с тем, чтобы зло было полностью истреблено». Тут же раздавался призыв «покончить с диктатурой мастерской фаянсовых фигур» и следовать «диктатуре революционного вкуса». Кампания проводилась теоретиками левого искусства, близкого к конструктивистам, которые выступали за новый тип жилища, идеального революционного дома, а не фетишистского убежища буржуазного комфорта. Один из участников кампании писал о том, что «вкус покупателя складывался в азиатских условиях самодержавия, где непреодолимая пропасть отделяла искусство для зажиточного класса от «искусства для народа». Поэтому массовая культура не привлекала левых художников масс. Все те немногие сувениры, которые так любил простой народ, фаянсовые статуэтки, исполненные в реалистической манере и продававшиеся в ГУМе, и лубки в стиле а-ля русс, были заклеены новыми вождями народа в сфере искусства жить. Они стали «главными дьяволами домашнего хлама», сбивающими народ с пути истинного.

Кампания борьбы с домашним хламом проходила одновременно с антирелигиозной кампанией и с кампанией за развитие физкультуры и спорта. Лозунги трех кампаний заимствовали друг у друга расхожие метафоры и образы врага. Так, например, предметы домашнего хлама именовались «идолами», потому что они способствовали контрреволюционному идолопоклонничеству. Мещанские «божки» могли принимать форму популярных статуэток, чертенят и фарфоровых слоников. Предметы мебели, такие как комод, оскорбительно обзывались «толстопузыми». Что могло быть ужасней, чем назы-

ваться «толстопузым» в эпоху повального увлечения физкультурой и спортом! В контексте эпохи «толстопузый» комод был образом уродства и нездоровья: он не подходил для украшения комнаты рабочего человека атлетического телосложения. «Толстопузый божок» мещанского быта, трижды проклятый враг народа.

Газета обращалась к своим новым читателям — советским юношам и девушкам — не просто с призывом заклеить мещанский быт, а уничтожить его физически и доложить в газету о подвиге сожжения «маленьких божков вещизма». Женщины зачастую подвергались осмеянию как хранительницы домашнего уюта и владелицы бесполезного мещанского музея вещей. В ответ на такие обвинения две читательницы предложили радикальные меры по уборке жилищ и внутреннему очищению. Вот что предлагала товарищ Чернякова:

Дорогие хозяйки-женщины, я принимаю вызов «Комсомольской правды», сдираю со своих стен открыточки, картины, рисующие просто-напросто грязь. Все это кладу в печь. Разбиваю статуэточки, изображающие голых, неуклюжих, грубых женщин с неправдоподобными позочками, бью безделушки — всякие пупсики, мупсики — и отношу в помойную яму. Такой красотой украшать комнату я не буду. В моей голове такой красоты нет. Как стало хорошо, светло в комнате. Сделав это, я призываю других домохозяек последовать моему примеру<sup>10</sup>.

Что характерно для этого экзальтированного ритуала разрушения — это то, что товарищ Чернякова не довольствуется уборкой своей квартиры и самокритикой. Для нее это не частный акт, она требует вынести частную личную жизнь на общественный суд, продемонстрировать свою праведность и оказаться напечатанной в газете. Письмо заканчивается призывом к читателям последовать ее примеру. Ритуал, к которому призывает новую советскую молодежь «Комсомольская правда», напоминает ритуал потлача, в котором члены сопер-

начающего с другим клана сжигают все свое имущество во время коллективного жертвоприношения, с тем чтобы вынудить своих соседей сжечь еще больше.

На протяжении всей кампании читатели, да и редакторы, делились друг с другом и с широкими слоями публики подобными подвигами уничтожения домашних божков и самоочищения. Один предусмотрительный гражданин в качестве самозащиты представил на рассмотрение газеты список художественных украшений в своей комнате, прося уважаемых редакторов вынести приговор его вкусу. В письме, озаглавленном «А что вы нам дадите вместо хлама?», читатель по фамилии Галкин из деревни Амвросиевка пишет:

Каждый пишет «долгой!». Я уже все повыкидывал. Я согласен, что нового в искусстве создано мало и производство выпускает хлам, но никто не указал конкретно, чем украшать квартиру, что должно выпускать производство, изготавливающее украшения. Вот этого-то я не нашел во всей станице. У меня, к примеру, в комнате на стене висят картины А. Мецеле «Завод» (из Берлинской галереи), «Крестьяне у Ленина», «Последние белые на Кубани», портреты Ленина и Маркса. На столе книги, чернила, ручки, тетрадь и все...<sup>11</sup>

«Галочья» фамилия этого читателя в сочетании с райским названием деревни «Амброзиевки» производит впечатление художественной выдумки. Из какой пасторальной советской Аркадии с ленинскими картинными крестьянами взялся этот Галкин? Но опять же не следует забывать, что в русском и советском контексте действительность была порой более похожа на литературную выдумку, чем сама литература. Читатель всенародно сознается, что боится быть занесенным в «черный список бескультурья».

И, кстати, «Комсомольская правда» вынесла и свой собственный быт на суд общественности и заклеила принадлежащую редакции пепельницу. Редакторский совет решил

избавиться от старой пепельницы с изображением двух лошадей, редуцированной версии русской тройки. (Причиной была отнюдь не борьба с курением. До этой кампании борьбы с курением было еще далеко.) Вместо этого в ГУМе была приобретена новая пепельница с изображением мускулистых спортсменов. Редакторы утверждали, что новая пепельница была более функциональной, чем старая.

Кампания за новый быт коснулась практически любой детали домашнего интерьера каждого сувенира, каждой статуэтки и открытки. В заметке, озаглавленной «Чего мы хотим от тарелки?», утверждалось: «мы требуем от тарелки, чтобы она выполняла свою общественную функцию». Во времена культурной революции в «параде вещей “нестроевых” нет и быть не может!»<sup>12</sup>. «Комсомольская правда» напечатала «политически корректные» открытки с абстрактными рисунками и «политически некорректные» — с изогнувшимися в легкомысленных позах полуодетыми современными наядами. Эти пухленькие наяды, образец ранней советской эротики, были преданы общественному суду. Открытка — минимальный сувенир личной жизни — также подлежала коллективному обличению. В стихотворении «Разговор с товарищем Лениным» Маяковский описывает идеальный советский интерьер: «Двое в комнате. Я и Ленин — фотографией на белой стене»<sup>13</sup>. Это стихотворение сообщает не только о разговоре поэта с вождем революции, но также об идеальной поэтической среде обитания: с голыми стенами, украшенными единственной истинно революционной иконой — черно-белой фотографией Ленина, которого Сергей Третьяков называл «самым большим антифетишистом среди всех».

Кампания борьбы с домашним хламом выражала определенную ностальгию по революционному героизму и аскетизму военного коммунизма, когда, несмотря на все материальные трудности, левые художники надеялись разделить власть с большевиками и вместе бороться за душу народа. Парадок-

сальная ностальгия по гражданской войне отразилась на дизайне новой мебели. Новая мебель должна была быть складной и переносной, как если бы она и вправду предназначалась для военных кампаний. Эль Лисицкий сравнивает комнату будущего с «лучшим видом дорожного чемодана». Он пишет, что для современного человека достаточно держать в пустой комнате матрас, складной стул, стол и граммофон (неожиданная уступка массовому вкусу времени)<sup>14</sup>.

Несмотря на мощную риторику и энтузиазм, которые характеризовали кампанию против домашнего уклада, ее лидеры потерпели фиаско в борьбе за общественное мнение. Ее основные организаторы были посажены, отправлены в ссылку или вынуждены навсегда прекратить свою радикальную деятельность. В 30-е годы вторжение в повседневность оказывается не просто лозунгом. Когда домашний обыск стал общим местом сталинской перестройки повседневной жизни, призывы к сжиганию домашнего хлама могли бы восприниматься как опасный саботаж. Да и борьба с толстопузыми комодами перестала быть актуальной. Стиль сталинского нового быта стал стилем ГУМа с его псевдорусским лубком, этим главным врагом конструктивистов. Впрочем, кое-какие лозунги кампании, нападки на слоников и искусственные цветы и другие образы мелкобуржуазного мещанства прижились в эклектичном арсенале критики сталинских времен и были вновь обнаружены интеллигенцией оттепели.

В 50-е годы ситуация изменилась. Послевоенные герой и героиня устали от вечного воздержания, умеренности и героического аскетизма предыдущего поколения. Началась новая волна увлечения домашним уютом, обустройством личного уголка (каким бы минимальным он ни был), которая была легитимизирована благодаря еще одной кампании сталинского времени с 1930-х по 1950-е годы — кампанией борьбы за культурность быта<sup>15</sup>. Вот описание студентки из общежития, сделанное в 50-е годы: «Над кроватью было приклеплено множество цветных открыток с видом Неаполя, Венеции, моря и

обнаженных русалок. Несколько ярко расшитых подушек аккуратно уложены на кровать. Ночной столик покрыт розовой бумагой, закручивающейся гребешком по краям»<sup>16</sup>. По этому описанию ясно, что шло возрождение еще недавно сильно проклинаемого нэпманского быта: о том свидетельствуют открытки с видами экзотических земель к западу от советских границ, обнаженные наяды и ночной столик в розовой бумаге. Розовый и пурпурный с оранжевым стали любимыми цветами эпохи. Розовый — не белый, не красный — представляет особый интерес, ибо говорит о размывании революционной оппозиции между этими двумя. На смену цвету крови и цвету революционного знамени пришел цвет стыдливого женского румянца. Что могло быть опаснее с точки зрения революционной интеллигенции?

В 60-е годы новая молодежная интеллигенция взбунтовалась против того, что ею воспринималось как скомпрометированный сталинский уют, и приступила к возрождению романтики скитаний, турпоходов и безбытности. Полились песни о поездках «за туманом и за запахом тайги», истории любви альпинистов, геологов и летчиков. Объявлена была новая кампания против домашнего хлама — своего рода замещение более сложной работы памяти и конфронтации со сталинским прошлым. Вместо этого борьба велась с розовыми абажурами, слониками, мягкими кушетками и креслами, тахтой «Лиры», занавесочками с оборками и другими атрибутами домашних гнезд, рассадников бездуховности. После разочарований августа 1968 года, когда советские танки вошли в Прагу, часть интеллигенции пересмотрела «кухонные посиделки» предыдущего десятилетия. Новое открытие частной жизни в эпоху застоя имело разные значения для расколовшейся интеллигенции оттепели: для одних оно характеризовалось новым достатком и накопительством, югославскими торшерами и коллекциями второсортного антиквариата, для других — обысками и сбором чемоданов. А большинство пожилого городского населения продолжало жить в нерассе-

ленных коммуналках, без особого материального достатка, вытирая пыль со своих сувенирных чашек, фарфоровых собак и китайских термосов, купленных еще в 1950-е и выживших несмотря на все кампании по борьбе с хламом.

В разгар перестройки во второй половине 80-х сатирик Михаил Мишин написал, что российские граждане узнают себя в фольклорном образе Иванушки-дурачка. Большую часть времени он проводит, посапывая в полудреме на печи, но время от времени пробуждается, чтобы совершить какой-нибудь героический поступок. Иванушка-дурачок — настоящий герой, который не знает, не ведаст, как жить в промежутке между подвигами. Быт — его главный враг, страшнее, чем многоголовый Змей Гюрыныч с языками из пламени.

В сказке Иванушка-дурачок каждый раз получает одно и то же загадочное задание: «Пойди туда — не знаю куда, найди то — не знаю что», и он находит Жар-птицу или женится на какой-нибудь принцессе-провинциалке. Но со временем его подвиг стал таким же общим местом, как и лежание на теплой печке. Возможно, что в действительности он никогда не достигнет того места, которое именуется «не знаю куда». Он вечно сворачивает на поиски вполне предсказуемой Жар-птицы, претворяет сказку в жизнь, вместо того чтобы поразмыслить как следует на развилке и встретиться с глазу на глаз с непредсказуемой повседневностью.

## 2. Пошлость

Владимир Набоков писал, что слово «пошлость» непереводаимо на другие языки и могло быть изобретено только благодаря «хорошему вкусу старой России». Пошлость, согласно Набокову, это «неочевидная подделка: она страдает ложной значительностью, ложной красотой, ложным умом и ложной привлекательностью». Пошлость — это неявный обман, своеобразный маскарад, на котором низкая культура зангрывает с



высокой и в конце концов ставит ей мат. Пошлость для Набокова — одновременно эстетический феномен и моральная проблема. Проявления ее вполне международны. Набоков находит приметы пошлости в немецких слащавых открытках конца века с обнаженными наядами, в американской рекламе с миленькими домохозяйками и веснушчатými мальчиками и в советском искусстве соцреализма, искусстве «улыбающихся рабов», в котором сочетаются «деспотизм и псевдокультура»<sup>17</sup>. Пошлость убивает творческое сознание и критическое мышление, предлагая вместо них уютную псевдокультуру и коллективное опьянение. Первым бардом и критиком пошлости, по мнению Набокова, был Гоголь, подробно описавший кружевные занавесочки Ганзеля и Гретель. Но если немцы жили в пошлости, русские не в пример им научились высмеивать пошлость. В статье, написанной по-английски, Набоков эстетизировал русское слово *пошлость* (смакуя его двойное «О», как пышный бюст обнаженных купальщиц с баварских эротических открыток). Пошлость под пером Набокова превращается в идеальный артефакт национальной критической мысли. И это не случайно, поскольку проявления пошлости часто связываются с имитацией Запада, чужого вкуса и этикета.

Однако мягкие мазки пошлости размывают национальные границы и саму приевшуюся оппозицию «Россия и Запад». Набоков, иронический первооснователь науки о пошлости, не узнает некоторых из своих иностранных двойников. Набоковское исследование творчества Гоголя появилось на свет несколькими годами позже знаменитой статьи Германа Броха о китче, последовавшей, в свою очередь, после статьи Клемента Гринберга. Набоковское определение пошлости как морально-эстетического феномена напоминает определение китча у Германа Броха как дурного двойника культуры, прижившегося как в демократическом, так и в тоталитарном обществе. Китч — «сентиментализация конечного до бесконечности»<sup>18</sup>, это не просто антиискусство или плохое искусство. Китч стремится разрушить творческое измерение искусства и

личности. Броховский китч — сводный брат набоковской пошлости. Набоков не уделяет внимания истории пошлости и ее удивительных лингвистических и культурных метаморфоз.

Слово *пошлый* происходит от «пошло́» (как пошло, так и стало). Словарь Владимира Даля дает следующие определения прошлого:

1. *стар.* давний, стародавний, что исстари ведется, старинный, древний, испоконный («Люди мои пошлые» (т.е. потомственные), пошлый купец — стар. новгородское — это купец, записанный в свою сотню с уплатой 50 гривен).

2. *ныне* избитый, общеизвестный и надокучивший, вышедший из обычая, неприличный, почитаемый грубым, простым, низким, подлым, площадным, вульгарным, тривиальным («Эти пошлые романы надоели»).

Что же произошло с милой стародавней пошлостью и как она превратилась в неприличную вульгарность? По легенде, одно из первых негативных использований слова принадлежит самому Ивану Грозному<sup>19</sup>. Когда английская королева Елизавета отказалась принять предложение царя о замужестве, он не особенно разгневался. «Она — всего лишь пошлая девица», — заметил он горделиво. «Пошлая девица» отнюдь не обозначало «обыкновенную девку», но скорее женщину низшего происхождения. Свою же генеалогию Иван Грозный, как известно, прослеживал от самого великого Рюрика. (Единственное, о чем можно пожалеть в связи с этим легендарным сватовством, — это то, что оно не увековечилось в комедии Шекспира или в трагедии Сергея Эйзенштейна.) Впоследствии в понятии пошлого сексуальное и социальное пересекутся.

Пошлость — слово славянского происхождения. Однако его история неразрывно связана с его западными синонимами — банальность, вульгарность и тривиальность, — пришедшими в русский из французского. Интересно, что слово «банальность» не несло негативного значения до XIX века и

вообще не входило в сферу эстетического. Во французском языке «*ban*» определяет традиционную феодальную общность, которой пришел конец после Французской революции. «Вульгарными» называли когда-то народные языки бывшей Римской империи, из которых развились современные романские языки. Таким образом, весь так называемый «Запад» (территория бывшей Римской империи) говорил одни «вульгарности». Современное понятие вульгарности — это выражение народного языка и поведения, которые не соответствуют идеализированному представлению культурной элиты о том, каким должно быть поведение народа. С падением самой культурной элиты, как с падением империи, большая часть населения переходит на вульгарное наречие. (Тогда же начинается ностальгия по ушедшей высокой культуре и культурной элите.)

История тривиальности обнажает забытые сексуальные коннотации слова, которые не сохранились в современных европейских языках. По-латыни *тривиалис* — это перекресток трех дорог, где обычно стояла проститутка<sup>20</sup>. Эта древняя профессия получила новое значение в новое время. В XIX веке проститутка стала своеобразной музой и одновременно антигероиней современности. Она превратила свое тело в «первичный капитал». В русской традиции проститутка — не пошлая героиня, она — святая страдальица. Пошлость — это сентиментализированная, обыденная сексуальность, присущая городским жителям с испорченными нравами.

Мы помним слезы Анны Сергеевны — «дамы с собачкой» после ее первой ночи с Гуровым. Анна Сергеевна боится, что Гуров посчитает ее «пошлой женщиной». Оба стесняются слез и взаимных объяснений. Но именно страх пошлости превращает этот западного стиля курортный адюльтер в русскую любовную историю. «Вульгарная лорнетка» Анны Сергеевны станет самым поэтическим и эротическим предметом чеховского рассказа. Герой узнает свою героиню благодаря вуль-

гарной лорнетке. Она изменяет угол зрения читателя. Через эту вульгарную лорнетку мы увидим пошлое и повседневное другими глазами. Оказывается, что пошлое не всегда противостоит поэтическому. Чехов одним из первых в русской литературе понял значение повседневного и испытал страх и удивление перед «пошлостью жизни».

Трудно указать точно, как произошла культурная мутация понятия слова «пошлость». «Словарь языка Пушкина» дает определение слова в значении «обычный, простой, непримечательный». В «Евгении Онегине» мы читаем: «Онегин с Ольгой пошел; / Ведет ее, скользя небрежно, / И наклонясь ей шепчет нежно / Какой-то пошлый мадригал»<sup>21</sup>. Использование Пушкиным слова «пошлый» слегка иронично: оно маркирует отстраненность автора романа в стихах от своих персонажей. Лингвистический гений Пушкина дает нам два слова одного корня — пошел и пошлый, — как бы интуитивно угадывая этимологию пошлости. У Пушкина слово используется в привычном смысле «старый, обычный», но в его контексте предугадывается будущее развитие понятия. «Пошлый» относится к мадригалу, этому жанру ритуального комплимента кавалера дамам. Но наряду с этим «пошлый» определяет и условный флирт Онегина с Ольгой, проигранный по всем правилам высшего общества. В пошлом поведении Онегина нельзя углядеть нарушения светского этикета, однако оно приводит к более серьезным нарушениям человеческих отношений. После пошловатого волочения за Ольгой Онегин принимает вызов Ленского на дуэль и в конце концов убивает своего друга, романтического поэта, писавшего милье и наивно банальные элегии о кратковременности человеческого счастья. Пошлый мадригал приводит к переоценке Онегиным своего поведения. Эстетическое и этическое переплетаются в канве романа.

В «Пиковой даме», как и в «Евгении Онегине», в слове *пошлый* переплетаются эстетика и повседневность и угадывается ироническое отношение Пушкина к немецкому романтизму. *Пошлый* появляется опять-таки в крайне театрализованном

ритуале высшего общества — в сцене на балу. Томский, как и Онегин, — аристократ, который, ухаживая за дамой (Лизой), рисует для нее вербальный портрет ее возлюбленного: «Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ей самою, и, благодаря новейшим романам, это, уже пошрое, лицо пугало и пленяло ее воображение»<sup>22</sup>.

Германн, в отличие от Ленского, не поэт. Но скорее подражательный романтический герой, русский Наполеон немецкого происхождения, мини-Мефистофель. Если его и расценивать как поэта жизни, то только как поэта второго ранга. Германн открывает целую галерею пошлых немцев, впоследствии перенаселявших произведения Гоголя и Достоевского, воплощавших как германскую пошлость, так и некоторую российскую ксенофобию.

Тем не менее отношение Пушкина к общему месту остается двусмысленным. Пушкин не противопоставляет иностранную неестественность русской искренности. Его речь творчески многоязычна. Шишковская чистка русского языка ему чужда. Более того, у Пушкина чувствуется определенная ностальгия не по национальному, а по общечеловеческому. Не даром его любимым афоризмом было выражение Шатобриана: «*Il n'est de bonheur que dans les voies communes*»<sup>23</sup> («Нет иного счастья, кроме счастья общих путей»).

Борьба с пошлостью обретет знакомые нам черты только к середине XIX века. Российская интеллигенция боролась с пошлостью более ста лет — с 1860-х по 1960-е годы — битва, как известно, оказалась неравной. Более того, сама борьба превратилась в нечто довольно избитое.

Русская банальность в отличие от западной не знает «разделения труда». Она всеобъемлюща. Она включает в себя сферы духовного, эстетического и сексуального и касается вкуса, искусства, морали, мироощущения. В ту пору, когда сексуальная коннотация слова совершенно исчезает из европейских языков к середине XIX столетия, она еще напряженней звучит в русском. В слове «пошрое» для русского уха звучит не

прошлое, а скорее падшее. Страх перед пошлостью не сводим к страху половой жизни. Скорее это страх перед ее автономией, перед пониманием сексуальности как отдельной от любви, религии и общественной жизни. Пошлость трактуется не как проституция, а как аппетит ко всему неприличному, недуховному и чрезмерному, включая возбужденную сентиментальность. В своей художественной автобиографии, к примеру, Толстой пишет, что во времена его юности серьезные разговоры с девушками на тему любви считались пошлостью. Они нарушали правила хорошего вкуса, мужской дружбы и аристократической беседы<sup>24</sup>.

Борьба с пошлостью и бытом определяет русский характер. Пошлость как бы проститутует национальную культуру. У Достоевского «пошлый» становится атрибутом дьявола — не романтического Мефистофеля, а обыкновенного «беса», посетившего Ивана Карамазова. Пошлость — это царство «нечистого» во всех смыслах этого слова. «Мещанская» культура, культура среднего класса, согласно интеллигентскому мифу, «опошляет» и высокую и народную культуру. Пошлость видится как профанация самой традиции, превращение общих мест культурной памяти в простые клише. Пошлость превращает народную культуру в вульгарность, а высокую культуру в сентиментальную тривиальность. Опошление чревато последствиями: традиция может превратиться в избитость, оригинальность в моду, любовь в секс, духовность в банальность. Страх перед «опошлением» часто выражается в сопротивлении модернизации и демократизации (или обуржуазиванию) общества. Со времени романтизма повседневность часто видится как «пошлость жизни», застой и повторение, лишённые какого бы то ни было трансцендентального или поэтического смысла. Такова, конечно, повседневность с точки зрения поэтов и интеллигентов, которые часто говорили от имени «маленького человека», но не так часто его слушали.

В корне проблемы пошлости лежит парадокс повторяемости и конвенции. Повторение и условность представляют со-

бой фундаментальные аспекты человеческого выживания, они нужны для работы памяти и сохранения культуры, для развития художественного и нормативного языка. Под пошлостью же понимается повторение, набившее оскомину, условность, превращенная в изношенное клише, традиция, сведенная к бесконечно повторяющемуся набору приемов, которые препятствуют эстетическому и критическому эксперименту и приобретению иного опыта. Недаром Набоков видит в пошлости дурных двойников культуры, красоты, духовности и морали. Но как отличить двойника от оригинала?

Пошлость, как и красота, лежит в глазах смотрящего, и в числе ее открывателей те писатели и те представители интеллигенции XIX века, что объясняли ее происхождение встречи России с модернизацией и прогрессом, безотносительно к тому, считали ли они этот прогресс слишком медленным или слишком быстрым. Юрий Лотман и Борис Успенский пишут, что «бинарная модель», типичная для русской культуры, сказала на понимании нового и старого. «Новое» понимается не как продолжение и изменение, использование полузабытого культурного запаса, а как эсхатологическая смена вех и радикальное отрицание прошлого. Таким образом, новое всегда революционно и травматично, оно может привести к чрезмерным футуристическим утопиям и к регенерации архаических форм<sup>25</sup>.

В этом семиотическом видении русской культуры (которое зачастую оказывается более провидческим, чем семиотическим) нет места для понимания пограничных феноменов и сложной динамики исторической памяти. Для многих русских культурологов зло пошлости заключается именно в ее концептуальной бесформенности. Между двух зол выбирают третье. Два вида банальности — банальность зла и банальность добра уже разобраны в философии. Существует еще один вид банальности — самого дискурса добра и зла. Категория пошлости указывает на эклектичную культуру нового времени, которая размывает черту между высоким и низким

и ставит под угрозу интеллигентский идеал народной культуры и ее национальную чистоту. Археолог культуры не должен повторять жест Достоевского и видеть в пошлости одну чертовщину. Поэтика и археология пошлости гораздо разнообразнее.

### *Литературное обаяние пошлости: Гоголь и Чехов*

Как ни странно, пошлость не всегда противостоит творчеству. Тут писатели и критики-интеллигенты неоднократно расходились во взглядах. Литературное обаяние пошлости прямо пропорционально ее критике: чем больше писатель критикует пошлость в своих высказываниях, тем больше он смакует ее в своем творчестве. Пушкин, Гоголь, Достоевский, Чехов, Зощенко, Булгаков, Набоков, а также наши современники — Т. Толстая, Сорокин, Пригов, Кибиров с удовольствием поддавались соблазну пошлости. Пошлость — не просто тема русской литературы. Скорее это ее экзистенциальная доминанта, повлиявшая на само понимание литературы и взаимоотношения искусства и жизни. Столкновение с пошлостью определяет форму и содержание литературных произведений. При этом пошлость не просто остраивается, преломляясь через эстетическую призму. Скорее она остраивается и одомашнивается одновременно, давая возможность читателю философски поразмыслить над смыслом жизни, повседневностью и поэзией. Литературные тексты отражают огромный спектр нюансов пошлости и отношения к ней — от разоблачения до увлеченности, от сатирического описания до признаний в любви. Два ранних певца пошлости, Гоголь и Чехов, вскрывают ее безграничность и ограниченность через темы дома и бездомности, любви и скуки.

Гоголь гордился похвалой Пушкина, который сказал ему, что ни один другой писатель не мог «выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошло-

го человека...»<sup>26</sup> Пошлость жизни — основной источник его художественного вдохновения. Если бы не Белинский, мы могли бы называть Гоголя не реалистом, а пошлюстом. Белинскому не нравилось слово «пошлость». Согласно Белинскому, талант Гоголя состоит не только в том, чтобы просто «выставлять пошлость», но в том, чтобы выражать феномен жизни «в ее полноте, реальности и истинности»<sup>27</sup>. Отношение к пошлости явилось ключевым для трансформации романтической эстетики в реалистическую. Гоголевская пошлость политически некорректна — что, собственно, и раздражало Белинского. Гоголь очарован материальностью мира и материальностью языка со всеми их банальными деталями и переплетениями.

От «Миргорода» до «Мертвых душ» Гоголь представляет нам домашний уклад жизни глазами отстраненного, покинувшего дом рассказчика. Постоянно находящийся в пути, взиравший на этот мир извне, «из-за границы», писатель ищет прибежища в пошлости прошлого, что иногда напоминает ностальгию по потерянному дому, которого у писателя нет и никогда не было. В «Старосветских помещиках» Гоголь воссоздает руины домашней идиллии. Хотя непосредственно слово «пошлость» не употребляется в этом произведении, но тем не менее в повести идет речь именно о «пошлых путях» — прежнем, привычном образе жизни, дававшем обычное счастье без романтической любви и интеллигентских самокопаний. Повесть рассказывает о старых путях существования в мире до того, как романтическая революция коснулась общего места. Идиллия малороссийских Филемона и Бавкиды описана как «низменная буколическая жизнь», царство привычки, защищенное от «дьявольских творений», мир, в котором желания не перебираются за ограду. Их дом — это маленькие теплые комнатки, забитые коробочками и сундучками, с множеством картинок XVIII века, «которые как-то привыкаешь почитать за пятна на стене и потому их совсем не рассматриваешь». Из одной из узеньких рам глядела графиня Лавальер,

«запачканная мухами»<sup>28</sup>. Жизнь старосветских помещиков состояла из умильных ритуалов и гастрономических удовольствий. И хотя Афанасий Иванович порой обменивался шутками с Пульхерией Ивановной, она едва ли когда смеялась, а только приятно улыбалась. Главный герой Гоголя, смех, не уживается с идиллией.

Однако бездомный рассказчик-странник находит свое эхо в доме старосветских помещиков:

Но самое замечательное в доме — были поющие двери. ...Я не могу сказать отчего они пели: перержавелые ли петли были тому виной, или сам механик, делавший их, скрыл в них какой-то секрет — но замечательно то, что каждая дверь имела свой особый голос: дверь, ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; дверь в столовую хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный, дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно наконец слышалось: «батюшки, я зябну!»<sup>29</sup>

Гоголевские поющие двери — это своего рода элегия умирающего «пошлого» мира, полного старомодного очарования. Многоголосое пение дверей, комичное и скорбное, представляет собой любопытный метапоэтический момент внутри гоголевского текста. От тоненького дисканта до хрипа и дребезжания, поющие двери старого дома как бы передают все нюансы авторского отношения к старосветской идиллии — от легкой иронии до меланхолии, от ностальгии до пафоса. «Старосветские помещики» — это предание, написанное за упокой не только Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича, но также и доброй, простодушной малороссийской пошлости — в старом, еще не коррумпированном смысле слова. Набоковское «хороший вкус старой России» обладало бы в контексте повести самым буквальным смыслом, обозначая чувствительное небо, а не эстетическое суждение.

Из обители старомодной, буколической малороссийской пошлости мы переместимся в дом Манилова — прибежище более современной, европейской пошлости. В «Мертвых душах» Гоголь персонифицирует и овеществляет пошлость, создавая маленький водевиль из пошлых героев и пошлых вещей. Имение Манилова, с его аглицким садом и «Храмом уединенного размышления», воплощало английский культ дома, перенесенный на русскую почву. Все это выражено в частных ритуалах семьи Манилова: тут и разговоры с детьми, поименованными Алкидом и Фемистоклюсом, и гастрономические игры с женошкой, когда они прикармливают друг друга конфетами и кусочками яблочка или орешка, осыпая уменьшительно-ласкательными именами: «Разинь, душечка, свой ротик, я тебе положу этот кусочек»<sup>30</sup>. Его супруга, продукт дамского пансионного воспитания, делавшего главный акцент на французском, фортепьяно и вывязывании маленьких сюрпризов для будущего мужа, создает шедевр домашнего художественного творчества — бисерный чехольчик для зубочистки — карикатура на европейскую гигиену рта. Чехольчик — милая безделица, которая столетие спустя станет товаром массовой продукции, образцом лицемерного целомудрия, прикрывающего и украшающего не всегда приятные ритуалы телесной гигиены. Такого рода бисерный чехольчик, сделанный уже не вручную, а по фабричному образцу, станет примером мещанского китча.

Сам Манилов — наимягчайший из пошлых помещиков «Мертвых душ» — герой-двойник «Приятная улыбка» Манилова отличается от «приятной улыбки» Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны: «в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару»<sup>31</sup>. В его золотых кудрях, голубых глазах и сладкой манерности есть что-то чрезмерное и женоподобное, что впоследствии будет характеризовать пошлость. Как и его супруга, господин Манилов не лишен артистизма. Однако, как замечает Набоков, его единственная «артистическая радость» выражается в привычке выбивать трубку и составлять пепел в симметричные горки на подоконнике — выс-

шее достижение маниловского европейского воспитания<sup>32</sup>. Манилов, по словам Гоголя, производил двойственное впечатление: «в первую минуту разговора с ним не можешь не сказать “черт знает что такое”»<sup>33</sup>. Выражение «черт знает что такое» — законченный лингвистический монстр в гоголевском вкусе. Ведь Гоголь мог бы употребить и другие клише — «Бог знает что такое», — но как тонкий стилист выбрал первое. Черт — двойник Манилова, маска его чрезмерности и пустоты, его «пошлое лицо».

Персонаж, который и есть полное выражение клише «черт знает что такое» — не кто иной, как господин Чичиков, один из первых русских капиталистов и дельцов в галерее «мертвых душ». Чичиков — всеобщий лучший друг, воплощение «господина, приятного во всех отношениях», в каком-то смысле «человек без свойств». Чичиков — мастер банальной чрезмерности с элементами почти постмодернистской симуляции. Согласно Набокову, он и есть «плохо оплачиваемый представитель Дьявола, путешествующий продавец из Аида, наш господин Чичиков от фирмы Сатана & Со.». Его хамелеонство и сюрреалистический характер его торговли — все это обладает дьявольской неуловимостью.

Отношение между дьяволом и пошлостью у Гоголя очень сложно уловимо само по себе. Иногда кажется, что чертовщина языковых игр соблазняет и мучает писателя больше, чем его пошлые герои и их дьявольские воплощения. Более того, вся неопределенная и огромная область пошлого, открытая и исследованная Гоголем, не может быть целиком выстроена под дьявольским знаменем. Гоголь во многом ответствен за метаморфозы пошлости в российской культуре. Во времена Гоголя пошлость захватывает новые и новые территории: она теперь включает культуру домашнего хозяйства и западную моду. Помимо того, она связана с литературной эволюцией и изменяющимся представлением о реализме как о зле в его возможных воплощениях.

У Чехова пошлость находится по ту сторону добра и зла. Пошлость не может быть персонифицирована ни в каком

конкретном герое или героине, скорее это та сила, которая подрывает их различительные характеристики и размывает сюжетную линию. Пошлость не описывается с точки зрения единственной моральной перспективы, как это происходит в романах Толстого. Борис Эйхенбаум пишет, что Чехов принадлежит к альтернативной традиции в русской литературе — второй, провинциальной традиции Писемского и Лескова, что выжила на задворках, в богом забытых российских захолустьях. Эта традиция «ничему не учит, нигде не проповедует»: она не решает «проклятых вопросов» — занятие в духе мальчиков Достоевского, — но попросту описывает не меняющуюся российскую повседневность<sup>34</sup>. Чехов относится с подозрением к самой идее различия между большими и малыми вещами, между историческими драмами и скукой повседневности.

Если в рассказах Чехова и прослеживается какая-либо общая схема, то это конфликт между желанием желать и желанием избавиться от желаний, или между повествованием о желании и полной скукой повествования, которое как бы находится на грани нарративной энтропии. Переживание пошлости определяет нарративную структуру чеховского рассказа, его пространство и время. Пошлость переживается как остановка времени и ограничение пространства. Многие рассказы и пьесы разворачиваются на грани ограниченного пространства, на пороге двойного бытия. Герои и героини мечтают о свободе передвижения и мирятся с неизменностью своей жизни.

Пошлость у Чехова перемещена из области духовного в область человеческих отношений, особенно отношений между мужчиной и женщиной. Многие истории рассказывают о крушении любви. Чехов «вышел» из знаменитого первого предложения «Анны Карениной» о счастливых и несчастных семьях. Счастливая любовь — клише: Чехов пишет рассказы о несчастных семьях и несчастных холостяках, незначительных и непоучительных для мелодраматического или метафизи-

ческого воображения. Друзья Чехова дразнили его, что его рассказы — о людях, которые в свое время были молоды, влюблены, потом женились и стали несчастными<sup>35</sup>. Чехов с удовольствием соглашался. «Учитель словесности» подпадает под эту кажущуюся банальной схему. Однако человеческое описание пошлости жизни делает рассказ далеким от банального. Это история возвышенной любви между молодым школьным учителем и семнадцатилетней девушкой Манюсей Шелестовой, дочерью обедневшего помещика. Рассказ переигрывает все романтические клише: признание в любви в саду, поспешные поцелуи, ласка стыда и ожидание вечного счастья. Развязка тоже счастливая: героиня дает согласие, жених готов, и счастье, которое «кажется возможным только в романе», начинает сбываться. Более того, сама семейная жизнь тоже начинается счастливо: школьный учитель мчит после рабочего дня к своей «позитивной» маленькой женушке, чтобы помочь ей по хозяйству. Единственное странное и чужеродное лицо в рассказе — это друг Никитина, учитель истории и географии с именем-двойником Ипполит Ипполитович. Он — заядлый холостяк, твердящий о вещах «всем известных» и изрекающий максимы вроде: «Волга впадает в Каспийское море... Лошади едят овес и сено»<sup>36</sup>. На смертном ложе Ипполит Ипполитович забывает все, кроме тривиальных постулатов мировой мудрости. В его случае банальность граничит с безумием. Ипполит Ипполитович кажется пришельцем из будущего, героем Беккета, случайно забредшим в мир Чехова. Именно этот профессор клише остраивает милые банальные ритуалы очарованных молодоженов.

Смерть старого холостяка слегка сдвигает акцент рассказа. Герой перестает восхищаться своей маленькой пухленькой женой и пушистой кошечкой, спящей на ее подушке (впоследствии икона, эталон мещанства. Именно такой образ мы встречаем в фильме «Третья Мещанская», до духовной перестройки героини): «Он догадывался, что иллюзия иссякла и уже начинается новая, нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и личным счастьем»<sup>37</sup>.

Таким образом, в чеховских рассказах обретение семейного счастья оборачивается пошлостью. Пошлость — это обратная сторона домашнего уюта. В отличие от Толстого, который полагал «семейную жизнь» путем к духовному воскресению, Чехов представляет ее как колыбель пошлости. Чеховские рассказы большей частью излагают две версии русского любовного несчастья. Согласно первой, любовные отношения возможны, но роман срывается в зародыше по вине жизненной рутины. Согласно второй, роман кончается свадьбой, но герои спасаются бегством от счастливой развязки, которая ведет их в болото той же жизненной рутины<sup>38</sup>.

«Учитель словесности» кончается мечтой о побеге в Москву — мечта, проходящая лейтмотивом через многие произведения Чехова. В одном из последних его произведений, рассказе «Невеста», структура перевернута и центр тяжести перенесен с мужского на женский персонаж: домашнее счастье только предполагалось, в то время как побег от него претворен в жизнь. Героиня рассказа Надя (обратим внимание на «говорящее» имя) начинает догадываться об ожидающей ее в недалеком времени пошлой семейной жизни во время осмотра своего нового дома с его свежевыкрашенными полами, венскими стульями и большой картиной в золоченой раме. На картине изображена обнаженная красавица, прячущаяся за пурпурную вазу с отбитой ручкой, — отражение вкусов нового времени с их нарядной эротикой. Надю приводят в содрогание законные сексуальные поползновения мужа посредине этой ярко-голубой спальни перед картиной с прячущейся за вазу «ню». Жених обнимает невесту за талию, и Надя видит в этом одну лишь пошлость, «глупую, наивную, невыносимую пошлость»<sup>39</sup>. Понятие «пошлость» в данном случае включает обещания супружеского блаженства, домашний уют и артистический китч. Пошлость амбивалентна. Она сочетает в себе комфорт и удущье, как те синие стены в доме, из которого нет выхода.

Надя уезжает в город, переступив в буквальном смысле слова через труп студента-идеалиста Саши, который разбудил ее

воображение, хотя его собственные убеждения кажутся удивительно туманными и неоригинальными. Тем не менее развязка истории если и не счастливая, то, по крайней мере, обнадеживающая — в ней есть заявка на иной тип повествовательной канвы для описания «новой женщины» и ее необычной жизни<sup>40</sup>.

Однако побег из дома не единственный путь преодоления пошлости. Да и авторская ирония не всегда помогает.

В «Даме с собачкой» дискурс о пошлости и вульгарности поэтически переосмыслен. Рассказ начинается с побега от привычной рутины на курорт и не заканчивается возвращением домой. Здесь накопление романских клише не ведет ни к поучительной мелодраматической, ни к трагической развязке. Анна Сергеевна, дама с собачкой, — не Анна Каренина и не «Мимочка на водах» — героиня популярной мелодрамы чеховских времен, с неизбежным поучительным концом. В ходе повествования Чехов как бы освобождается от двойного подтекста «Дамы с собачкой» — высокого и низкого. Ни высокоморальная большая литература, ни популярная морализирующая новелла, ни даже привычная чеховская меланхоличная ирония не определяют конец рассказа — его открытую лиричность. Рассказ не предлагает привычного нарратива избавления от тривиальности и рутины жизни, а показывает обходной путь ухода от самих предсказуемых нарративных систем. Сюрприз в отсутствие сюрприза. Герои-любовники застывают на пороге замкнутого пространства — секретного номера гостиницы «Славянский базар» — и не оставляют надежду.

В ходе рассказа герои переезжают из одного замкнутого пространства в другое, бегут от семейной жизни к супружеской измене и обратно — от непредвиденной любви к обычной жизни. Внутри рассказа действия и слова повторяются неоднократно (поездки в Массандру, которые всегда были прекрасны, встречи в гостинице, ношение одного и того же серого платья и т.д.), но повторения не всегда определяют пошлость и клише. И вообще никакой отдельный прием или стилистический элемент не несет одну и ту же семантическую

или эмоциональную нагрузку. Повторения могут лежать в основе клише. А могут, наоборот, выявить хрупкую человечность и неповторимость происходящего. Потому-то автор и не боится возить своих героев в одну и ту же Массандру и не прибегать к ярким синонимам для описания их счастья. Массандра просто «красива», а герои просто «близкие люди».

Рассказ начинается с разговора о скуке. Первая острота Гурова касается именно разговоров о скуке, которые сами по себе стали банальностью. Люди скучают на курортах, скучают дома. Анна Сергеевна молчит в ответ, но нам становится ясно, что нашим собеседникам отнюдь не скучно говорить о скуке. Герои ничем особенно не примечательны. Гуров — типичный москвич-интеллигент средних лет, изменяющий жене на курорте, набитый вульгарными клише по поводу «низшей расы», может быть без преувеличения отнесен к разряду пошляков. Слово «пошлость», однако, возникает в другой связи: его роняет Анна Сергеевна после их первого любовного свидания. От осознания собственной пошлости у героини слезы наверчиваются на глаза, но мелодраматический потенциал тем самым мгновенно исчерпан. Гуров жует кусочек арбуза, и потом полчаса проходит в молчании. История любовного романа остается тайной двоих. У Гурова нет слов поделиться своей тайной с другими. По возвращении в Москву он неоднократно пытается поведать о своем приключении знакомым. «Если бы вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте!» — говорит он. «Осетрина-то с душком», — отвечает приятель, включая историю с Анной Сергеевной в некий натуральный обмен клише мужского разговора, в котором очарование женщины и душок осетрины представляют собой взаимозаменяемые знаковые единицы<sup>41</sup>. Описать курортный роман непошло кажется невозможным. Публикация опошляет тайну. Пошлость публична. Поэтичность и влюбленность секретны и индивидуальны. Что же остается писателю, как выйти сухим из романа с пошлостью?

Покаяние Анны в грехе пошлости и ее неуклюжие слезы подрывают гуровский сценарий приморского адюльтера,

поскольку это и не плохой вкус, но и не очень хороший, в общем ни то ни се. Когда Гуров едет повидаться с Анной Сергеевной, он находит, что она выглядит как маленькая, непримечательная женщина, затерявшаяся в провинциальной толпе, с вульгарной лорнеткой в руках. Как ни странно, именно в непримечательности и легкой неуклюжести Анны Сергеевны, в ее несовершенстве ее неповторимость. «Вульгарная лорнетка» превращается в талисман их секретной близости. Предмет не очень хорошего вкуса и массового производства становится уникальным опознавательным знаком. Вульгарная лорнетка любимой меняет всю «оптику» рассказа.

В «Даме с собачкой» Чехов использует богатую палитру нежных серых цветов, которыми он пишет глаза Анны Сергеевны, ее платье, столь любимое Гуровым, и бледно-лиловые оттенки Черного моря в сумерках. Пошлость и поэзия отнюдь не две вещи несовместные. Все зависит от повествовательной рамки, от угла зрения. Иногда пошло произносить высокие слова и кидаться под поезд, иногда пошло шутить о трагедии. Пошло изменять пошловатому супругу или супруге. Банально влюбиться на курорте. Но удержать любовь хотя бы на время, пока длится повествование, — это уже выходит за рамки банального.

### *Comme il faut: Хороший вкус старой России*

Как уже говорилось, Набоков считал, что понятие пошлости родилось «благодаря хорошему вкусу старой России». Этот «хороший вкус» (само по себе вполне европейское понятие) имеет свою интересную историю с петровских времен до наших дней, включая аристократическое понятие *comme il faut* в начале XIX века, салоны госпожи Пошлости в начале XX века, описанные Сашей Черным и другими, революционную диктатуру вкуса в 1920-е годы, борьбу с пошлостью со времен НЭПа до 1960-х и ее недавнюю реабилитацию в 90-е годы.

Одна из особенностей борьбы с пошлостью — это необходимость быть необычным и в то же время понимать дух обычных людей. В начале XIX столетия в основе концепции аристократического хорошего вкуса лежало французское понятие *comme il faut*. Во французском языке идиома не объяснена, но все знали, что должно было делать. Похоже, именно не *comme il faut* и явилось предшественником пошлости. В своей автобиографии Лев Толстой анализирует свои юношеские взгляды: для взрослеющих аристократов весь мир подразделялся на тех, кто были *comme il faut*, и тех, кто нет. Второй род делили те, кто были «собственно не *comme il faut* и простой народ»<sup>42</sup>. *Comme il faut* — это эклектичный российский аристократический стиль, сочетающий в себе этикеты джентльменства и юношескую мифологию, в которой «красота ногтей», в частности, играла большую роль.

Мое *comme il faut* состояло, первое и главное, в отличном французском языке и особенно в выговоре. Человек, дурно выговаривавший по-французски, тотчас же возбуждал во мне чувство ненависти. «Для чего же ты хочешь говорить, как мы, когда не умеешь?» — с ядовитой насмешкой спрашивал я его мысленно. Второе условие *comme il faut* были ногти — длинные, очищенные и чистые, третье было умение кланяться, танцевать и разговаривать, четвертое, и очень важное, было равнодушие ко всему и постоянное выражение некоторой изящной, презрительной скуки<sup>43</sup>.

Эта пресловутая «красота ногтей» была уже к тому времени увековечена Пушкиным, в доброжелательном тоне описавшим соответствующее занятие своего Онегина: «Быть можно дельным человеком / и думать о красе ногтей»<sup>44</sup>. Почти женственная забота о красоте ногтей определяет мужской идеал. Юношеский идеал Левина, Володя, объяснил ему, что женщины по определению не относятся к роду *comme il faut*, даже если их ногти в порядке. Автобиографическое повествование

Толстого сплетено из двух голосов: голоса юноши и критического голоса взрослого человека. При этом один голос сопровождает и комментирует другой, припоминая юношеские предубеждения с мягкой улыбкой укора и легкой ностальгией.

*Comme il faut* — это одновременно и форма и содержание: достаточно просто быть *comme il faut*, и такому человеку уже ничего не нужно предпринимать. В *comme il faut* заложена форма общения, основывающаяся на исключительности. В своем узком кругу люди рода *comme il faut* понимают друг друга с полуслова — достаточно простого движения губ. *Comme il faut* обладает совершенной структурой культурного мифа, поскольку процесс самосотворения тщательно завуалирован. Никто извне, как объясняет Толстой, не вправе знать, сколько времени и сил затрачивается на достижение идеалов *comme il faut*, а доказательства благородного происхождения принимаются как должное. Таким образом, *comme il faut* остается закрытым орденом, который функционирует в рамках молчаливой и на первый взгляд непознаваемой традиции аристократического поведения и взглядов на мир<sup>45</sup>.

Однако *comme il faut* указывает на связь между аристократическим жизнетворчеством и дендизмом. Денди — духовный аристократ, а не аристократ по происхождению. Он может происходить из городского среднего класса, но он ненавидит буржуазный утилитаризм, прагматизм и повседневную вульгарность. По определению Шарля Бодлера, денди — герой безгеройного времени, «безработный Геркулес современности», художник в жизни, чьим полотном является его собственное тело. Денди — своего рода симулякр класса, пола и искусства. Он — духовный аристократ, женственный мужчина и художник, который является своим собственным произведением. Дендизм — феномен английского происхождения, ставший общеевропейским. На российской почве развивается его радикальное отрицание — феномен нигилистического жизнетворчества, которое, хотя и антигедонистично, разделяет некоторые общие черты с европейским дендизмом.

В середине XIX столетия на российской культурной сцене выдвинулась новая социальная группа — интеллигенция. Состоящая в основном из людей, чье социальное происхождение было смешанным, — сельское духовенство, обедневшее дворянство и мещане — интеллигенция предприняла контрасту одновременно на идеалы *comme il faut* и на пошлость жизни. Легко уязвимые и лишенные социальной грации, нигилисты стали публично выставлять свое презрение к правилам поведения, социальным устоям и гигиене. Однако желание отличаться от презренных обывателей включало определенную нарочитость и экстравагантность — отсюда пресловутые костюмы, в которых щеголяла молодежь в 60—70-е годы прошлого века: фалды, короткие стрижки у женщин и волосы до плеч у мужчин, темные очки, шляпы фра Дьяболо<sup>46</sup>. Современники описывали нигилистов со смесью уважения и презрения, нигилистам, однако, выпало стать персонажем исключительно карикатурным. «В большинстве своем нигилистки грубоваты и ужасно неграциозны, так что у них нет уже необходимости культивировать резкие, неуклюжие манеры, они одеваются безо всякого вкуса, редко моют руки, не чистят ногтей, часто носят очки, всегда коротко острижены и даже иногда обриты наголо»<sup>47</sup>.

Разночинная интеллигенция мало заботилась о ногтях, частенько грызла их, но зато она унаследовала аристократический принцип избранности и мечту о духовном превосходстве. Она также усвоила стиль высшего общения и подхватила мечту о создании общества, которое в итоге спасет простой народ. Неуклюжесть, немытость и отсутствие манер стали восприниматься как искренность, истинность и аутентичность поведения. Быть «честным человеком» и думать о красе ногтей считалось в интеллигентской среде несовместимым.

Пошлость — слово женского рода, как и многие другие абстрактные существительные в русском языке. Мужчина может быть пошляком, но аллегорическая фигура пошлости зарезервирована для женского пола. На рубеже столетий плохой вкус

чаще всего ассоциировался с женским вкусом, что было связано с растущим числом читающих женщин, женщин-писательниц и хозяек литературных салонов. Множество женщин-писательниц пострадали от обвинений в «женской литературе», сентиментальности и пошлости — чрезмерном интересе к повседневному. В стихотворении Саши Черного «Пошлость» (1916) пошлость представляется салонной. В ту пору женский род слова «пошлость» часто использовался в целях сатиры. В стихотворении Саши Черного пошлость представлена салонной дамой, которая продает «музу и любовь».

Пошлость

(Пастель)

Лиловый лиф и желтый бант у бюста,  
Безглазые глаза — как два пупка.  
Рыжие локоны к вискам прилипли густо,  
И маслянисто свесились бока.

.....  
В ее салонах — все, толпою смелой,  
Содравши шкуру с девственных идей,  
Хватают лапами бесчувственное тело  
И рьяно ржут, как стадо лошадей.

Там говорят, что вздорожали яйца  
И что комета стала над Невой, —  
Любуясь, как каминные китайцы  
Кивают в такт, под граммофонный вой.

.....  
Поэт. Рисует акварелью розы.  
Следит, дрожа, за модой всех сортов,  
Копя остроты, слухи, фразы, позы  
И растлевая муку и любовь.

.....  
Ее не знают, к счастью, только... Кто же?  
Конечно — дети, звери и народ

Одни — когда со взрослыми не схожи,  
А те — когда подальше от господ.

Портрет готов. Карандаши бросая,  
Прошу за грубость мне не делать сцен:  
Когда свинью рисуешь у сарая —  
На полотне не выйдет belle Hélène<sup>48</sup>.

Мадам Пошлость представлена гротескной, немолодой, сексуально непривлекательной нуворишкой, которая, возможно, купила себе благородный титул. Она воплощает все аспекты пошлости: нарочитую сексуальность, западные влияния и мифологию своего социального класса. Она — владелица псевдоартистического салона и хранительница очага лицемерного буржуазного уклада с его пошлыми атрибутами: фаянсовыми статуэтками, сатиновыми покрывалами и «зазывающими» граммофонными пластинками. Любовь к декоративным вещам идет об руку с профанацией идей. Главный грех мадам Пошлости — ее эклектичность. Она смешивает лиловый с желтым цветом, бестиальность и псевдокультурность, акварельные розы и разговоры о политическом кризисе. (Цвета пошлости меняются от текста к тексту: от красного к зеленому либо от красного и желтоватого к пурпурному и ярко-желтому в чеховских «Трех сестрах». Проблема заключается не в самих цветах, а в их несочетаемости.)

Мадам Пошлость напоминает блоковскую Незнакомку, эту символистскую Музу, опустившуюся до пошлости современной городской жизни, потерявшую в юмористическом стихотворении Черного свои мистические шелка и туманы<sup>49</sup>. Мадам Пошлость лишает девственности красоту, любовь и политику. Она — аллегорическая проститутка, муза безвкусицы и животной вульгарности. Однако, когда поэт пытается найти противоядие от пошлости, мы начинаем наблюдать, что его собственные сатирические метафоры бьют его как бумеранг. Единственные, кто избавлен от пошлости, это «дети, звери и

народ». Таким образом, бестиальность, животноподобность свойственны одновременно пошлому салону мадам (в конце она сравнивается со свиньей) и врагам пошлости. Противоположность мадам Пошлости — *belle Hélène* — далеко не прекрасная дама, а опереточный идеал французской псевдоантичности<sup>50</sup>. Да и сам поэт вряд ли причислен к категории «детей, зверей, народа», свободных от пошлости.

Мадам Пошлость испортила репутацию многих писательниц и поэтесс. Само понятие «поэтесса» превратилось в определенный культурный миф, через призму которого рассматривалось творчество многих женщин в искусстве. Поэтесса, однако, определяется не столько по половому, сколько по эстетическому признаку. Мандельштам когда-то писал, что Маяковский так увлекается желтыми блузами и субъективными эмоциями, что находится под угрозой превращения в поэтессу. Поэтесса воспринималась как нечто чрезмерное, склонное к излишней эмоциональности, внеисторичности, банальности, любви к малым формам и частной жизни. Поэтесса — меньше чем поэт, хотя и многословнее<sup>51</sup>.

«Народ» — в идеализированном представлении русской интеллигенции — должен противостоять пошлости. Таким образом, новая популярная коммерческая культура, развившаяся в конце XIX века, виделась оплотом вульгарности и противопоставлялась народной культуре. Культура городского мещанства, сентиментальные романы, женские повести, лубки и истории о «милорде герцоге» не подпадали под категорию ни великой классической литературы, ни идеализированного фольклора и клеймились за вульгарность и пошлость. Джеффри Брукс собрал множество интереснейших откликов на беллетристику, продававшуюся на Николаевском рынке, названном «морем вульгарности, суеверий, предубеждений и всяческого невежества». Роман «Милорд Георг» был назван проявлением «экстремального цинизма, не прикрытого даже обычным фиговым листом банальной морали, романом, в котором смысл жизни видится в разгуле и обогащении»<sup>52</sup>. Брукс

убедительно показывает, как консервативные представители церкви и либеральная интеллигенция объединились в своем враждебном отношении к популярной литературе, и эту же враждебность по отношению к популярной культуре взял на вооружение большевизм<sup>53</sup>.

Для поэтов и интеллигентов начала века пошлость обрелась повсюду. Она была дома и в обществе, в любви и смерти, в народной среде и в культурной. Проникновение пошлости во все сферы жизни для модернистских писателей служило знаком неминуемого апокалипсиса, и они зачастую персонифицировали ее в фантастических и апокалиптических фигурах. Александр Блок в пророческом эссе-притче «Безвременье» рисует огромного символического паука пошлости, который протягивает свою паутину в углах каждого дома, охраняя «молчание пошлости»<sup>54</sup>. Время остановилось. За паутиной замаячила фигура блуждающего всадника русского апокалипсиса. Только революция, казалось, могла разорвать паутину пошлости. XX век выводит пошлость на передний фланг политики и делает ее основным действующим лицом в последовавших исторических драмах революции и репрессий.

В начале XX столетия пошлость претерпела мощную атаку слева и справа. Футуристы были в авангарде борьбы против повседневности. В манифесте 1914 года «Пощечина общественному вкусу» футуристы восстают против «здорового смысла и хорошего вкуса» и предлагают выбросить Пушкина и Толстого с «корабля современности»<sup>55</sup>. Ранние футуристы критиковали хороший вкус либеральной буржуазии, аскетичной «народной интеллигенции» и представителей русского символизма. Последние стали их мишенью еще и ввиду своих женственных манер.

Спустя какие-то пять лет, в постреволюционную эпоху бывшие футуристы уже формировали ЛЕФ, сменив желтые блузы на черные кожанки комиссаров. Они прекратили свой анархический бунт против хорошего вкуса и здравого смыс-

ла и примкнули к борьбе за диктатуру революционного вкуса. Таким образом, советская история вкуса воспроизводит российскую дореволюционную модель. Вопреки известной поговорке «о вкусах не спорят», в России только этим и занимаются постоянно, и при этом имеется в виду, что вкус, как и сама культура, может существовать только в единственном числе. Как мы помним, интеллигенция в 40-е и 60-е годы XIX столетия закрепила аристократический принцип *comme il faut* и не ухаживала за ногтями, но при этом продолжала настаивать на своей избранности, правда, уже выступающей в новом стиле. Аналогичным образом творческий авангард уничтожительно отзывался о классической русской традиции, но в итоге воспроизвел ее слаженную, иерархическую структуру в своем радикальном новом революционном стиле.

Для Маяковского война с банальностью была не менее важной, чем война с Врангелем, хотя и касалась она в основном двух сфер жизни — домашнего очага и любовных дел. Сергей Третьяков объявляет «битву за вкус» в области быта, мировоззрения и психологии новых советских граждан. Третьяков пишет:

Бытом, сиречь пошлостью (в генетическом значении этого слова: «пошло есть», т.е. установилось), в субъективном смысле назовем мы строй чувствований и действий, которые автоматизировались в своей повторяемости применительно к определенному социально-экономическому базису, которые вошли в привычку и обладают чрезвычайной живучестью. Даже самые мощные удары революции не в состоянии осязательно разбить этот внутренний быт, являющийся исключительным тормозом для вбирания людьми в себя заданий, диктуемых сдвигом производственных взаимоотношений. И бытом же в объективном смысле назовем тот устойчивый порядок и характер вещей, которыми человек себя окружает, на которые, независимо от полезности их, переносит фетишизм своих симпатий и воспоминаний и, наконец, становится буквально рабом этих вещей<sup>50</sup>.

Третьяков противопоставляет приобретателей и изобретателей, накопителей прошлого и творцов будущего. В революционном дискурсе понятие «вещь» приобретает отрицательный оттенок: оно обозначает не вещь саму по себе, а вещь, существующую ради вещи, овеществление революционной поэтической сути, застой, пассаеизм. Вещь — это орудие соблазнения и закрепощения масс, своего рода опиум для народа, фетиш приобретателей и накопителей. В своей радикальной критике, направленной против фетишизма, Третьяков призывает к радикальному острашению «устойчивого порядка» и рабства вещей.

В 1928 году Николай Бухарин писал: «Мы создаем и скоро создадим цивилизацию, в сравнении с которой капиталистическая культура будет выглядеть вульгарной уличной пляской рядом с героическими симфониями Бетховена»<sup>57</sup>. Из этого заявления можно сделать вывод, что большевики вели не классовую борьбу, а борьбу за вкус, либо что эти два вида борьбы неотделимы одна от другой. Удивляет и то, что лидер народной революции отдает такое явное предпочтение музыке гения XIX века перед народным уличным танцем и уравнивает популярное с вульгарным.

В 30-е годы авангардная мечта о диктатуре вкуса оказалась подавлена строгим режимом, проводящим новую советскую культурную программу. Соцреализм означал запрет не только контрреволюционной пошлости, но и сатирической кампании борьбы с ней. Советская комедия и сатира 20-х годов в произведениях Зощенко, Ильфа и Петрова, Олеси, Маяковского и Эрдмана — все это питалось тихими маленькими ужасами и приятностями пошлой жизни и именно потому оказалось обречено<sup>58</sup>.

Обнажение мелкобуржуазной пошлости в 30-е годы стало более опасным, нежели примирение с ней в 20-е: многие борцы с пошлостью были уничтожены режимом. Новые же советские люди перенесли и пережили не только пошлость, но и кампанию по борьбе с ней. В середине 30-х годов создана

была сталинская элита, новая советская аристократия и советский средний класс. Борьба с мещанством увяла, так как бывшие мещане и бывшие борцы с мещанством, оставшиеся на воле, объединились вместе против других врагов народа и встали на защиту своих новых привилегий. В послевоенное время домашняя идиллия, казавшаяся ересью левым художникам, заняла свое место даже в пантеоне жанровой живописи социалистического порядка.

В 60-е годы обвинения в адрес пошлости воскрешаются как форма культурной критики сталинизма. Главным лозунгом хрущевской эпохи стала борьба за искренность — в слове и деле, в интонации и поведении. Искренность, любовь, дружба, жажда странствий — все эти увлечения оттепели не терпели повседневногo застоя. Любовь возвращается в искусство очищенной от вчерашнего аккомпанемента стахановских подвигов или декадентской экзотики популярных песенок Вертинского о бананово-лимонном Сингапуре, наследия 50-х. Поэты и художники оттепели предпринимают усилия очистить романтический разговор о любви и революции от налета сталинской пошлости<sup>59</sup>. Евгений Евтушенко с гордостью говорит в своем стихотворении, обращенном к возлюбленной: «У меня есть две любимых, революция и ты»<sup>60</sup>. И поэт просит обших простить ему его мелкие предательства.

Пройдет еще десятилетие, и борьба шестидесятников с желтыми канарейками, мягкой мебелью и приобретательским вещизмом устареет так же, как и признание в любви революции. На смену всему этому придут более откровенные признания в любви — на иностранных языках — на заигранных пластинках Битлз и французских шансонье, от Ива Монтана до Сальваторе Адамо и Джо Дассена. В 70-е годы товары с Запада обрели огромный спрос на черном рынке. Зарубежные предметы обихода и одежда вошли в советскую повседневность. Началось повальное увлечение всевозможными иностранными упаковками — финские коробочки из-под сыра

«Виола», предназначенные на выброс по употреблении, оставались в хранении и многократно использовались. В особенном почете находились пластиковые пакеты с «лейблами», они циркулировали на черном рынке наряду с твердой валютой. Иностранные слова вошли как в сленг фарцовщиков, так и просто в разговорный язык. В свою очередь на черном рынке научились подделывать иностранные лейблы и печатать их на изношенных джинсах, сделанных в Польше, и на футболках из Прибалтики. Изношенные джинсы продолжали изнашиваться все следующие десятилетия, долгая жизнь была также обеспечена и бумажным стаканчикам и пластиковым пакетам. При этом идея о том, что какие-то предметы могут быть разового пользования (*disposable objects*), оставалась совершенно чужда советской культуре, где вещи вообще, а особенно вещи из-за границы, всегда были дефицитом. Сама добыча их часто являлась предметом долгих воспоминаний о рискованных приключениях молодости. Вещи были далеко не утилитарны, а скорее памятны и хранились как сувениры. К началу 1980-х слово «пошлость» сделало полный круг — сам разговор о ней начал попахивать чем-то старомодным и банальным.

Перестройка началась с возврата к истории, и следом пришла переоценка эстетических и моральных ценностей. Предметы и эмблемы пошлости и китча и история борьбы с ними стали в центре нового перестроечного экспериментального искусства. Кино перестройки, такие фильмы, как «Асса», «Черная роза — эмблема печали», «Город Зеро», которые часто видятся как примеры «отечественного постмодернизма», играют с новыми и старыми образцами китча. Это стало своего рода культурным экзорцизмом, осознанным и бессознательным карнавалом пошлости и китча.

Политические метафоры тоже своеобразно отражают историю борьбы с бытом и пошлостью. Горбачевская «перестройка» противопоставлена брежневскому «застою». При этом история слова «перестройка» в советском контексте дав-

но забыта. Слово появилось в конце 20-х годов в партийном указе, говорящем о «перестройке быта». Таким образом политические метафоры разделяют участь метафор поэтических: они изобретаются, повторяются, превращаются в клише, а затем распадаются, чтобы снова всплыть в новом контексте. Интеллектуальная история России может читаться как история меняющихся определений пошлости. Аналогичным образом коммерческая культура когда-то преследовалась высокой культурой, потом незаметно вошла в нее как одна из цитат, а впоследствии коммерческая культура завоевывает высшее социальное положение, превращая достижения авангарда в милые штампы, но по-прежнему изредка выдавая подачки бедствующим художникам.

Боюсь, что нет никакой панацеи от пошлости. Ее эпидемия часто имела неверный диагноз, в результате чего критика не выходила за черту знакомого заколдованного круга банальности. Возможно, что нет особой необходимости дать единое вневременное определение пошлости. Важнее выявить ее механизмы, приводящие к ослаблению иммунитета критической мысли, чувственного восприятия, потребности новизны и выражения сочувствия. Борьба с пошлостью велась (безуспешно) с 1860 по 1960 год в официальной и неофициальной культуре. Она помогала развитию культурного самосознания, но иногда ее собственные лозунги превращались в клише культурного снобизма. Кстати, история слова «сноб» тоже не лишена парадоксов: в Англии XVIII века «снобом» назывался человек, который пытался поступить в элитарные учебные заведения, не имея аристократического происхождения. Хотя точная этимология слова «сноб» неизвестна, в XIX веке оно ассоциировалось с латинским определением «*sine nobilitate*» (человек, не имеющий благородного происхождения). Впоследствии и именно эти люди станут ярыми защитниками аристократии духа.

Но не будем лишней раз нападать на интеллигенцию. Это тоже уже не ново. В последние, послеперестроечные годы

слово «пошлость» исчезает из российского лексикона. Борьба с пошлостью, как и борьба со старой интеллигенцией, стала почти неактуальной. Что станет с культурой при полном исчезновении категории пошлого, пока трудно сказать.

### 3. Мещанство, средний класс

Согласно Далю, «мещанин» — это «горожанин низшего разряда, состоящий в подушном окладе и подлежащий солдатству»<sup>61</sup>. Слово «мещанин» происходит от слова «место» и приходит в Россию из Польши или Западной Украины в XVII веке. Мещанин, по сути, — это бедный младший брат немецких и голландских бюргеров.

«Меня не поймаете на слове, я не против мещанского словесья. Мещанам без различия классов и сословий — мое славословье», — писал Владимир Маяковский во время усиленной борьбы с мещанством в 1920-е годы<sup>62</sup>. Мы можем с легкостью поймать поэта на слове. В русской традиции на протяжении двух веков очень трудно отделить нейтральное, описательное определение мещанского сословия от ругательства. Мещанин — представитель бедного среднего класса — и мещанин — бездуховный обыватель — слились в одно в русской культурной мифологии. Мещанство и интеллигенция виделись как два культурных антипода, воплощающих в себе быт и бытие. Это один из основополагающих культурных мифов российской истории.

Если посмотреть на этот вопрос исторически, то мы обнаружим, что интеллигенция и мещанство «близнецы-братья» по своему социальному происхождению и исторической роли. Обе социальные группы выделились в российском обществе после реформ Петра I и получили большую социальную мобильность в противовес феодально-аристократической структуре допетровской России. Интеллигентский идеал — это аристократия духа в сочетании с бедностью. Таким обра-

зом, интеллигенция одновременно народна и благородна. (Слово «интеллигенция» — тоже интересное явление межкультурных взаимоотношений. Оно пришло в Россию из Германии, а затем эмигрировало из России во все европейские языки в русском варианте «интеллигентсия».) Мещанство — это «третья» категория, это и не благородные и не народ. Хотя указ Екатерины II 1785 года узаконил существование мещанства, третье сословие, по замечаниям путешествующих иностранцев, не образовалось в России на европейский манер. Уроженец Риги Г.Т. Фабер в своей книге «Безделки: Прогулки праздного наблюдателя по Санкт-Петербургу» (1811) пишет о социальной неприспособленности российского среднего класса, который располагается «между двумя крайними полюсами общества, между его верхушкой и его низом», не находит себе места в России, не может путешествовать из Петербурга, потому что не имеет экипажей и прислуги, не находит подходящих кафе и ресторанов и испытывает величайшие трудности при снятии меблированных комнат. «Люди это весьма почтенные, занимающие государственные или частные должности либо зарабатывающие себе на хлеб своими талантами и предприимчивостью — чиновники, ученые, артисты, истинное ядро общества, по отношению к которому все прочие являются не более чем оболочкой, существа трудолюбивые, к чьим услугам прибегают остальные, дабы блистать и наслаждаться жизнью. Имя этим людям — бедные малые. Этот-то достойный сочувствия класс ведет во многих странах существование куда более безбедное, чем в России, где для него еще много предстоит сделать»<sup>63</sup>.

Российский средний класс в середине XIX века воспринимался как противоречивое понятие. «Золотая середина» вообще никогда не была русским идеалом. Середняки всегда проигрывали. К тому же социальные или описательные категории часто переводились в духовные и моральные. Так случилось и с мещанством. Александр Герцен впервые перевел европейское понятие среднего класса как мещанство и изобразил ев-



ропейскую буржуазную цивилизацию как «меркантильную и мещанскую». Искусство, по мнению Герцена, не выносит мещанства, противостоит ему. «Мещанство, — пишет Герцен, — идеал, к которому стремится, подымается Европа со всех точек дна. Это та “курица во щах...” Маленький дом с небольшими окнами на улицу, школа для сына, платье для дочери, работник для тяжелой работы, да это и в самом деле гавань спасения — *havre de grâce!*»<sup>64</sup>

С самого начала мещанский кусок курицы в супе имел дурной привкус пошлости. (Простой вегетарианский суп с капустой, который едят крестьяне в утопической коммуне, не нуждается в курице.) Для российского интеллигента искусство и духовность значат больше, чем кусок курицы в супе, голод ценится выше набитого брюха, духовная бездомность «богаче» мещанской мечты о бытовом комфорте и удобстве жилья. Герцен описывает, как революционная буржуазия Франции и Англии превращается в самодовольную касту мещан. В XIX веке и славянофилы и западники критиковали мещанство не только за его капиталистическую подоплеку, но и за его радикально нерусский дух.

Ценности среднего класса — быт, частная жизнь, забота о заработке и выживании — все это не входило в интеллигентское понятие о русской культуре и русской идее. Когда Максим Горький пытается представить героя из мещанской среды в пьесе с откровенным названием «Мещане» (1902), то он вызывает бурю негодования<sup>65</sup>. Дмитрий Философов и особенно Дмитрий Мережковский видят в появлении мещанства знак неминуемого апокалипсиса, наступления заключительной стадии западной цивилизации<sup>66</sup>. Более того, Мережковский обвиняет Горького и даже Чехова в мещанстве на том основании, что они отрицают ценности исконно русского «религиозного общества». Горький обвиняет Мережковского, Некрасова, Тургенева, Достоевского и Толстого в «проповедовании униженности», сбивающем народ с толку и тем самым показывающем свое собственное консервативное мещанство<sup>67</sup>. К концу XIX века большинство русских писателей обвинялось в мещанстве. Это обвинение — одно из самых серьезных культурных оскорблений — редко когда относилось к конкретной социальной группе.

История борьбы с мещанством прошла через различные фазы. В 1860-е годы ее вела социал-демократическая интеллигенция, воюющая против новой коммерческой культуры и политически некорректных народных вкусов. В 1920-е годы борьба с мещанством велась как большевиками, так и художниками и писателями авангарда. Кампания борьбы с домашним хламом объявила гражданскую войну слоникам, граммафонам, комодам, фикусам, желтым канарейкам и прочим буржуазным элементам. Маяковский, как известно, призывал «свернуть головы» желтым канарейкам мещанства. Борьба с мещанством затихает на некоторое время в 1930-е годы, когда многие из бывших борцов кончили жизнь самоубийством, были сосланы или перевели разговор на другие темы. Если для дореволюционной интеллигенции мещанство воспринимается как ложный народный дух, то для послереволюционной — оно предаёт идеалы революционного пролетариата.

Враг номер один в послереволюционном творчестве Маяковского — не министр-капиталист, а электротехник Жан<sup>68</sup>. Обуржуазившийся рабочий представляется наиболее опасным культурным гибридом, угрожающим идеалам поэзии и революции. Он становится аллегорической фигурой той новой советской стабильности, привлекательной и ненавистной поэту, о которую в конце концов и разбилась его любовная лодка. Не случайно электротехник Жан лишает невинности несчастную Марусю, впоследствии отравившуюся. Иван-Жан — одновременно пошляк и борец против мещанства, выражающегося исключительно в запрете на «свободную любовь», а вернее, любовь в свободное для Ивана время. Маруся, как ни крути, оказывается в невыигрышной ситуации. Разговор о любви, в любой его форме, — это ахиллесова пята Маяковского. Он всегда под угрозой, справа и слева, сверху и снизу.

По позднему творчеству Маяковского совершенно невозможно определить, что более опасно — мещанство или борьба против него. В пьесе Маяковского конца 20-х «Клоп» содержится программная сатира на советского обывателя. Однако и коммунистическая утопия будущего не представляется особенно привлекательной. Утопия тоже состоит из сплошных клише. Ученые будущего в «Клопе» и фосфорические женщины в «Бане» говорят на искусственном «дезинфицированном» языке пуританской морали и революционной дидактики, лишенных поэтического очарования. Претворение революционных идей в жизнь и бюрократизация революционного дискурса становятся главной темой последних лет жизни бывшего первого революционного поэта. К 30-м годам война с мещанством смахивает на битвы Дон Кихота с ветряными мельницами. Хотя с мещанством как с классом было покончено, определенные его идеалы вошли в официальный сталинский дискурс. Как ни парадоксально, борьба с мещанством обостряется именно тогда, когда мещанство как социальная группа практически уничтожено.

В конце 1940-х — начале 1950-х кампания по борьбе с космополитизмом повторила многие лозунги борьбы с мещанством. В 1960-е атака на мещан переместилась в культуру шестидесятников. Мещанину противостоял романтик, который не сидит в уютном гнезде, а торопится «убежать за поворот» или уехать «за туманом и за запахом тайги». Временами оказывалось, что романтики и мещане имеют схожий песенный репертуар, только мещане поют свои песни под селедочку и шашлык<sup>69</sup>. Мещанская флора и фауна остаются прежними — искусственные цветы, канарейки и граммофонные пластинки. Враги кубинской революции и Фиделя Кастро, как когда-то враги Октябрьской революции, изображались как мещане, которые «поют граммофонные песенки»<sup>70</sup>.

Американо-русский писатель Феликс Розинер рассказал мне поучительную историю из быта шестидесятников. Когда в году примерно 1959-м Феликс объявил своему товарищу по институту, что он намерен жениться, его товарищ пришел к Феликсу в гости с желтой канарейкой в клетке. (Что могло быть худшим мещанством, чем женитьба!) Феликс понял все без слов и выбросил товарища с лестницы вместе с его аллегорической канарейкой. Друг был настоящий романтик, он на свадьбу не пришел, сам никогда не женился, а вместо этого путешествовал и имел внебрачного ребенка.

В 60-е годы конфликт между интеллигенцией и мещанством слегка видоизменяется: теперь это битва романтиков и мещан. Образ романтиков 60-х во многом перекликается с революционными романтиками 20-х. Мифологические войны между мещанством и интеллигенцией сильно замутили фон их истинных отношений. Непонимание касается политической ориентации русского среднего класса и его отношений с властями. Во второй половине XIX века огромная часть интеллигенции симпатизировала левому радикальному движению и союзничала с ним в борьбе против мещанства (которое неизменно изображалось как консервативная конформистская сила). Борьба с ним приравнивалась к борьбе с

пошлостью за революционное будущее России<sup>71</sup>. Однако исторически мещанство как социальная прослойка едва ли представляет хоть какую-то угрозу для революции и ее реформ. В противоположность среднему классу Западной Европы, российский средний класс был очень левого толка. Другими словами, он разделял все идеалы радикальной интеллигенции<sup>72</sup>. Более того, на повестке дня у русской интеллигенции стояли отношения отнюдь не с мифическим мещанством, но с государством, будь то абсолютистская монархия или абсолютистская диктатура коммунистической партии. Как отмечает С. Фредерик Старр, классический русский интеллигент мыслит общество «как художественную или научную абстракцию». На деле же в XX веке революционная борьба интеллигенции с мещанством не раз принимала довольно трагический и парадоксальный оборот. Часть русской и советской революционной интеллигенции закончила тем, что участвовала в сотворении и выступала в поддержку той силы, которая впоследствии привела к ее уничтожению. Люди искусства, разошедшиеся во взглядах с новой властью и не разделявшие более идеалов старой русской интеллигенции, истреблялись, в то время как большая часть советской интеллектуальной элиты нашла себе покровителя в лице советской власти и стала трудиться на поприще «окультуривания» новой советской народной массы.

В последние годы, как известно, произошла грандиозная перестройка и ревизия российской истории. Однако многие мифы повседневности, как видно, обладают особой живучестью.

Кажется, что к началу 1990-х годов всех униженных и оскорбленных в прошлом реабилитировали — хотя бы на словах. Почти все социальные и антисоциальные группы получили свои «пятнадцать минут славы» в XX веке — рабочие и крестьяне, интеллигенция и дворянство, монархи и купцы, воры и проститутки, следователи и заключенные, диктаторы и их охранники, преступники и юродивые, очень бедные и очень богатые. Вот только мещанам опять не повезло.

*Мещанский идеал и American dream:  
Опыт сравнительной мифологии*

Если в основе русского мифа стоит идея противостояния быту, то «американская мечта» (American dream) основана на стиле повседневной жизни (lifestyle). Американское понятие индивидуализма уходит корнями в протестантский духовный идеал, основанный на личном общении с Богом и особом отношении к собственности как части себя. В XIX веке философы-трансценденталисты Эмерсон и Торо писали об идеале самодостаточной личности, индивидуализме в высоком смысле слова. В массовой культуре XX века идеалы протестантского индивидуализма и надежды нищих эмигрантов — не без помощи Голливуда — создали понятие «американской мечты». Мечту трудно описать конкретно. Тем не менее «American dream» обладает определенной конкретностью, она включает в себя личный дом с участком земли, privacy, личное пространство и личную свободу, обеспеченную определенным уровнем комфорта и законности. На первый взгляд, такое описание напоминает нам то, что Герцен называл «мещанским идеалом», при отсутствии негативной мифологии мещанства. В американском представлении privacy необходимо для свободы личности, для понимания человеческого достоинства.

Американский self-made man или self-made woman — это человек, добившийся всего своими руками, не герой и не поэт, даже не Godfather и не миллионер, а скорее человек «среднего класса», сумевший исполнить свою американскую мечту. Хотя современные социологи отмечают процесс постепенного уменьшения среднего класса в Америке, политические деятели всех направлений, республиканцы, демократы и независимые кандидаты, все настаивают на том, что именно они выражают интересы среднего класса. American people, риторическое клише, часто используемое в американской прессе, относится к мифическому понятию среднего класса. Народ — это люди среднего класса. Русское понятие мещанства так же

трудно переводимо на английский, как английское понятие privacy на русский. Разница двух культур особенно ярко отражается в отношении к повседневности. Российский культ подвига и праздника, обычно коллективного празднества, в американской мифологии заменен на культ стиля жизни и privacy. Общение между людьми не несет той эмоциональной нагрузки и духовного значения, которые оно несет в России. В американской культурной мифологии важнее индивидуальное самосовершенствование. (Это, конечно, не означает, что все американцы живут согласно этой мифологии. Огромный процент населения — эмигранты в первом поколении со всех концов света, всех рас и национальных групп. Таким образом, американская повседневная культура гораздо разнообразней и шире, чем то, что представляется в массовой культуре, хотя массовая культура в Америке подчеркнута многонациональна и представляет черных, белых, азиатов и так называемых «исконных американцев» (native Americans).)

Что касается литературы и искусства, то в Америке они не определяют собой национальное сознание. «Совершенствование» чаще относится к атлетике, а не к эстетике. Духовность ищут не в литературе, а в религии и в общении с природой. «Права человека» являются одним из национальных приоритетов. «Внутренняя» или духовная жизнь — это личное дело индивидуального человека<sup>73</sup>. Культура же скорее является украшением lifestyle, а не главной определяющей частью жизни.

Конечно, особенность повседневной жизни в том, что она отклоняется даже от мифов повседневности. На практике эти мифы обживаются и разнашиваются как неудобные, но очень теплые отечественные сапоги, без которых обойтись нельзя. Если бы теории действительно «претворялись в жизнь», то как могли бы советские люди пережить многочисленные перестройки быта, выпавшие на их долю?

Национальные культуры в конце XX века уже не имеют четких национальных границ и являются смешанными и эклек-

тичными. Сохраняя свою культурную традицию, они включаются в мировые процессы. Российская реклама 1990-х, национальная по форме и капиталистическая по содержанию, бросает свой вызов «крепостям быта»: «Чтоб ваша любовная лодка не разбилась о быт, приобретайте технику Siemens» — гласят приватизированные Окна РОСТА шестьдесят лет спустя.

#### 4. Частная жизнь и русская душа

«Большевизм уничтожил частную жизнь», — написал в своей очерке «Москва» (1927) Вальтер Беньямин<sup>74</sup>. По его мнению, советская власть намеревалась экспроприировать частную жизнь граждан наравне с их частной собственностью. Беньямин, однако, не подозревал, что неприязнь к частной жизни — далеко не советское новшество, а результат многовековой российской традиции.

В словаре Даля словосочетания «частная жизнь» и «личная жизнь» отсутствуют. Более того, большинство примеров к словам *личное* и *частное* выдают определенные предубеждения. Например: «Самотник личное благо предпочитает общему», «оскорбление чиновника по должности его не есть обида личная». Среди примеров к слову «личность» мы находим «Служба с личностями не совместима». «Дело не в личности, а в наличности»<sup>75</sup>. Личная жизнь представляется каким-то общественным недоразумением, а то и хуже — делом эгоистическим. Самотник — прекрасное, к сожалению, исчезнувшее из языка российское понимание личности. «Частная жизнь» (возможно, калька с французского «la vie particulière») примера не удостоилась, только частная служба. Слово «часть» связано с «участью», «жребием», уделом, достоянием жизни, судьбой, роком — то есть со всем тем, что, казалось бы, не зависит от отдельного человека, его внутренней жизни и саморефлексии. Существовавшее при Петре I слово «приватность» почти исчезло из языка, так что даже в конце XX столетия о прива-

тизации говорят гораздо больше, чем о праве на приватность и ее законную охрану.

История российской частной жизни остается ненаписанной. Недавно завершённое пятитомное французское издание истории частной жизни Европы не уделяет большого внимания России. Но это, возможно, и не случайно. Русские философы тоже не слишком ею интересовались. Более того, «частная жизнь» часто представлялась в русской философии не как явление частное, а скорее как явление западное. «Русская душа» не нуждается в «частной жизни». У нее собственная гордость — коллективная.

«Частная жизнь» — это роскошь Нового времени, позже осмысленная философами-гуманистами как естественное право человека. В то время как у каждого человека есть внутренняя жизнь, понятие «частная жизнь» возникло относительно недавно. У древних греков для частного лица употреблялось слово «идиот», оно же обозначало человека, не исполняющего гражданские обязанности и просто неграмотного. (Идиот не считался сумасшедшим или юродивым, скорее невеждой.) В римском праве понятие частного в основном определялось как отсутствие гражданских прав и обязанностей<sup>76</sup>. Частное (*privatus*) буквально переводится как «лишенное». Частный человек в римском праве — это почти что лишенец по определению. Так же в латинское понятие «частный» входило значение «секретный». Не случайно частная сфера — сфера секретов, которые могут быть потенциально опасными для общества. Именно эта секретность частной жизни вызывала подозрение римских законодателей. Лишенная общественного смысла частная жизнь становилась чрезмерной, полной гедонистических издержек, пиров, оргий и прочих декадентских эксцессов.

В «Государстве» Платона души являются обитателями государства, а не частного жилья. Но уже у Канта личность и индивидуальность определяются через понятие «дом», который, по сути, становится единственным убежищем частного лица

во времена революций, государственных переворотов и войн (по крайней мере, в XVIII веке на это можно было надеяться). Новая концепция личности и развитие «частного» были результатом перемен в европейском культурном менталитете между 1500 и 1800 годами<sup>77</sup>.

Российские историки конца XIX века обратили внимание на тот факт, что в старом русском законодательстве не существовало понятия «частного лица», что, по их мнению, свидетельствовало о лишении частного человека чувства достоинства и обозначало чрезмерную зависимость от государства<sup>78</sup>. В отличие от законодательств новгородского и псковского, московское законодательство не заботилось о принятии законов о правах слуг. Более того, уголовный указ 1649 года не признает ценность человеческой жизни как таковой — в нем просто-напросто отсутствует статья, охраняющая личность от оскорбления или бесчестия. По сути, именно концепции личности в нем и недостает. Все слои, включая духовенство, определяются в соответствии с родом занятий и тем местом, которое они занимают в государственной иерархии. В то время как в странах Западной Европы ассоциации, гильдии и союзы защищали права своих членов, в России они оставались бесправными и беззащитными. В декрете Петра Великого «На признание дураков» говорилось, что «дураки» могут иметь наследство и благородное происхождение, но они не имеют пользы для государства. Исходя из этого декрета выходит, что понятие «дурак», как и в свое время идиот в Древней Греции, ближе всего по значению к обозначению «частного лица». В таком контексте частная жизнь — это плохая шутка, дурацкая выходка, за которой у государства должен быть глаз да глаз. В целом проведение водораздела между общественным и частным оставалось прерогативой государства гораздо дольше, чем в какой-либо другой стране Западной Европы<sup>79</sup>.

Как получилось так, что в российском контексте «частная жизнь» противопоставляется не «общественной жизни», а рус-

ской душе и русскому характеру? Понятие национального характера в любой культуре вырабатывается не внутри традиции, а скорее снаружи, при пересечении границ, которое вызывает одновременно самокритику и защитную реакцию, комплекс неполноценности и комплекс превосходства. Культурные различия воспринимаются не нейтрально, а скорее как патриотический вызов.

Российские путешественники узнали о личной жизни из заграничных путешествий. Например, драматург Денис Фонвизин, побывавший в Западной Европе в 1770 и 1780 годах, написал множество писем и эссе с жалобой на аффектацию и неестественность европейского существования. При этом его идеал «естественного человека» также вполне европейский. Фонвизин исколесил Францию в поисках своего кумира Жан-Жака Руссо, встретиться с которым ему так и не пришлось (?). В письме сестре он пишет:

Вообще тебе скажу, что я моральною жизнью парижских французов очень недоволен. <...> Всякий живет для одного себя. Дружба, родство, честь, благородность — все это считается химерою. <...> Будь учтив, то есть никому ни в чем не противоречь; будь любезен, то есть ври, что на ум ни набрело, — вот два правила, чтоб быть un homme charmant<sup>80</sup>.

Портрет фонвизинского «француза» на редкость смахивает на определение эгоиста, которое будет дано в словаре Даля столетием позже. Французский *homme charmant* живет исключительно ради себя и в угоду поверхностному театру социальной жизни. Француз страдает отсутствием душевности и одновременно отсутствием разума. Так беспощадно обошелся российский путешественник с родиной Декарта и Просвещения, гордящейся своей рациональностью. Главная претензия Фонвизина к западной жизни — отсутствие послушных и обязательных слуг, подобных тем, какие есть в России<sup>81</sup>. По мнению Фонвизина, даже слуги в Европе — люди,

заботящиеся лишь о своей выгоде, испорченные понятием *homme charmant*. Прислуга в Европе имеет слишком много прав на частную и другую жизнь и слишком мало обязанностей.

В то время как Фонвизин сокрушался по поводу неестественности, лицемерия и негуманности французов, маркиз де Кюстин более полувека спустя был шокирован «отсутствием человеческого достоинства» и искусственностью поведения жителей России. Он сравнил петербургское высшее общество времен Николая Первого с гофманианскими людьми-машинами, участвующими в блистательно оркестрованном спектакле самовластья. По мнению Кюстина, россияне излишне отождествляют себя со своими обязанностями по отношению к церкви, государству и бюрократии и не развивают независимую личность.

При описании внутреннего убранства русского аристократического жилья Кюстин обращает внимание на противоречие между выставленным напоказ богатством, имперской роскошью и «неопрятностью в быту, отсутствием личного пространства и глубоким природным беспорядком, который напоминает об Азии»<sup>82</sup>. То, что славянофилы позже назовут «мессианской бездомностью», выступает здесь как дурное ведение домашнего хозяйства.

Особенно расстроило маркиза российское пренебрежительное отношение к самому сакральному и интимному из всех предметов европейской мебели — к кровати. Он отмечает, что «кровать» не существует в России в том же качестве, в каком она состоит «в странах, где цивилизация уходит в глубь времен»<sup>83</sup>. Российский аристократический дом, который он описывает, имеет чрезмерное, по мнению иностранца, количество спальных мест: деревянные скамьи, где возлежит престарелый больной граф, и многочисленные подушки на полу для отдыха слуг мужского пола и отдельно, за ширмой — для женского. Отдельно от всего этого находится отгороженная занавеской «парадная кровать», роскошный предмет обста-

новки, выставляемый разве что на обозрение иностранцев, но которым, в сущности, никто не пользуется по назначению. Эта русская «кровать для обозрения» — вполне платонический предмет, существующий как идеальная форма кровати, а не как практический предмет обстановки. Навязчивая идея создавать видимость «человеческого достоинства» находит отражение во множестве легких перегородок, которые отделяют роскошные приемные помещения аристократического дворца от его жилых покоев. Личное пространство в России выступало как потемкинская деревня мелкого масштаба, убранная для иностранных гостей.

Несомненно, и фонвизинский отчет о европейской жизни, и «Россия в 1839 году» Кюстина — ненадежные исторические источники. Оба недостаточно документированы и достаточно предвзяты. Фонвизин пишет дидактический текст, нацеленный на российских подражателей европейской моде. Кюстин же сочиняет сатирический памфлет, направленный против монархизма. Сам маркиз приехал в Россию монархистом, ищущим приюта от Французской революции, однако, повидав абсолютную монархию в России, он сделался чуть ли не республиканцем. При всей их разнонаправленности они воспроизводят одни и те же общие места из общекультурных мифологий России и Запада, а также восходят к одному и тому же литературно-философскому источнику, Руссо, с его идеей естественного человека. Естественный человек, как выясняется, плохо переводится на иностранный язык, при переводе теряя свою природную непосредственность.

Подозрительное отношение к домашнему очагу присуще многим русским путешественникам, даже таким «западникам», как Александр Герцен. В письмах скитальца-эмигранта Герцен описывает свою радость при переезде на новую квартиру в Париже и обретении личного пространства.

Флигель был не велик, не богат, но расположение комнат, мебель, все указывало на иное понятие об удобствах жизни... Я ходил по комнатам, и мне показалось, что я после долгого ски-

танья снова встретил человеческое жилье, un chez-soi, а не номер, не людское стойло<sup>84</sup>.

Не случайно выражение «un chez-soi» (фр. «у себя дома») остается по-французски. «Удобства жизни», тесно связанные с понятием «человеческого и личного достоинства», к которым писатель стремится в повседневной жизни, не переводятся на русский язык философии и оказываются несовместимы с душевными поисками. Как бы забывая свое собственное стремление к «человеческому жилью», Герцен тем не менее выносит приговор мещанским идеалам Запада — стремлению к собственности, личному успеху, маленькому семейному счастью — всего через несколько страниц после своего собственного признания в ностальгии по личному пространству.

За двадцать лет до изгнания Герцена из России Петр Чаадаев, философ, путешественник и «внутренний эмигрант», развивает теорию, что бездомность и сиротство — две фундаментальные черты русской судьбы:

Взгляните вокруг себя. Не кажется ли, что всем нам не сидится на месте? Мы все имеем вид путешественников. Ни у кого нет определенной сферы существования, ни для кого не выработано хороших привычек, ни для чего нет правил, нет даже домашнего очага... В своих домах мы как будто на постое, в семье имеем вид чужестранцев, в городах кажемся кочевниками, и даже больше, нежели те кочевники, которые пасут свои стада в наших степях, ибо они сильнее привязаны к своим пустыням, чем мы к нашим городам... Мы же, придя в мир подобно незаконным детям, без наследства, без связи с людьми, жившими на земле раньше нас, мы не храним в наших сердцах ничего из тех уроков, которые предшествовали нашему собственному существованию<sup>85</sup>.

Не случайно Осип Манделъштам назвал Чаадаева одним из первых частных людей в России, прибегая к взятому в кавычки французскому слову «privatier» для характеристики Чаада-

ева<sup>86</sup>. Только человек, приехавший с Запада и познавший иное отношение к личному пространству и к исторической традиции, мог увидеть российское сиротство. Это письмо Чаадаева перекликается с мыслями некоторых других путешественников с Запада, например Бональда, который рассматривал русский характер как кочевой и даже сравнивал русские дома со скифскими колесницами. Русский дом — это колесница без колес<sup>87</sup>. (Столетием позже Эль Лисицкий сравнит советский дом с идеальным чемоданом. Советский человек в представлении конструктивистов должен был быть не приобретателем, а изобретателем, путешествующим по жизни налегке.) Чаадаева объявили сумасшедшим по возвращении на родину, превратив его тем самым из философа европейского типа в русского юродивого. Чаадаевское «сумасшествие» сделало его более приемлемым для российской интеллигенции. Чаадаевские размышления потрясли современников и заложили основу для новых философских поисков русского семейного очага и сообщества. То, что Чаадаев описал как отсутствие корней, дома и законодательной культуры, было истолковано философами-славянофилами Иваном Киреевским и Алексеем Хомяковым как высокая историческая миссия России. Русская «бездомность» выступала как иной вид общности, основанной на свободе и любви, а не на индивидуализме. Славянофилы отвергали при этом чаадаевскую социальную критику. Их свободное сообщество, разделявшее российский дух бездомности, прекрасно сосуществовало с абсолютной монархией и гражданским бесправием. Сам Чаадаев, однако, с большим презрением относился к мысли о русском национальном превосходстве, которое он отрицал. Он писал в ответном письме Хомякову:

Нет, тысячу раз нет — не так мы в молодости любили нашу родину. Мы хотели ее благоденствия, мы желали ей хороших учреждений и подчас осмеливались даже желать ей, если возможно, несколько больше свободы. <...> но мы не считали ее ни самой

могущественной, ни самой счастливой страной в мире. Нам и на мысль не приходило, что Россия олицетворяла собою некий отвлеченный принцип <...> чтобы на ней лежала нарочитая миссия вобрать в себя все славянские народности и этим путем совершить обновление рода человеческого<sup>88</sup>.

Славянофильский национализм был для него абстракцией, обманом и неправдой:

Слава богу, я всегда любил свое отечество в его интересах, а не в своих собственных. Слава богу, я ни стихами, ни прозой не содействовал совращению своего отечества с верного пути. Слава богу, я не принимал отвлеченных систем и теорий за благо своей родины<sup>89</sup>.

Само словосочетание «русская (или немецкая, испанская и др.) душа» поразило Чаадаева как нелепость и странное нововведение. Для человека, воспитанного эпохой Просвещения (даже если он находился к нему в определенной оппозиции, как Чаадаев), народ имел историю и традицию, но душа национальности не имела.

На рубеже XIX столетия историк Николай Карамзин заводит рассуждение о национальной гордости и российской истории, однако «бессмертная душа», которую он прославляет, — не русская, а всечеловеческая. В Европе и в России душа подвергается «национализации» только во второй половине столетия, не без помощи теоретиков немецкого романтизма Гердера и Шеллинга, истолкованных философами русской идеи очень неточно, но зато туманно и пламенно. Увлечение русской душой в сущности продолжает моду на рассуждения о немецком духе<sup>90</sup>. При этом у потомственной русской идеи зародился своеобразный эдипов комплекс в отношении к немецкому философскому предшественнику, с примесью ницшеанского иронического презрения (*ressentiment*). Впрочем, понятие русской души явилось продуктом культурной

кооперации романтических западных путешественников типа Бональда и маркиза де Вогюэ, искавших в России скифов и амазонок, и русских философов, приехавших из западных путешествий, обиженных на Европу, которая, как заморская красавица, обделила их вниманием. Однако не совсем правильно психологизировать русскую душу. Философы и писатели утверждали, что «психология» — явление западное. Русская литература XIX века славится на Западе своим утонченным психологизмом, который сами русские писатели часто ставили под сомнение. Например, Достоевский писал: «Меня называют психологом. Неверно. Я просто реалист в высшем смысле». Позже Михаил Бахтин сказал по этому поводу, что Достоевский видит в психологии «унижающее человека овеществление человеческой души»<sup>91</sup>. Не случайно слово «идиот», которое в Древней Греции употреблялось по отношению к частному лицу, преобразовалось в одноименном романе Достоевского. Герой его явился воплощением не умственной отсталости, не одинокого индивидуализма, но страданий и блужданий души. Русская душа — это Психея без психологии, внебрачная дочь немецкого романтического духа и русской литературы.

Отсутствие исторического сознания, отмеченное Чаадаевым, также преобразуется в достоинство русского характера. Недостаток определенных качеств начинает восприниматься как невыразимая полнота. Для Достоевского воплощением русской души является «всечеловек» Пушкин, благодаря которому русская душа нашла свой дом в русской литературе. Сам же великий поэт служит образцом человеческого существа как такового и образцом русского человека<sup>92</sup>. Однако Достоевский не останавливается на литературе. Русская душа неотделима от русской крови, и, таким образом, все нерусские персонажи Достоевского, подобно французам Фонвизина, не обладают ни умом, ни душой.

Критикуя универсализм и общечеловеческий пафос европейского просвещения в «Дневнике писателя», Достоевский

приходит к выводу, что русское вбирает в себя всечеловеческое. Другими словами, русский народ понял немецкий романтизм лучше немцев, Просвещение лучше французов. (В XIX веке Маяковский, продолжая эту традицию, объявит себя «американистее самого что ни на есть американца».) Согласно Достоевскому, русский народ не исключен из истории, а скорее наоборот, исключителен. Русское — это не ничто, а все. Таким образом, проблема другого и культурных различий снимается. Русские люди всечеловечески гуманны, в то время как очень мало кто из иностранцев в мире Достоевского (немцев, поляков, евреев, французов) обладает элементарной человечностью.

Николай Бердяев продолжает идеи Достоевского: «Россия — самая нешовинистическая страна в мире. Национализм у нас всегда производит впечатление чего-то нерусского, наносного, какой-то неметчины»<sup>93</sup>. За русский национализм отвечают немцы, в то время как «русское» становится эквивалентом общечеловеческого гуманизма. Для Бердяева, поклонника Гегеля, духовные и социальные утопии находятся в непосредственной связи: «Русской душе не сидится на месте, это не мещанская, не местная душа. В России, в душе народной есть какое-то бесконечное искание, искание невидимого града Китежа, незримого дома»<sup>94</sup>. Великая цель мессианства состоит в том, чтобы выйти за рамки повседневного, претворить его в утопическое, неважно где — на земле или на небе. Идеальное сообщество представляется как крестьянская община. Но это не конкретная форма крестьянского общежития, описанная, среди других, современником Бердяева историком Чичериным как аппарат подчинения крестьян помещикам и государству, сформировавшийся во время укрепления Московского государства, а физическое, внеисторическое и внеполитическое сообщество, которое воплощает соборность, «русский хоровой элемент и единство любви и свободы без внешних гарантий»<sup>95</sup>. Естественно, в дискуссиях о крестьянской общи-

не сами крестьяне участия не принимают, так как немецких романтиков они не читали.

Крестьянской общине предстояло быть примером соборности, духовной сплоченности и единства и антиподом западного индивидуализма. В понимании философов русской идеи соборность не поддается рациональному анализу, ибо она радикальным образом лишена иконографии, соборность противостоит риторике и дискурсу как таковому и не нуждается в оправдании. Любовь и свобода, лежащие в ее основе, не могут быть установлены законодательным, легалистическим путем. Точно так же нет никаких формальных атрибутов у поисков духовной истины. Соборность и истинная духовность могут только быть, но не могут что-то означать. Их можно постичь благодаря интуиции и просветлению, но никак не путем чтения и осмысливания<sup>96</sup>. Текст Бердяева странным образом воспроизводит ту самую тотальность, которую он описывает, или, если воспользоваться бердяевским словом, ту же «тоталитарность», характерную для российской интеллигенции<sup>97</sup>. Предполагаемый антиавторитарный бунт российских философов представляет собой заявку на новую форму духовной авторитарности. Высшая правда о русской соборности находится за гранью понимания и может быть явлена только через харизматический гений русского философа. В произведениях Бердяева слышен только один голос — его собственный. И этот сильный, высокоиндивидуализированный голос говорит от лица общества неиндивидуалистов.

Идеальный пролетарий русских марксистов отличается от идеального крестьянина русских философов только внешними атрибутами и одеждой. Он был вездесущ в теории и не существовал в жизни. Несмотря на большой смысловой скачок от философии русской идеи к русскому марксизму, перенос центра тяжести от крестьянства — к рабочему классу, от деревни — к городу, от сельского хозяйства — к тяжелой индустрии, от исконно русского — к интернациональному (или «супернациональному», по Бердяеву), российские марксисты

унаследовали «русскую идею» и вместе с ней утопическое мессианство, борьбу с бытом, критику индивидуализма и идею юродивого избранничества. Самобичевание, комплекс неполноценности превращается в идею превосходства. Страна недоразвитого капитализма, по словам Ленина, «самое слабое и периферийное звено» капиталистического мира, становится центром развития и распространения социализма.

### *От нового Адама до нового Эдина*

В 1920 году Александр Богданов, автор романа-утопии «Красная звезда» (1908), большевик и «богостроитель», провозгласил, что «коллективизм и монизм» должны стать новыми принципами организации советской жизни. Коллективизм представлял собой полную противоположность «буржуазному плюрализму», осуждаемому автором. Богданов призвал к «монистическому сплаву» искусства, политики и повседневности, возносимых одной единой революционной стихией<sup>98</sup>. В 1921 году Богданов забросил свое увлечение политикой и эстетикой и вернулся к занятиям медициной, став директором Института переливания крови, который должен был быть идеалом коллективизма и монизма. В 1928 году Богданов умер во время эксперимента по переливанию крови, который он проводил на самом себе. Его смерть случилась всего несколько лет спустя после самоубийства Сергея Есенина, чье предсмертное послание было написано кровью из вскрытой вены. Богданов тоже оставил своего рода послание кровью, мечту о монистическом сплаве индивидуального и коллективного тела, переливании искусства в жизнь и утопии в смерть.

Хотя советскому идеалу нового человека чужды религиозность и национализм русской философии русской души, для его построения использовались те же стройматериалы: самопожертвование, антииндивидуализм, аскетизм. В определении советского человека психология, «служанка буржуазии», от-

рицалась так же, как и в определении русской души. Это предопределило исчезновение ранее популярного в России психоанализа, который привился с самого начала века<sup>99</sup>. В.Н. Волошинов, член бахтинского кружка, выпустил очерк с резкой критикой психоанализа Фрейда. С его точки зрения, социальные потребности и повседневная идеология играют гораздо большую роль в формировании личности, чем сексуальные потребности. Во фрейдистской сосредоточенности на сексуальной жизни Волошинов видит воплощение западного «буржуазного идеализма», который предсказуемым образом ведет к абсурдности, декадансу и вообще заводит людей в тупик. Конфликт, который Фрейд обрисовал как противоречие между сознательным и бессознательным, должен быть рассмотрен как конфликт индивидуального и общественного или старого и нового сознания. В Советской России социальное и социалистическое сознание берет верх над частным подсознанием, а мечтания принимают массовый официальный характер. Система в целом использовала традиционные фрейдистские механизмы подавления, отрицания и вытеснения желаний, которые, однако, не выводились наружу, а прикрывались революционной риторикой и красными знаменами. Был в ранней советской мифологии и свой революционный Адам, коллаж надежд и утопий нового Рая, а также и перевоспитанный Эдип по имени Павлик Морозов.

Российская новая личность родилась в XIX веке в аскетическом воображении социал-демократов и выразила себя в романе Чернышевского «Что делать?». Недаром роман стал настольной книгой Ленина, а также моделью будущего революционного человека<sup>100</sup>. После революции новый человек стал быстро терять индивидуальные черты. Время вело свой естественный отбор, в результате чего уходил из жизни тип революционера-героя и на смену ему нарождались «маленькие люди — строители социализма»<sup>101</sup>. Таким образом, в формировании советской личности приняли участие две по сути

конфликтующие модели: с одной стороны, новый Адам революционного авангарда, с другой же — анонимный советский гомункулус, дитя советской бюрократии. Конечный результат неодинаков. Эти два существа зачастую предстают как противоположности, но могут и взаимно заменять друг друга.

К середине 20-х годов советская официальная пресса заменила все эти абстракции художественного сознания новыми педагогическими моделями, отвечающими нуждам страны. Идеальным объектом педагогики становится не какой-нибудь Адам, а бездомный хулиган-беспризорник, дитя Гражданской войны. Его-то и следует преобразовать в образцового строителя коммунизма. Милитаризированные колонии для беспризорников наподобие тех, что описаны в «Республике ШКИД»<sup>102</sup> или же позднее в «Педагогической поэме» Макаренко, становятся моделью нового общественного устройства социалистической республики. Педагогика — одна из главных революционных и постреволюционных дисциплин. К советским людям власти относятся как строгие, но справедливые учителя к невоспитанным детям, которым они помогают избавиться от «детского мистицизма, фантазирования, индивидуализма и хаоса»<sup>103</sup>. Если в 20-е годы товарищество, братство и советский коллектив были гораздо важнее «буржуазной семьи», то в 30-е годы понятие семьи возвращается. Маленькая семья, однако, лишь часть большой семьи народов СССР во главе со Сталиным в роли отца, мужа и дедушки.

В годы коллективизации и появляется нужда в новом мифе, который бы отразил конфликт старой и новой семьи. Героем становится пионер Павлик Морозов, который, по легенде, донес на своего отца, кулака и вредителя, пожертвовав им во имя новой колхозной семьи и спасения отечества. Это — советский вариант мифа об Эдипе, только вместо метафизических отношений со сфинксом здесь присутствует мистическая связь с родиной. К временам «оттепели» Павлик Морозов стал антигероем в неофициальной культуре, мальчиком-доносчи-

ком, внутренним стукачом, который мог вырасти в любой семье. В эпоху гласности всплыли документы, показывающие, что отец Морозова по своему материальному достатку никак не мог быть отнесен к зажиточным крестьянам-кулакам, а являлся середняком и что настоящей причиной доноса на него была ревность его жены, матери Павлика, которая в советской легенде большой роли не играла. По перестроечной легенде, мама умело манипулировала сыном и общественным мнением отомстила мужу за измены. Правда это или нет, неизвестно. Новая легенда не менее мелодраматична, чем предыдущая, но мифологический акцент в ней смещен с политики на частную жизнь, хотя даже в новом варианте за личную жизнь несутся политическое наказание.

Надежда Мандельштам в своих мемуарах пишет о повседневных практиках «новых советских людей» в сталинское время и о вынужденной бездомности личности. Она использует все те же категории дома, частной жизни, души и личности, но перевертывает их значения. Та бездомность, которую испытывала она с мужем, к сожалению, не являлась метафорической. У советского человека «я» могло быть экспроприровано вместе с комнатой в коммуналке: «сжатое и раздавленное “я” где-то ютилось в полном сознании своей никчемности и отсутствии прав на жилплощадь»<sup>104</sup>. Вступая в спор с Достоевским, чьи дневники она перечитывает в годы террора, Мандельштам пишет, что в основе болезни века лежит советское «ужимание личности», а отнюдь не буржуазный индивидуализм. Новый тип «эгоцентрика», заботившегося только о спасении собственной шкуры, как и тип нового бездомного, имели советское тоталитарное происхождение и к национальному духу никакого отношения не имели...<sup>105</sup>

Лидия Гинзбург пишет о практиках повседневного сталинизма и о механизмах массового приспособления частного поведения к политической норме: «Что же я могу сказать по личному поводу? В основном, что не надо иметь никаких ил-

люзий, — ничто никому не прошло безнаказанно... Можно насчитать несколько разновидностей функционировавших. Были тогда честно совпадающие, были самовнушаемые, были цинические или предавшиеся резињяции»<sup>106</sup>. Повседневное приспособление отражалось в оправдании и равнодушии к массовым арестам и всему происходящему вокруг, в определенных языковых практиках, «в торопливом показе тождества», в интонации. Лидия Гинзбург пишет о посещении Полтавы вскоре после голода на Украине и о своем собственном «незамечании» происходящего; перечитывая свои тексты, она обращает внимание на то, как «всеобщий язык проникает и располагается в нашем слове». Таким образом, даже частный текст перестал быть «личным». Именно поэтому, по ее мнению, пережившим это время должно быть трудно описать свою биографию, которую она называет «уж очень не по своей воле биографией». Мечта о монизме личного и коллективного, о тотальной целостности советского человека кончается «бездной унижения», за которую все несут определенную ответственность. В конце своей книги «Человек за письменным столом», в заметках 1987 года, Лидия Гинзбург задает вопрос сама себе и своему поколению:

Читаем романы о 30-х годах... Читать местами мучительно. Вот так мы и жили. В разных вариантах, но так З.Г. говорила: примета времени даже не террор, не жестокость (это бывало и в другие времена), а предательство. Всепроникающее, не миновавшее никого — от доносивших до безмолвствующих.

По ходу жизни работают разные защитные механизмы. Обволакивают, подстилают соломку. Чтоб мы не кричали от ужаса. Мы не видим картину проживаемой жизни. Всякий раз только частицу. И всякий раз она — частица — к нам или мы к ней приспособлены.

А теперь минутами ретроспективный ужас. Распахивается «бездна унижения». Как же это мы шли в эту бездну, шаг за шагом, ничего не пропуская...<sup>107</sup>

*1960—1980-е: В поисках частной жизни*

Во время хрущевской «оттепели» личность и ее интересы вновь приобретают особое значение в контексте общественной жизни. На смену новому Адаму и новому Эдипу приходит физик-лирик и интеллигент-романтик, верящий в старомодное понятие личности с легким хемингуэевским акцентом. В оппозиции коллективу, однако, выступает не столько отдельный человек, сколько альтернативное сообщество, неофициальный круг друзей, не товарищи, а родственные души, «свои». Уже в середине и особенно к концу 60-х уход в частную жизнь стал рассматриваться в неофициальной культуре чуть ли не как единственная модель бескомпромиссного поведения. Частная жизнь представляла собой не побег от реальности, а попытку создания параллельной реальности, не работающей по идеологическим схемам. Живой пример культа всего необобщенного находим в песнях Окуджавы. «Ах Арбат, мой Арбат, ты мое отечество» стал своего рода неофициальным гимном интеллигенции более гимна Советского Союза. В отличие от поколения 20-х годов поэты-барды в 60-е годы не пытались найти новый заумный авангардный язык. Язык мог быть как можно проще, поскольку главным была особая интонация, интонация частного лица. Играла роль не музыка, а манера исполнения — с грустцой, с «последней прямо́той». Одновременно с чисто эстетическим поворотом совершался поворот этический: песни не просто говорили о дожде в нашем городе, об эфемерных встречах у входа в метро, о первой любви и последнем троллейбусе, о личных чувствах и настроениях, они отстаивали право на частную жизнь. Во второй половине XX века, как и во второй половине XIX, право на частную жизнь отстаивается вначале в искусстве и только потом переходит в законодательную сферу. Огромный процент населения, живший в ту пору в коммунальных квартирах, дорожил моментами одинокого

просветления, которое могла дать только определенная отгороженность от всех остальных.

Впрочем, прошло еще 30 лет, и строчка «Ах Арбат, мой Арбат...» приобрела совсем другое значение, поскольку Арбат стал первой коммерческой улицей Москвы. Во времена перестройки появилась даже газета «Частная жизнь», где среди прочего материала публиковались объявления о знакомствах. Одна читательница «частной» газеты написала письмо в редакцию, в котором она удачно сформулировала проблему частной жизни в России: «Что мне делать, как мне быть? Я хожу несчастная. У меня нет личной жизни, но зато есть “частная”».

## 5. Правда, искренность, аффектация

«Правда хорошо, а счастье лучше», — гласит русская народная поговорка. В народе всегда существовал здоровый скепсис по отношению к неистовым правдоискателям: «У каждого Павла — своя правда» — и мрачное недоверие к навязанным абсолютам: «Была правда у Петра и Павла». Однако те, кто говорил от лица народа и во имя мифической народности в России, изменили пословицу по-своему: «Счастье неплохо, но правда лучше». Более того, в России было еще одно слово, не переводимое на западные языки и ни с чем не рифмующееся, по меткому выражению Набокова: истина. Если правда еще как-то соотносилась с каким-то правом, пусть даже и высшим, истина-естина соотносилась только с самим бытием. Даже понятие искренности, вошедшее в русский язык в XVIII веке, имело свою радикальность и в отличие от латинского прототипа (*sincerus* — не покрытый воском) восходило к самым корням бытия: искренность — из корня. В сферу неискренности и неправды в российском контексте попали западные понятия частной жизни, публичной сферы и законности.

Как мы видели, российские писатели и философы, начиная с XVIII века, открыли частную жизнь, не путешествуя в поисках самих себя по внутренним своим владениям, а во время поездок на Запад. Таким образом, пространство «частной жизни» было определено как экзотическое и нерусское, вскоре превратившись в комедию межкультурных ошибок. Европейская частная жизнь поразила россиян своей манерностью и неестественностью, в то время как европейцев удивляла российская оперная эмоциональность с ее скандалами и нарочитым драматизмом.

Денис Фонвизин писал во время путешествия в Германию в 1770 году, что немецкие улицы столь чисты, что это выглядит как неестественность, «как аффектация»<sup>108</sup>. Отсутствие какой бы то ни было грязи подчеркивает западную неискренность. И не то чтобы чистота как таковая производила плохое впечатление, но ее избыток и повсеместность. Не будучи протестантом, Фонвизин отказывается рассматривать борьбу с загрязненностью как добродетель. Той же самой критике подвергается не одна Германия, но и Париж с его новой городской культурой. Вместо удовольствий и развлечений писатель продолжает описывать «глупую нарочитость» тамошней жизни, полной «немилосердной лжи»<sup>109</sup>. Как уже было отмечено, фонвизинский идеал «естественного поведения» не был абсолютно русского происхождения, а восходил к Жан-Жаку Руссо, которого Фонвизин боготворил и чьи мысли и изречения на тему условностей жизни он переводил на русский язык.

Юрий Лотман предлагает следующий семиотический анализ подобных межкультурных расхождений. Нейтральный средний тип европейского образа мысли и поведения оказался под сильным воздействием семиотической системы во времена Петра Великого. И тем самым образ европейской жизни «удваивался в ритуализованной актерской игре в европейскую жизнь»<sup>110</sup>. Обучения и культурного перевода требовали именно области неспециализированного, «естественного», неритуального поведения. В петровскую эпоху избранные моло-

дые люди начали выезжать в Европу, которая их поражала частным характером жизни. Так, например, в дневнике Петра Толстого Венеция начала XVIII века представлена как место индивидуальной свободы, где «всякий делает по своей воле, кто что хочет»<sup>111</sup>. Но с того момента, как русские аристократы начали вести себя в более европейской манере, они не могли избавиться от чувства, что постоянно находятся на сцене. Подобная театральность повседневного поведения в начале XIX века превращается в один из основных источников пародирования. Именно в ту пору европеизации хорошим манерам, вежливости и красноречию начинает противопоставляться истинная духовность.

Пятьдесят лет спустя после фонвизинских путешествий славянофилы предложили вернуться к допетровской одежде. Философ славянофильского кружка Иван Аксаков отрастил бороду, начал носить нечто наподобие халата, который он называл традиционной верхней одеждой русского крестьянина. Современники не без едкой иронии отмечали, что выглядел он точно как перс<sup>112</sup>. Возвращение к истокам, как выяснилось, не освободило российских граждан от иностранной неискренности, а, наоборот, превратило культуру в маскарад: от европейского французского облика — уход на Восток, что только подтверждало сложившийся на Западе стереотип о национальной русской одежде как об экзотической и восточной.

Интересно, что подобное отношение к европейской культуре как к искусственной объединяло Россию и Америку XIX века. В русской философии ей противопоставлялась духовность и соборность, в то время как в Америке европейскому общественному поведению противостояла аутентичность индивидуума, который не нуждался в хорошем вкусе и модном платье и мог говорить со всевышним один на один. Американский социолог Ричард Сеннетт выступал с критикой американского культа аутентичности, который привел к потере артистизма в поведении человека и недоверию к публичной

сфере вообще. Сокрушаясь по поводу «падения общественно-го человека» и ностальгически воспроизводя парижское общество XIX века с его вкусом к общественной жизни и художественным мировосприятием, отношением к миру как к театру (*theatrum mundi*), Сеннетт пишет: «По мере ухода в личную жизнь общественная жизнь становилась все менее выразительной. Акцент на психологической аутентичности привел к уничтожению артистичности в повседневной жизни»<sup>113</sup>.

Русской литературе и философии ренессансное отношение к миру как к театру жизни крайне не свойственно. Напротив, русская литература противостоит такого рода театральности. Она создала целую галерею героев, чья косноязычность и неуклюжесть подчеркивают их аутентичность. Косноязычность свидетельствует об искренности, как будто бы язык как таковой изначально был поражен проказой пошлости<sup>114</sup>.

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский напрямую говорит, что красноречие — продукт разложения буржуазной цивилизации. Он с возмущением пишет о том, что даже природа для парижской буржуазии стала просто поводом для словесных банальностей и ностальгии по утраченному красноречию *ancien régime*. Природа для парижан — это пикник, место для завтраков на траве, не более того. Французская природа видится писателю как нечто неестественное, место для риторических игр и театра жизни<sup>115</sup>. Помимо частной сферы, неискренней и лживой, выступает сфера законодательная. Достоевский в своем «Дневнике писателя» критикует западную законодательную систему за то, что она будто бы основывается на ложной посылке, будто «ложь необходима для правды». Достоевский пародирует судебный процесс или, вернее, преподносит его как неосознанную самопародию. Для Достоевского суд присяжных — это просто спектакль, «механический способ преувеличения» и изошренная, искусная наука вранья. В конце произведения он предлагает свое сознательно утопическое, русское решение проблемы:

Вот этот механизм-то, этот механический способ вытаскивать наружу правду, может быть, у нас и заменится... простой правдой. Искусственное преувеличение исчезнет с обеих сторон. Все явится искренним и правдивым, а не игрой в отыскание истины. На сцене будет не зрелище, не игра, а урок, пример, назидание<sup>116</sup>.

Истина противостоит риторике как таковой, игра по заведенным условностям не может быть ни правдивой, ни искренней. Сам Достоевский между тем дает нам крайне театрализованный монолог, полный драматизма и самодраматизации, но проповедующий тем не менее недоверие к социальным и правовым условностям<sup>117</sup>.

Американский писатель Лионел Триллинг разработал генеалогию европейского понятия искренности. Английское, как и французское, слово, обозначающее искренность, происходит от одного латинского источника *sincerus*, что означает «не покрытый воском». Оно относилось только к предметам, а в XVIII веке стало метафорически употребляться и по отношению к людям<sup>118</sup>. Согласно Триллингу, искренность предполагает изначальный самоконтроль и потребность доводить истину до ума. Так, в качестве общего места возникло выражение «искренне Ваш» в конце письма. «Аутентичность» же устанавливает менее субъективные отношения с миром, предполагает «авторство» и его защиту, а также связано с понятием автономной идентичности, законности и легальности. Период ее расцвета приходится на постромантическое время, и, по мнению Триллинга и Сеннетта, понятие аутентичности особенно важно в протестантских странах. В России «аутентичность» особой роли в культуре не играет, его заменяет понятие правдивого, имеющее другую историю. Дискурс «правды» менее зависит от документального и легалистического подтверждения и более связан с интуитивным, невысказанным и непредсказуемым. Правда такого рода (согласно философии русской идеи) не нуждается в социальной и легальной театрализации. Однако в глазах иностранцев внеш-

нее выражение русской правды и *искренности* видится как необыкновенно экспрессивное зрелище. И действительно, герои Достоевского не просто не умеют выражаться красиво, но они преувеличенно антириторичны и гротескно неуклюжи в своих речах. Их чрезмерная эксцентричность как будто бы предвосхитила мелодраматическую игру мимики и жестов героев немого кино. Романы Достоевского представляют собой своего рода мелодраму искренности. Более того, искренность всегда на стороне правды, невзирая на этические последствия. Получается, что искренний убийца лучше черствого, нераскаявшегося, трусливого инородца, который и на убийство-то решиться не смог.

В то время как Достоевский представил немцев носителями «меркантильной цивилизации», людьми черствыми и неискренними, Ницше высмеивал немецкий культ искренности в работе «По ту сторону добра и зла». «Немцы любят “искренность” и “прямоту”. Как это удобно быть искренним и прямолинейным. Немец позволяет себе на все смотреть доверчивыми голубыми глазами — и иностранцы принимают его по рубашке»<sup>119</sup>. Так что граница искренности — дело скорее ментальное, нежели территориальное. Одно ясно, российская искренность не могла оставаться недосказанной. Иностранные обозреватели, от Кюстина до Вирджинии Вулф и кончая современными журналистами, обращали внимание на экспрессивную драматизацию эмоций и чувств в России, включая советские ритуалы поцелуев вождей (в губы, не просто так) и выпивание на брудершафт (немецкое название этого ритуала, возможно, не случайно). Им это казалось аффектацией, так же как когда-то Фонвизину чистые немецкие улицы и нарочитая непринужденность французских слуг.

Возврат к искренности стал девизом «оттепели». Стиль искренности изменился, искренность стала определяться новой интонацией, отсутствием высоких слов, другого, неофициального косноязычия. Тогда же стало популярным и слово «интимность». В 60-е годы слово стало употребляться в основном

в контексте дружбы, как характеристика для близкого круга людей и перестало нести оттенок любовных отношений. Культура дружеской интимности противостояла официальным ценностям коллектива, а также ячейке советского общества — советской семье. К концу брежневского времени язык искренности шестидесятых сменился иронией и стебом, объектом которого стал как официальный советский язык, так и язык «оттепели». После перестройки появляется «новая искренность», апологетом которой становится не кто иной, как концептуалист Дмитрий Пригов, поэт вечных кавычек. Единственная, по его мнению, возможность воскресить искренность — это через поэтические кавычки. Новая искренность Пригова строится одновременно на остранении и на ностальгии по простым радостям бытия, по разговору по душам, по чистосердечию, которое вроде и дискурсом-то не является, а просто чистосердечием как таковым.

## 6. Культура и культурность

В середине XIX века Виссарион Белинский определил русских как нацию читателей: русским человеком является только тот, кто любит и понимает русскую литературу. Нацию, таким образом, определяет не кровь и не класс, а читательский талант<sup>120</sup>. Как бы перефразируя Белинского, современный журналист А. Боссарт написала в годы перестройки: «Уникальность русского характера сформирована в такой же степени очередями за хлебом, низкой эффективностью труда, как и русской культурой... Это емкое слово, которое заменило все на свете — демократию, закон, образование, еду»<sup>121</sup>.

Сто пятьдесят лет российского литературоцентрического мышления включают все, начиная от интеллигентского полурегиозного культа литературы до авангардистских мечтаний об эстетической трансформации мира, от советской политики культурности до альтернативной культуры андер-

граунда. В силу исторических обстоятельств понятия индивидуальности, достоинства и свободы личности развились в России не в политической или законодательной сфере, а в сфере художественной. Так, «маленький человек» русской литературы XIX века мечтает не о социальном продвижении, как его французский собрат по классу, а о хорошем стиле письма, завидуя писательской славе больше, чем богатству. Конец культуросцентричной эпохи вовсе не означает смерть искусства, скорее искусство становится просто искусством, а не путеводителем по жизни. К лучшему это или к худшему, пока непонятно.

В России о культуре было принято говорить в единственном числе, это была гражданская религия, которая создавала аристократию духа. За последнее столетие культ культуры привел к противоречивым результатам: к процветанию литературы и одновременно к процветанию цензуры, к почитанию и уничтожению поэтов. В литературе велась вечная борьба с домашним хламом и с крепостями быта, и тем не менее именно литературный эскапизм давал возможность пережить неприукрашенный советский быт.

От Чаадаева до Бердяева русская культура рассматривалась в оппозиции к европейской цивилизации, воспитанной эпохой Просвещения. «Меркантильная, цивилизованная Европа не заботится о вечности», — писал Бердяев. В признании культа культуры сказалось опять-таки влияние немецкого романтизма, противопоставлявшего себя традиции французского и английского Просвещения. Норберт Элиас описывает эту оппозицию немецкого понятия «культуры» и просвещенческого понятия «цивилизации» следующим образом:

Французская и английская концепции цивилизации включают в себя политические, экономические, религиозные, технические, моральные или социальные факты. Немецкая же концепция культуры включает только область интеллектуального, артистического и религиозного. ...Понятие «цивилизация» описывает

процесс или, по крайней мере, результат процесса... Немецкая идея «культуры» находится в другом соотношении с движением. Она о-граничивает. До определенной степени концепция цивилизации опускает национальные различия между народами, ставя акцент на общечеловеческом. По контрасту с ней немецкая идея «культуры» акцентирует внимание на национальных различиях и частных отличительных чертах группы<sup>122</sup>.

Жан Старобинский пишет, что просвещенческая идея цивилизации должна рассматриваться с двух точек зрения — как прокурор и как подсудимый. Важно обратить внимание и на то, что ей угрожает и против чего она себя определяет (религиозные войны, инквизиция, насилие, «варварство»), и чему она сама угрожает (колониальные завоевания других народов)<sup>123</sup>. По аналогии, культура в русском контексте превратилась в своего рода обоюдоострый меч прокурора и жертвы. В России через культуру, и в особенности литературу, выработывались способы доминирования и выживания, мечты об эстетической эмансипации и одновременно приручение и подавление подобных романтических грез.

После отмены крепостного права в 1862 году молодое поколение русской интеллигенции начало кампанию за образование и грамотность среди крестьянства, явившуюся одновременно кампанией за создание канона русской классики. Хотя в России конца прошлого века существовало множество культур и субкультур — мещанская, купеческая, крестьянская, коммерческая, они не имели равноправия в системе национальных ценностей. Вкусы народа (подчас любившего «милорда герцога» больше Гоголя и Пушкина) пугали интеллигенцию. Эта традиция культурных войн сыграла парадоксальную роль в XX веке. Если культура русского модернизма была откровенно элитарной и почти автономной в западном смысле, то культура многих авангардных направлений, особенно тех, что были близки к ЛЕФу и конструктивистам, вернулась к культуртрегерству (в отличие от обэриутов и различных дру-

гих абсурдистов, которые никогда не стремились перестроить мир).

Однако не авангард, а соцреализм стал официальным стилем советской массовой культуры. Его эстетика имела много общего с эстетикой рабфака, ахровцев, новой интеллигенции, продолжавшей традиции разночинцев Нового времени. Культура соцреализма не обладала тем не менее единством величественного стиля. Скорее она была гибридна и эклектична, включая в себя элементы правого и левого искусства, аристократической и пролетарской культуры, радикальной авангардной риторики и викторианской морали и, наконец, жизнеописания героев, напоминающие жития святых больше, чем немногочисленных положительных героев XIX века. Единственным объединяющим началом для всего этого была тотальная зависимость от власти. Тотальность, таким образом, была контекстуальной, а не стилевой.

В сталинское время появилась советская массовая культура, героями которой были не Микки и Минни Маус, а Пушкин—Горький—Маяковский—Чапаев—Стаханов, но репертуар их культурных ролей не намного шире. В отличие от западной массовой культуры она использовала не только финансы, но и государственную власть и имела громадные претензии на создание имперского Диснейленда высокого стиля. Как это ни парадоксально, но именно в 30-е годы претворилась в жизнь давнишняя мечта русской интеллигенции, мечта о создании общенациональной культуры, однако закончилось это весьма трагично, по крайней мере для части этой интеллигенции. Наверное, такая опасность существует всегда, когда сказки становятся былью. Утопические сказки, конечно, необходимы, но именно как сказки, а не как руководство к жизни.

В сталинскую эпоху слово «культура» приобрело новый суффикс, и с ним культурная революция 20-х годов переросла в защиту «культурности». Этот термин включает не только но-

вый советский артистический канон, но также хорошие манеры, виды поведения и вкус в еде и в предметах общественного пользования. Политика культурности сыграла важную практическую роль в распространении массовой грамотности и образования. Одновременно воспитание культурности явилось способом перевода идеологии в повседневность. Это был своего рода сталинский процесс «цивилизации», насаждающий марксистско-ленинскую идеологию наряду с хорошими манерами и коктейлем из Сталина и Пушкина. Целью всеобщей культурности было синтезировать в своеобразной гегельянско-марксистско-сталинской манере старую оппозицию между культурой и цивилизацией, высоким и низким искусством, общественными и малыми жанрами. Оппозиция официальной культурности тоже проходила через культуру, а не через прямую политику, проявляясь в смене интонации и поисках искренности во времена «оттепели», в тоске по мировой культуре альтернативной ленинградской интеллигенции. В начале перестройки отсутствие взаимопонимания между Россией (как и странами Восточной Европы) и ее западными соседями основывалось на том, что в России демократия и свобода воспринимались через культуру, а не через экономику. Ситуация эта изменилась в 90-е годы. В то время как основные культурные мифы, преобразившись, все же сохранились, мир культуры, похоже, ушел в прошлое.

## 7. Лакировка действительности и лаковая коробочка

В официальной советской культуре борьба с пошлостью и мещанством за правду и искренность продолжалась и велась на всех фронтах и во всех видах и жанрах искусства от мала до велика. Определялась она часто негативно, как борьба с саботажем правды, получившим название «лакировка действительности». «Лакировка действительности» — удивительно



амбивалентное понятие, которое выдает страхи эпохи. Это отнюдь не термин самоописания или самопознания, чем это искусство вообще не интересовалось, а скорее борьба с внутренним врагом, близнецом-братом самого критика и художника.

Термин «лакировка действительности» берет начало в сталинской критике прикладного искусства и лаковой миниатюры. История лаковых коробок вбирает в себя многие парадоксы борьбы за новое искусство, «национальное по форме и социалистическое по содержанию». Когда немецкий критик Вальтер Беньямин посетил Москву в 1926—1927 годах, его поразили не технология будущего, а своеобразные, старомодно-футуристические русские-советские игрушки:

Эти тяжелые маленькие коробочки с алой внутренностью, а снаружи, на блистающем черном фоне, картина... Никакая страшная ночь не могла быть чернее этого лакированного мифа, который, кажется, все поглотил в своем чреве. ...Видел коробочку с сидящей женщиной, продавщицей сигарет. Рядом с ней — мальчик, просит у нее сигарету. И все это на фоне чернейшей ночи. У женщи-

ны на переднике слово «Моссельпром». Это советская мадонна с сигаретами<sup>124</sup>.

В руках Беньямина лаковая коробочка превращается в аллегорический предмет с алым чревом. Там, где Беньямин увидел загадочный советский миф на черном лакированном фоне, официальные критики соцреализма видели жизнеутверждающее народное искусство, чудо революции, «национальную гордость». Однако в конце 1940-х — начале 1950-х лаковые коробочки вызвали раздор в официальной сталинской критике.

Такого рода вещи были объектами атак в конце 1920-х в кампаниях по борьбе с домашним хламом, предметами плохого, «псевдонародного» вкуса. Оказывается, что «старинное народное искусство лаковой живописи» не уходит корнями в глубь веков. После революции художники-иконописцы и мастера-ремесленники организуют «Артель пролетарского искусства». Используя технику русской иконописи на традиционных японских лаковых коробках, мастера создают новые советские сказки. По словам Максима Горького, палехские, мстерские, федоскинские, холуйские мастера создали «маленькое чудо революции». С легкой руки Горького многие художники-иконописцы были спасены, а в начале 1930-х и их работы начинают осторожно хвалить за «превращение ремесла в истинное искусство» и за «преодоление иконописи». В середине 1930-х искусство лаков становится составной частью сталинского национального возрождения (прямо противоположного интернациональной культуре авангарда), примером искусства, «национального по форме и социалистического по содержанию». Среди тем, вдохновивших палехских и мстерских «гениев-самородков»: «И.В. Сталин — великий полководец», «Разгром шведов на Неве», «Иван Грозный под Ревелем» (Эйзенштейн в миниатюре), «Товарищ Сталин выступает на собрании батумских рабочих, 1905», «Старуха

Изергиль», «Колхозное изобилие» и вариации на народные сказки и песни «А мы просо сеяли» или «Кощей Бессмертный».

Но проблема формы и содержания, как и сам жанр «прикладного искусства», вызвала большие споры в начале 1950-х. Коробочки должны были выражать «народность», а не «простонародность», «тонкий вкус», а не «вкусовщину», «оригинальное художественное решение», а не «стилизацию». Вот как описывает один критик идейные искания палешан и опасные искушения народных мастеров:

Не следует думать, что к своему совершенному мастерству и большому жизнеутверждающему искусству палешане пришли без ошибок, отдельных срывов и творческих неудач, без борьбы мнений вокруг их прекрасного дела. В те периоды, о которых идет речь, было у художников-палешан немало сомнений в правильности избранного ими пути, испытывали они и горечь справедливых упреков в маньеризме, в узости (на первых порах) тематики, в неоправданном стремлении в старой канонической форме показать новое содержание (также на первых порах их деятельности). При помощи доброжелательной критики палешане успешно изживали присущие им ошибки и росли как отличные мастера своего дела... Преодоление ошибок палешан заключается не в уходе палешан в натурализм, в копировку, в «легкую» стилизацию «под Палех», а в дальнейшем изучении действительности, в развитии прогрессивных традиций палехского искусства, под которыми подразумевается и идейная насыщенность работ, и жизнеутверждающий тонус искусства, и праздничная яркость колорита, и тонкий артистизм, и большой художественный вкус, и мудрое мастерство композиции, и выразительность и лаконизм рисунка, и наконец, внимание и интерес к различным видам декоративного искусства<sup>125</sup>.

Слова, поставленные в кавычках, обычно стилизуют или пародируют язык невидимого, но вездесущего врага. Это не цитата, а выпад. В этом случае врагами являются одновремен-

но натурализм и стилизация. Вообще, такие понятия, как «ремесло» и «копия», рассматриваются негативно в критике соцреализма, хотя вся его практика (как и многих других течений в искусстве) основана на копировании и ремесле. Это своего рода дурной мимесис, лакировка действительности, формализм, стилевой паразитизм. Романтические понятия гениальности и оригинальности, борьбы нового (прогрессивного) со старым (косным) определяют ценность лакового искусства. Борьба со «старым и косным» понимается как «борьба с ремесленничеством», преодоление «канонического начала и шаблонов иконописи». Мастера Палеха — не кустари и ремесленники предреволюционной России и не «бесправные нищие» Запада, а «творческие личности», «гениальные художники из народа», «самородки».

И все же само понятие «декоративно-прикладного» искусства и малых бытовых жанров не перестает мучить критиков. Например, признание чистой декоративности предметов невозможно, это слишком смахивает на «маньеризм». Поэтому критики настаивали на том, чтоб лаковые коробки были не просто декоративны, но и полезны в обиходе. Так, например, один критик пишет, что палехская коробка с изображением тройки лошадей, летящей по дороге в зимнюю ночь, — это «дорожный предмет», имеющий некий бытовой смысл. (Трудно себе представить, как использовали этот дорожный предмет советские граждане в плацкартном вагоне.)

Баланс между оригинальностью и сохранением традиций также невероятно хрупок. Враг «вкусовщины» прячется за каждым углом. С одной стороны, косность, «стилизация», шаблонность, присущая иконописи, с другой — «дешевая безвкусная самодеятельность, исполнение псевдонановаторских, пошлых вещей». Критик выходит в атаку на новаторство и косность одновременно, видя в них две стороны пошлости. Он копирует лозунги борьбы с пошлостью, характерные для левого искусства 1920-х годов, и одновременно обрушивается на «вульгаризаторские, псевдонаучные и псевдомарксистские

“теориейки” и взгляды на Палех как на явление реакционного порядка»<sup>126</sup>.

Иерархия жанров соцреализма ярко выявляется в обсуждении лаков. Палешанам рекомендуют брать пример с архитектуры и с монументальной скульптуры («идти на выучку к Вучетичу») и избегать «приземистых» форм. Более современные виды искусства, особенно искусство репродукции — фотография — явно не приходятся по вкусу критикам. Художников, использующих фотографию для писания портретов вождей или видных советских деятелей, упрекают в «рецидивах натурализма» и предлагают им «писать свои работы с натуры». Это своего рода сведение к абсурду сталинской критики. Трудно себе представить, как можно писать лаковые коробки с натуры, на природе, и при этом еще и избежать как «рецидивов натурализма», так и «лакировки действительности».

В искусстве Палеха «лакировка» (действительности) не столько метафора или художественный прием, сколько практическая часть ремесла. «Лакировка» здесь понимается буквально. Без этой лакировки нет ни «чуда революции», ни «национальной гордости». Однако в культуре соцреализма границы между буквальным и метафорическим постоянно смещаются в ту или иную сторону, часто самые невероятные метафоры превращаются в жизнь, а элементы повседневной практики становятся метафорами. Проблема здесь не столько в самих палехских коробках, сколько в риторических тупиках позднего соцреализма. Критика последнего, предзакатного периода соцреализма требует от художников невозможной идеологической виртуозности. Однако эта критика сама не должна читаться буквально. Скорее это магический тоталитарный ритуал, своего рода заклинания, необходимые для выживания самого критика. Культ вечной гражданской войны сохранился в течение тридцати лет. Борьба со «вкусовщиной», с пошлостью, с бесконфликтностью или с лакировкой действительности также не должна пониматься буквально. Это не самокритика и не критика системы, а часть ее апологии<sup>127</sup>.

В 1960-е годы палехские коробочки, чудесно выжившие и пережившие и похвалы и заклинания, кратковременно вышли из моды. Борьба с домашним хламом возобновилась среди поэтически настроенной интеллигенции, которая повторила некоторые революционно-романтические жесты 1920-х, объявив недолгую войну тахтам-лирам, плюшевым диванам, хрусталу, желтым канарейкам и мешанам сталинского стиля. В 1970-х палехские коробочки, изображающие уже не политические сюжеты, а в основном народные сказки или сказки Пушкина, вновь займут свое почетное место на полках застекленных сервантов и станут любимыми русскими сувенирами для иностранных гостей.

## 8. Советские песни: спокойной ночи, родина, гуд бай, Америка

«И жизнь хороша, И жить хорошо», — написал Маяковский в конце 1920-х, незадолго до самоубийства. «Жить стало лучше, жить стало веселее», — откликнулся другой оптимист И.В. Сталин, в 1930-е, в эпоху великих чисток. Во времена «оттепели» о прекрасной жизни стали говорить на другом языке: «C'est si bon», — пел Ив Монтан в черном свитерке. Он был одним из первых левых французских интеллектуалов, кто посетил Советский Союз после смерти Сталина, и очарованная его энтузиазмом молодежь поколения хрущевской «оттепели» подхватила: «C'est si bon, c'est si bon». Никто ни тогда, ни потом не мог толком сказать, что именно было «так хорошо». Не исключено, секрет заключался в самой песенке, в тембре голоса певца, в акценте, в неформальном стиле одежды — знаменитом свитере с высоким воротом.

Дух оптимизма един для советских песен всех поколений, от 30-х до 60-х годов. Советская песня призывала к перестройке быта, приветствовала побег от рутины, а иногда и впрямь помогала переносить тяжелую повседневность. «Нам

песня строить и жить помогает, / Она, как друг, и зовет и ведет, / И тот, кто с песней по жизни шагает, / Тот никогда и нигде не пропадет!» Эта популярная утесовская песня из фильма «Веселые ребята» по сути рекламирует и прославляет саму себя, это метапесня, в которой воспевается массовое пение как таковое. В сталинское время главным художественным жанром был не роман и не поэзия, а массовое зрелище. Массовое зрелище, ставшее коллективным ритуалом, превращало тоталитарный режим в тотальное произведение искусства, не вечное, но зато обладающее властью. Сталинизм был не просто политической системой, но и типом ментальности, способом жизни и монументальным спектаклем, который нуждался в коллективных ритуалах, новых воплощениях и перформансах. Поэзия и даже проза были вычеркнуты из списка любимых жанров, зато теперь в чести оказались массовые зрелища, тотальные произведения искусства, соединяющие воедино искусство и жизнь. Массовая песня была важной частью тоталитарного спектакля.

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью,  
Преодолеть пространство и простор.  
Нам разум дал стальные руки-крылья,  
А вместо сердца — пламенный мотор.

Все выше, и выше, и выше  
Стремим мы в полет наших птиц,  
И в каждом пропеллере дышит  
Спокойствие наших границ.

Герой песни — не одиночка Икар и не инженер человеческих душ, а коллективное советское «Мы», в котором растворены и забыты все отдельные «Я». Счастливые человекообразные машины напоминают авангардные балеты, в которых танцовры производят слаженные механические действия вместо плавных, раскачивающихся колебательных движений клас-

сического танца. Песня объединяет воедино образы нового человека 1920-х и 1930-х годов. В ней метафора горящего сердца советского романтика обручена с авангардистской любовью к технике. Дитя подобной помолвки — гуманоид со стальными крыльями и гудящим мотором в груди — это новый человек эпохи конструктивизма, превратившийся в советского авиатора.

История самой песни не менее парадоксальна<sup>128</sup>. Она была написана в 1920 году малоизвестным поэтом В. Германом и композитором Д. Хайтом, но популярной стала только через десять лет. И в 1933 году песня стала официальным маршем авиаторов. Она была также переведена на немецкий, покорив фашистское воображение своей патриотической мелодией. (Однако слова в немецком варианте были иные. Вместо «все выше и выше» там пелось «Хайль, Гитлер» и «бей жидов, спасай Германию» (неизвестно, знали ли немецкие авторы слов, что песня была написана евреями — поэтом и композитором).) Так патриотические мелодии свободно преодолевали пространство и простор, пересекая границы между сталинской Россией и гитлеровской Германией. Пространство песни вертикально, это пространство солнечного поднебесья, вне всех земных контурных карт. Припев «все выше, и выше, и выше» стал лозунгом времени, который функционировал как логотип рекламы, появляясь в газетах, в названиях картин и личных дневниках современников. Эту песню пели во все времена, как сказал Мандельштам, «верхом и на верхах»: во время коллективизаций и голода на Украине и в Поволжье, во время сталинских чисток и войны. В последние годы существования Советского Союза она все так же бравро звучала по радио, именно ею чествовали молодых ударников и ударниц коммунистического труда. Ее поют и по сей день. Мой папа, уже более десяти лет живущий в Америке, до сих пор напевает эту песню в своей американской квартире, укладывая тарелки в посудомойку и смотря бейсбол по телевизору. Слова,

правда, он придумал свои собственные, но музыка по-прежнему народная.

Автор многих популярных песен 1930—1940-х годов Лебедев-Кумач писал, что в те годы нужен был жизнеутверждающий марш с мужественным ритмом, нужна была «песня-плакат», основанная не на повествовательном сюжете, а на серии патриотических лозунгов и запоминающихся выражений, не связанных напрямую между собой. Советская песня представляла собой не единый рассказ, а скорее собрание новых пословиц и лозунгов, помогающих «жить и любить» строителям коммунизма.

И в самом деле, анализ текста и логический разбор песенного повествования приводят нас в полное замешательство, выводя на поверхность абсурдность и несостыковку отдельных метафор. Например, строка «а вместо сердца пламенный мотор» вызывает явное недоумение. Как высоко может лететь машина с воспламененным мотором? Уж не саботаж ли все это? Песня явно не была написана для формального разбора. И вообще она была написана не для чтения и интерпретации, а для заучивания и заклинания, обещающего претворить сказку в жизнь при помощи коллективного магического действия. Автором был страх, иррациональный, слепой и в то же время совсем не выдуманный, испытанный страх, который создал внутреннюю цензуру на слова и интерпретации, мысли и вымыслы.

Песня помогает понять, как работали общие места и новые мифы сталинской эпохи. Несмотря на положительный акцент на слове «реализм» в 1930-е годы, принцип правдоподобного описания действительности явно большой роли не играл и принципиальным не являлся. С другой стороны, хотя многие образы песни напоминают об эстетике авангарда, ее целью не были ни поиски нового языка, ни обнажение приема, а как раз обратное, прикрытие приемов и коллективный гипноз по методу Павлова или по системе Станиславского, который требовал, чтобы актер входил в роль «до полного забвения себя»<sup>129</sup>. Советское коллективное бессознательное формируется не по

Фрейду или Юнгу, а именно по Павлову. Песни сталинского времени существуют не просто как тексты, но как марши и магические заклинания. Слова должны были превратиться в дело, быть в сказку, если только об этом побольше петь. Голый король и его маленький разоблачитель — герои другой, буржуазно-индивидуалистической сказки. Здесь же преобладает коллектив, и если коллектив решает, что король одет и опасен, а пламенный мотор является мерой безопасности, то коллектив всегда прав.

Песня из другой музыкальной комедии Александрова «Цирк» воспевает карту Советского Союза и превращает новую советскую конституцию в любовную сказку.

Широка страна моя родная,  
Много в ней лесов, полей и рек,  
Я другой такой страны не знаю,  
Где так вольно дышит человек.

От Москвы до самых до окраин,  
С южных гор до северных морей  
Человек проходит как хозяин  
Необъятной родины своей.

Всюду жизнь привольна и широка,  
Словно Волга полная течет.  
Молодым везде у нас дорога,  
Старикам везде у нас почет.

Но сурово брови мы насупим,  
Если враг захочет нас сломать.  
Как невесту, родину мы любим,  
Бережем, как ласковую мать.

Секрет популярности песни «Широка страна моя родная» и фильма «Цирк» (помимо художественного таланта режиссе-

ра и композитора) во взаимодействии патриотизма и эротизма. Советский человек (в фильме голос ведущего певца за кадром — мужской) любит родину, как невесту, и бережет ее, как ласковую мать. На первый взгляд, правда, песня вообще не о политике, а о природе, ее патриотизм кажется естественным и ободряющим, как весенний ветер, который помогает советским людям смеяться и любить (смеяться по-советски, без издержек буржуазного абсурда и сарказма, и любить чисто, как невесту, не как жену). Таким образом, новый миф единой советской страны кажется давно любимым и естественным, природным, не политическим. Одна фраза песни — «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек» — была перефразирована в 1970-е: «Я другой такой страны не знаю, где так». Недосказанность в данном случае высказывала все, указывая также на туманность песенного оптимизма. Природа, описанная в песне, также вполне иконографична. Хотя в поговорке говорится, что у природы нет плохой погоды, в иконографии соцреализма плохая погода есть, и с ней надо бороться. Социалистический ландшафт знает только два времени года: весну и лето, зима и осень существуют только на Западе.

Сюжет фильма «Цирк» хорошо известен, менее известны слова режиссера Александрова, что фильм посвящается советской конституции. Советская конституция — скрытая муза мюзикла. Но даже его главная героиня, Марион Диксон, американская звезда с черным ребенком, понимает величие советского интернационализма и патриотизма и решает эмигрировать в Россию исключительно по любви — к новой родине и к ее герою-любовнику, инженеру-испытателю стратосферы. Традиционный любовный сюжет в фильме Александрова, в отличие от американского мюзикла (который он сильно напоминает), заканчивается не свадьбой, а патриотическим перерождением. Любовь слишком важная вещь, чтобы быть просто частью личной жизни. Любовь поставлена на службу родине и политическому перевоспитанию. Однако не

всегда понятно, как разные виды любви (к женщине, к мужчине, к кино, к американскому кино, к родине) сочетались между собой и что являлось алиби для чего. Другими словами, можно долго спорить, является ли любовный сюжет фильма лишь кинематографическим клише, выражением любви к американскому кино или к Любви Орловой или же идеологическим ходом, помогающим воспеть и по-новому полюбить советскую родину.

Так или иначе, «Широка страна моя родная» представляет новую карту СССР. Вальтер Беньямин писал о том, что советской иконой в конце 1920-х годов стала карта, которая изображает СССР в центре мира. В сталинское время география наряду с лингвистикой становится одной из самых политических наук. Широкая и свободная страна песни полностью централизована: все дороги ведут в Москву, остальное пространство становится окраиной, ориентированной на центр. Однако большинство советских карт, открытых для народа, сознательно искажали ландшафт из-за соображений секретности. Секретные территории ГУЛАГа, строившегося как раз в это время, естественно, ни на каких картах не отражались. Таким образом, культ карт совпал с исчезновением более или менее объективной и неидеологизированной картографии. Советская страна была настолько широка и свободна, что ни на какие обычные карты она не вмещалась.

В конце сталинской эпохи стали популярны экзотическо-декадентские мотивы песен Александра Вертинского, вернувшегося на родину из эмиграции и привезшего с собой множество старых мелодий, где пелось о бананово-лимонном Сингапуре и о притонах Сан-Франциско, где лиловый негр подавал кому-то манто. Опять же увлечение иностранной экзотикой на повседневном уровне как-то сосуществовало с кампанией по борьбе с космополитизмом, империализмом и международным сионизмом. «Другие страны» стали появляться на карте советского воображения, которое становилось все более эскапистским.

Поколение «оттепели» изменило не только слова, но и сам жанр популярной песни. «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью», — пелось в пародийной песне того времени. Песни «оттепели» стали антиэпичными, в них изменена интонация и настроение. Они не антисоветские, а скорее а-советские, не политические, а аполитичные. В отличие от западной левой альтернативной культуры, отличавшейся сильной политизацией, советская неофициальная культура была подчеркнута аполитичной. Она боролась с мещанством и пошлостью, а не с остатками сталинизма. Вдруг все получили право любить и смеяться по-другому, без оркестра и официального разрешения. Критика культуры сталинизма пошла не по политической линии (которая вскоре закрылась), а по поэтической и повседневной. Самым главным чувством была дружба, особенно мужская дружба, создавшая особое неофициальное братство. А если и была любовь, то внебрачная, походная, любовь между геологом-романтиком и стюардессой, воплощающая бродячий эрос эпохи. Новое племя кочевников празднует карнавал свободы, путешествуя автостопом по стране, разбивая палаточные бивуаки и тем самым сопротивляясь бытовухе, рутине жизни и конформистскому постоянству. «Вот девочки, им хочется любить. Вот мальчики, им хочется в походы», — писала Белла Ахмадулина, полуиронически фиксируя стереотипы 1950-х.

Культура «оттепели» и начала 1960-х годов была походной. Вся страна, охваченная жаждой путешествий, казалось, сорвалась с места и отправилась в поход. Контурная карта советской родины сильно видоизменилась в 1960-е. Каждый как бы создавал свои контуры и внутренние границы родины. «Мой друг уехал в Магадан, не по этапу, не по этапу...» — пел Высоцкий. На территории бывшего ГУЛАГа зажгли туристские костры, зазвучали песни под гитару. Тундра и тайга, районы лагерей и великих строек, стали вдруг местами паломничества молодежи, которая занималась не поисками прошлого, а скорее поисками самих себя. Официальная культура 1960-х ори-

ентировалась на будущее, неофициальная — на настоящее, это была культура забывания или забвения. Однако песни бардов, как ни странно, хранили неофициальную культурную память, забытые городские романсы, частушки, сказки и, главное, блатные и лагерные мотивы нашли в них новое воплощение. Песенная культура 1960-х была децентрализованной, «магнитофонной», она мигрировала и распространялась по неофициальным каналам. В стране, где все способы массового распространения информации находились под строгим наблюдением властей, магнитофонная культура стала своего рода маленькой революцией повседневной жизни.

Самое главное в магнитофонной культуре — это интонация и формы обращения. Вместо «мы» громкоговорителей и всенародных хоров здесь мы встречаем интимное «ты». Это авторская песня, обращенная не к анонимному зрителю, а к другу. Песня создает интимный круг кухонной или походной заговорщической дружбы, неофициальной коммунальности. Песня «Я еду за туманом» барда Юрия Кукина обращена к всепрощающей возлюбленной, которая собирает друга в поход за туманом, пакует его чемодан, готовит ужин, не проронив ни одного упрека.

Понимаешь, это странно, очень странно,  
 Но такой уж я законченный чужак —  
 Я гоняюсь за туманом, за туманом,  
 И с собою мне не справиться никак

Люди сосланы делами,  
 Люди едут за деньгами,  
 Убегают от обиды, от тоски..  
 А я еду за туманом, за туманом,  
 За мечтами и за запахом тайги.

Понимаешь, это просто, очень просто  
 Для того, кто хоть однажды уходил.

Ты пойми, что это остро, очень остро —  
Горы, солнце, песни, пляски и дожди.

Пусть полным-полно набиты мне в дорогу чемоданы,  
В память — грусть, невозвращенные долги,  
А я еду за туманом, за туманом,  
За мечтами и за запахом тайги.

Подобно «Маршу авиаторов», эта песня тоже мечтает о путешествии, но об одиноком, без коллектива товарищей. Уход за туманом — это сольный акт индивидуалистического бегства, бегства из времени и пространства, где все поют и говорят хором. Туман, за которым уезжает герой, — самая нематериальная из всех земных материй. Его вечно исчезающая дымчатость и неуловимость придают песне особое очарование. Песня не рассказывает ни о приключениях в тайге, ни о счастливом моменте отъезда. Напротив, она полна меланхолической неги повседневности, знакомого каждодневного уюта и интимности. Романтический туман хрущевской «оттепели», размывая контуры, тем не менее не дает распасться воображаемому интеллигентскому кругу, который он окутывает наподобие ауры.

При близком рассмотрении мы находим в словах песни элементы знакомых мифов, оппозицию быта и бытия, повседневных дел и денег и идеала путешествий. Герой бежит из быта в бытие, хотя его романтическое бытие весьма туманно. Герой — не Одиссей, в основе песенного сюжета не возвращение домой, а побег из дома, не перерождение или перевоспитание. Это — путешествие без развязки и без конца, поход во имя похода, поиски походов, а не сокровищ. Цель поиска героя-шестидесятника — не нахождение толстовского смысла жизни, не какой-нибудь святой Грааль или золотое руно. Поиск и есть его цель, прекрасное — туманно, туман — прекрасен, и то и другое необъяснимо поэтично. В песенном повествовании не раскрываются ни мотивы побега героя, ни

его судьба. В целом в сюжете песни ничего не развивается, а только повторяется, «а я еду за туманом, за туманом...». Тавтология туманности. Туманность вообще очень характерна для эпохи «оттепели», в ней сочетаются недосказанность эзопова языка, размывание границ, необъяснимость прекрасного и в то же время неартикулированность политической и житейской позиции. Герой сбежал от излишней домашней близости и своей всепрощающей возлюбленной, но издали он слагает ей песни и поет их у таежных костров, согревая ими своих новых подруг.

В моем детстве в 1970-х песня была цинически переписана: «А я еду за деньгами, за деньгами, за туманом едут только дураки». То, что в 1960-е годы обозначало побег от клише, приобрело в свою очередь черты культурного клише. Лирические интонации магнитофонной культуры обрели аккорды официального комсомольского романтизма. Вместо поисков тумана комсомольские песни славил конкретные дела, новые молодежные стройки. Последней великой стройкой эпохи застоя был БАМ — Байкало-Амурская магистраль, железная дорога, запланированная вблизи китайско-советской границы с туманной военной целью. Слова песни были известны всем:

Слышишь, небо поет: БАМ.

Слышишь, море поет: БАМ.

Это колокол наших сердец молодых.

Слово «БАМ», напоминающее давно забытый заумный язык 1920-х, казалось, лишено было всякого смысла. Оно существовало как чистая ономастопея — бам, бам бам бам, мы часто напевали, бам, бам, знакомый шумовой фон брежневских клише, бам, бам, бам, застойный декадентский марш.

В 1970-е на контурных картах молодежных фантазий сильно утвердился Запад, хотя и западные мастера, типа Битлз, не избежали постсоветской пародийности.

У них желтый, у нас красный субмарин,  
Красный субмарин, красный субмарин...

Песня эта была иронически патриотична и вдвойне пародийна. Она пародировала Битлз и одновременно патриотические песни «холодной войны», гимны оборонной промышленности, в которых противопоставлялись мы и они, как, например, в песне «Широка страна моя родная». Советские люди умели смеяться и любить «так, как никто на свете не умеет». Русские березы были гораздо лучше канадских («Над Канадой небо синее, меж берез дожди косые, хоть похоже на Россию, только все же не Россия»), и даже хорошая страна Болгария не могла сравниться с лучшей в мире страной: «Хороша страна Болгария, а Россия лучше всех».

Однако путешествие в красном субмарине вело не на восток, а на запад, воплощенный в черно-белых портретах Хемингуэя и Фиделя, в польских актерах и итальянских актрисах, в фильмах Бергмана и Антониони, где герои, беспрепятственно пересекая границы, оказываются во владениях тишины, пустоты и экзистенциального одиночества, дефицит которого с детства испытывали жители коммуналок. Новой (и единственной) библией нашего класса 9 «А» английской школы Петроградского района был «Jesus Christ Superstar». Мифология Запада была основана на альтернативном независимом искусстве Европы и Америки, а не на коммерческой американской культуре, хлынувшей в Россию во времена перестройки. (Разница стала понятной только совсем недавно.) Эта мифология была особенно сильна в последние десятилетия «холодной войны», когда границы были по-прежнему закрыты или, вернее, полузакрыты, что сильно способствовало взаимному влечению.

На самом деле песня Битлз «Back in the USSR» стала неофициальным гимном молодежи эпохи «холодной войны», которая была левой на Западе, правой в России. Дело было только в ударении: в неофициальном советском варианте пелось

«Back in the USSR / back in the US /» — и никто не хотел ехать дальше, в то время как на Западе ударение было на последнем слоге: «Back in the USSR, oh, how lucky you are!» СССР был прекрасной страной, где украинские и грузинские девушки по всем своим достоинствам давно догнали и перегнали западных, и певец надеется, что за красивые слова они пригласят его на папину ферму (take me to your daddy's farm) на веселый week-end. (Боюсь, что тут певец несколько преувеличил свое обаяние. В лучшем случае его пригласили бы на папину дачу, в худшем — в папин колхоз.) Главное — это эротизируется уже не родная страна, а чужая, и вместе с ней и образ врага «холодной войны»<sup>130</sup>.

В начале 90-х годов одним из самых популярных хитов в России становится песня группы «Наутилус Помпилиус»<sup>131</sup>:

Гуд бай, Америка,  
Где я не буду никогда.  
Прощай навсегда,  
Дай банджо мне и сыграй мне на прощанье.

С кем и с чем прощается песня? Америка была страной мечты, где все носили поношенные джинсы, читали Майн Рида под портретом Хемингуэя и куда можно было доехать только на далеко не безопасном красном субмарине, пока он не затонул.

Песня имела столь же мало общего с реальными Соединенными Штатами, как «Back in the USSR» — с реальным Союзом Советских Социалистических Республик СССР и США из этих двух песен не найти ни на одной карте мира. Они существуют исключительно в воображении молодежи времен «холодной войны», которой хотелось make love, not war с официальным врагом. Американское банджо в руках у музыканта современной русской рок-группы — это двойник русской балалайки из песни Битлз. Песня о возвращении назад в Советский Союз и песня про побег в Америку говорят об од-

ном и том же — о таком месте, где хорошо потому, что нас там нет. При встрече, когда российские путешественники приехали в US, а западные гости в USSR (или в то, что от него осталось), их ждало разочарование<sup>132</sup>. Те, кто мечтал о Западе в России, и те, кто мечтал о России на Западе, не поняли друг друга, более того, их рассказы и личный опыт на Западе и в Советском Союзе совсем не соответствовали романтике контркультуры. Они не просто разочаровались друг в друге, но растоптали мечту о другой жизни. И обоим хотелось обратно, в прекрасную песенную страну, где джаз сливался с бубенцами тройки<sup>133</sup>.

Прощание с Америкой было прощанием с любимой страной советского андерграунда, прощанием с советской культурой, с ее конформизмом и с ее диссидентством. «Бай-бай, Америка» — это одновременно и «Бай-бай, USSR» — стирающаяся с утопических карт памяти воображаемая страна юности.

<sup>1</sup> *Jakobson Roman*. On the Generation That Squandered its Poets // Language and Literature / Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.

<sup>2</sup> *Keenan Edward*. Moscovite Political Folkways // *Slavic Review*. 1986. № 45. P. 128.

<sup>3</sup> *Блок Александр*. Безвременье // О литературе. М.: Худож. лит., 1980. С. 29.

<sup>4</sup> *Гершензон М.О.* Творческое самосознание // Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. М.: Новости, 1990 (репринт издания 1909 г.). С. 84—85.

<sup>5</sup> *Заболоцкий Николай*. Новый быт: Столбцы, стихотворения, поэмы. Л.: Лениздат, 1990. С. 28.

<sup>6</sup> *Sinyavsky Andrei*. Soviet Civilization: A Cultural History / Trans. Joanne Turnbull. Boston: Little Brown, 1990. P. 153.

<sup>7</sup> *Маяковский Владимир*. О дряни // Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1988. Т. 1. С. 145.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Комсомольская правда. 1928. 4 ноября.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же. См. также: *Курелла Альфред*. Красивая жизнь. С. 40—41; цит. в: *Хазанова В.И.* Советская архитектура первой пятилетки. М.: Наука, 1980. С. 160.

<sup>12</sup> Комсомольская правда. 1928. 4 ноября.

<sup>13</sup> *Маяковский Владимир*. Разговор с товарищем Лениным // Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 575.

<sup>14</sup> *Лисицкий Эль*. Культура жилья // Строительная промышленность. 1926. № 12. С. 881.

<sup>15</sup> Вера Данэм утверждает в своей работе (*Dunbam Vera*. In *Stalin's Time*. Cambridge UP, 1976), что после Великой Отечественной войны между советским правительством и простым гражданином, новым представителем советского мещанства, был заключен особый пакт — «большая сделка»: буржуа оказался типом человека, «обреченным» на выживание в период 30—70-х годов. Вера Данэм завершает свою книгу резким обвинением в адрес нового советского человека, «советского мещанина». Парадокс в том, что Вера Данэм в своем интересном описании советской повседневности воскрешает риторику кампаний 20-х годов и поэтические призывы Маяковского удушить ненавистную желтую канарейку мещанина... Однако крохотные домашние уголки в общежитиях студенток, минимальные пяточки их почти несуществующей личной жизни, вряд ли заслуживают такого риторического обвинения.

<sup>16</sup> *Dunbam Vera*. Op. cit. P. 42.

<sup>17</sup> *Nabokov Vladimir*. *Philistines and Philistinism // Lectures on Russian Literature*. Harvest HBJ, 1981. P. 313.

<sup>18</sup> *Broch Hermann*. *Notes on the Problem of Kitsch // Kitsch: The Anthology of Bad Taste / Ed. Gillo Dorfles*. London: Studio Vista, 1969. P. 69—70.

<sup>19</sup> Эта информация была передана мне профессором Эдвардом Кинаном.

<sup>20</sup> *Le Grand Robert de la langue française*. Paris, 2001. Т. 6. P. 1509.

<sup>21</sup> *Пушкин А.С.* Евгений Онегин. Гл. 5 // Соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 3. С. 99.

<sup>22</sup> *Пушкин А.С.* Пиковая дама // Соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 3. С. 402.

<sup>23</sup> См.: *Лотман Юрий*. Роман Пушкина «Евгений Онегин», комментарий. Л.: Просвещение, 1983. С. 351—352. Но для Пушкина общее, отличие, скажем, от Набокова, состоит не в утверждении «хорошего вкуса старой России» и вообще едва ли несет национальные черты. Скорее уж это говорится в любимой пушкинской цитате. Пушкин прибегает к трем синонимичным выражениям на трех языках — «vulgar»,

«пошлый» и «voies communes», предлагающим различные нюансы его отношения к общему месту, к банальному. На тот момент истории еще не было ясно, что составляет словарь национальной литературы: Пушкин, по сути, и явился той лакмусовой бумажкой, которой поверялись границы и спектры литературного языка. И он был врагом литературного и культурного пуританизма. Его общий путь — это отнюдь не путь национального спасения: он как русский, так и европейский, обладающий культурными особенностями, но при этом не составляющий исключения. Европейское общее место (?) пребывает в кризисе, и Пушкин был первым, кто выразил этот кризис на русском языке.

<sup>24</sup> Толстой ЛН. Юность // Собр. соч. М.: Худож. лит., 1978. Т. 1. С. 287.

<sup>25</sup> Lotman Iurii, Uspensky Boris. Binary Models in the Dynamics of Russian Cultural History / Ed. Alexander Nakhimovsky and Alice Stone-Nakhimovsky. Ithaca: Cornell University Press, 1985. P. 32—33.

<sup>26</sup> Гоголь НВ. Собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 8. С. 292.

<sup>27</sup> Белинский Виссарион. О русской повести и повестях Н. Гоголя // Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 1.

<sup>28</sup> Гоголь НВ. Старосветские помещики // Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М.: Худож. лит., 1984. С. 214.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Гоголь НВ. Мертвые души // Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 5. С. 23.

<sup>31</sup> Там же. С. 22.

<sup>32</sup> Nabokov. Nicolai Gogol. P. 104.

<sup>33</sup> Гоголь НВ. Мертвые души. С. 22.

<sup>34</sup> Эйхенбаум Борис. О Чехове // О прозе, о поэзии. Л.: Худож. лит., 1986. С. 225.

<sup>35</sup> Шукин С. Из воспоминаний о Чехове. М.: Русская мысль, 1911. С. 44. Цит. по: Эйхенбаум. О Чехове. С. 233.

<sup>36</sup> Чехов АП. Учитель словесности // Собр. соч.: В 12 т. М.: Гослитиздат, 1962.

<sup>37</sup> Там же. С. 402. Подобное противопоставление «сознательной жизни» семейному счастью станет со временем центральной оппозицией для модернистской эстетики и этики. В конце рассказа слово «пошлость» возникает несколько раз. Именно инерция пошлости и есть то, что сводит счастливого учителя с ума:

«Где же я, боже мой?! Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» (С. 403).

<sup>38</sup> См.: *Popkin Cathy*. The Pragmatics of Insignificance. Chekhov, Zoshchenko, Gogol. Stanford UP, 1993.

<sup>39</sup> *Чехов Антон*. Невеста // Собр. соч.: В 12 т. Т. 8. С. 491.

<sup>40</sup> В других рассказах, впрочем, само повествование о «новой женщине» или «новом мужчине» представлено Чеховым как еще один вид клише. Я благодарна Катрин О'Коннор, которая обратила мое внимание на мотив побега от пошлости.

<sup>41</sup> *Чехов Антон*. Дама с собачкой // Собр. соч.: В 12 т. Т. 8. С. 398.

<sup>42</sup> *Толстой Лев*. Юность // Собр. соч.: В 22 т. Т. 1. С. 285.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> *Пушкин А.С.* Евгений Онегин // Избр. произведения: В 3 т. М.: Гос. изд-во детской лит., 1949. С. 407.

<sup>45</sup> Хотя впоследствии Толстой будет очень критически относиться к нормам *comme il faut*, но до конца ему не удастся разделаться с этой структурой исключительности. Он просто перенес это качество с людей, принадлежащих к избранному роду *comme il faut*, на простых людей.

<sup>46</sup> См.: *Паперно Ирина*. Чернышевский и эпоха реализма: изучение семиотики поведения // Chernyshevsky and the Age of Realism & Study in the semiotics of Behavior. Stanford: Stanford University Press, 1989. P. 16.

<sup>47</sup> Ibid: P. 17.

<sup>48</sup> *Саша Черный*. Пошлость // Стихотворения. М.: Худож. лит., 1991. С. 27—29.

<sup>49</sup> См.: *Блок Александр*. Там дамы щеголяют модами... (1906—1911) // Стихотворения и поэмы. М.: Худож. лит., 1984. С. 130—131.

<sup>50</sup> Она, подобно Елене, представляет пошлый характер в «Войне и мире» Толстого.

<sup>51</sup> См.: *Boym Svetlana*. Death in Quotation Marks: cultural Myths of the Modern Poet. Harvard University Press, 1991. В эссе «Литературная Москва» Осип Мандельштам поэтически синтезирует атрибуты культурной маски поэтессы и называет «женской поэзией» стихи Цветаевой и Парнок, говоря, что они — «пародия на поэтическую изобретательность».

<sup>52</sup> *Brooks Jeffrey*. When Russia Learned to Read. Princeton: Princeton University Press, 1985. P. 323.

<sup>53</sup> Согласно Бруксу, это и привело в послереволюционной России к отмене жизнестойкой коммерческой культуры, что снизило выпуск предметов и продуктов культуры, в то время как плюрализм способствовал бы выходу простых людей в «мир более современной мысли и воображения».

<sup>54</sup> *Блок Александр*. Безвременье // О литературе. М.: Худож. лит., 1980. С. 25.

<sup>55</sup> Пощечина общественному вкусу // Литературные манифесты. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1969. Т. 1. С. 78.

<sup>56</sup> *Третьяков Сергей*. Перспективы футуризма // Литературные манифесты. Т. 1. С. 239—240.

<sup>57</sup> *Бухарин Николай*. Ленин и проблема культурной революции // Путь к социализму в России. Нью-Йорк, 1967. С. 375. Цит. по работе: *Геллер Михаил, Некрич Александр*. Utopia in Power. N.Y.: Summit Books, 1986. P. 221.

<sup>58</sup> В свою пьесу «Баня» Маяковский вводит персонаж-посмешище по имени М-р Понт Кич, поименованный в списке персонажей пьесы как «иностранец», добрейший Мсье Пошлость. М-р Понт Кич, англосаксонский филателист и собиратель иностранных изобретений, говорит на своеобразном неологическом наречии, придающем его достаточно банальным речам оттенок абсурдности. М-р Кич — обыкновенный соглядатай революции, тот, кто превращает революционные изобретения в набор отмычек. Он — пародия на предприимчивого иностранца. Маяковский рисует этим образом карикатуру на восприятие русскими Запада и одновременно высмеивает элемент собственного игрового прошлого из эпохи футуризма. Представители ЛЕФа исповедовали двойственное отношение к Западу: с одной стороны, Третьяков хвалит «американизацию личности», тейлоризм, как и американский утилитаризм и эффективность, но с другой стороны, Америка поглощает ту ментальность, где ценятся материальные блага.

<sup>59</sup> В фильме «Наш современник» (режиссер Рейзман) один из центральных диалогов между отцом и его сыном-студентом касается пошлости.

<sup>60</sup> *Евтушенко Евгений*. Две любимых // Взмах руки. М.: Молодая гвардия, 1962. С. 126.

<sup>61</sup> *Даль Владимир*. Толковый словарь живого великорусского языка М., 1882. Т. 2. С. 373.

<sup>62</sup> *Маяковский В.* О дряни // Собр. соч.: В 2 т.

<sup>63</sup> Новое литературное обозрение. № 4. С. 356.

<sup>64</sup> *Герцен Александр*. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Концы и начала. Письмо первое. М., 1986. С. 354.

<sup>65</sup> *Горький Максим*. Мещане // Собр. соч.: В 30 т. М., 1953—1956. Т. 7.

<sup>66</sup> *Философов Дмитрий*. Завтрашнее мещанство // Новый путь. 1904; *Мережковский Дмитрий*. Грядущий хам // Полн. собр. соч. М.:

Изд-во т-ва М.О. Вольф, 1912. Т. 11. С. 1—36. Впервые опубликовано наво время первой русской революции, 30 декабря 1905 г.

<sup>67</sup> *Горький Максим*. Заметки о мещанстве // Собр. соч. Т. 28. С. 404—405; Т. 23. С. 341.

<sup>68</sup> *Маяковский В.* Маруся отравилась // Собр. соч. Т. 1. С. 485.

<sup>69</sup> *Анчаров Михаил*. Однажды я пел на высокой эстраде: Песни. Т. 2. С. 71.

<sup>70</sup> *Шатров Михаил*. Именем революции: Пьесы. М., 1974. С. 257.

<sup>71</sup> См. в этой связи: *Ткачев Петр*. Люди будущего и герои мещанства. М.: Современник, 1986.

<sup>72</sup> См.: *Orlovsky Daniel*. The Lower Middle Strata in Revolutionary Russia // Between Tzar and People / Ed. by E. Clowes, S. Kassow, J. West. Princeton UP, 1991. P. 248—268.

<sup>73</sup> Опять же есть и исключения. Правая «Христианская коалиция» (Christian Coalition) и христианские фундаменталисты не разделяют такого либерального взгляда на проблемы морали.

<sup>74</sup> *Benjamin Walter*. Moscow // Reflections. N.Y.: Schocken Books, 1978.

<sup>75</sup> *Даль Владимир*. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 259.

<sup>76</sup> *Veyne Paul*. Introduction // History of Private Life / Transl. from French. Harvard UP, 1987. Vol. 1. P. 1—5.

<sup>77</sup> Оказали на них влияние таюке законодательные реформы, в особенности же законы о защите частной собственности. Все это породило совершенно новое отношение к своему собственному телу, да и к плоти в целом, а также привело к большей секуляризации жизни и распространению грамотности. Личность становится более автономной, человек открывает для себя новые пространства воображения, свободы и одиночества. В литературе это находит отражение в новых жанрах, где все настойчивее звучит первое лицо единственного числа: дневник, дружеское письмо, роман. Развивается таюке вкус к оформлению жилья, внутреннее пространство дома начинает восприниматься как театр внутренней жизни человека.

<sup>78</sup> Примером может послужить статья Владимирского-Буданова (Россия: Энциклопедический словарь. СПб.: Брокгауз и Эфрон, 1898. С. 532).

<sup>79</sup> *Ключевский Василий*. «Недоросль» Фонвизина // Исторические портреты. М.: Правда, 1990. С. 353.

<sup>80</sup> *Фонвизин Денис*. Избр. соч. и письма. М.: ОГИЗ, 1947. С. 236—237.

<sup>81</sup> Там же. С. 239.

<sup>82</sup> *Marquis de Custine*. Lettres de Russie. Paris: Callimard, 1975. P. 67.

<sup>83</sup> Ibid. P. 167—168.

<sup>84</sup> Герцен Александр. Концы и начала. Письмо первое // Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 356.

<sup>85</sup> Чаадаев Петр. Статьи и письма. М.: Современник, 1989. С. 41—43. Чаадаев, приехавший из заграничной ссылки и попавший в другую, внутреннюю, представлял собой одного из самых необычайных людей в русской философской традиции. Идея «трансцендентальной бездомности» приходит к западному читателю через посредство Георга Лукача, который рассматривает ее как трагическое бытие нового времени, явление современной мировой культуры. Для Чаадаева это внутренняя черта русской, а не современной традиции, но с одной важной оговоркой: «русская бездомность» — совсем не результат потери дома и корней, как это могло бы оказаться в случае европейской современности. Скорее это — перманентное состояние, вызванное географическими особенностями положения России между Европой и Азией, — факт, который не способствует, а препятствует прогрессу.

<sup>86</sup> Мандельштам Осип. Чаадаев // Собр. соч. N.Y.: Inter-Language Associates, 1974. Т. 2. С. 284. И, словно подчеркивая чужеродный характер слова *частный* для русской традиции, Мандельштам поясняет, что в чаадаевской личности отсутствовал индивидуальный смысл: она не принадлежала ему, но была «частью культурной и духовной традиции».

<sup>87</sup> Walicki Andrzej. History of Russian Thought: From Enlightenment to Marxism. Stanford: Stanford University Press, 1978. P. 87—91.

<sup>88</sup> Чаадаев П. Статьи и письма. М.: Современник, 1989. С. 350.

<sup>89</sup> Там же. С. 188.

<sup>90</sup> Существует огромная литература о философии русской души, которой я не имею возможности отдать здесь должное. Недавно вышло несколько работ, изучающих в деталях ее историю. Об истории понятия «самодержавие, православие, народность» см.: Зорин Андрей. Кормя двуглавого орла. М.: Новое литературное обозрение, 2001. Я ни в коем случае не претендую на полноту исследования. Моя цель состоит только в рассмотрении связи этого понятия с европейским понятием «частной жизни» и проблемой культурного перевода.

<sup>91</sup> Бахтин Михаил. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. С. 71.

<sup>92</sup> Место частных достижений занимают артистические достижения самого высокого уровня. Пушкин охарактеризован как «универсальный человек», который может разрешить европейские противоречия и спасти русскую душу от европейской тоски и томления. Пушкин как типичный русский очень привлекателен. Это, в конце

концов, литературная душа, которая действительно отразила в себе все лучшее в русской культуре.

<sup>93</sup> «Немцы, англичане, французы — шовинисты и националисты в массе, они полны национальной самоуверенности и самодовольства. Русские почти стыдятся того, что они русские: им чужда национальная гордость и часто даже — увы! — чуждо национальное достоинство. Русскому народу совсем не свойствен агрессивный национализм, склонности насильственной русификации. <...> Национален в России именно ее сверхнационализм, ее свобода от национализма: в этом самобытна Россия и непохожа ни на одну страну мира». Русские люди, по мнению Бердяева, — это не народ, это человечество. Напротив, люди не русского происхождения выступают в качестве козлов отпущения, бесчеловечных представителей других народов» (*Бердяев Николай. Судьба России // Искусство кино. 1990. № 3. С. 65*).

<sup>94</sup> Там же. С. 68.

<sup>95</sup> *Бердяев Николай. Русская идея // О России и русской философской культуре. С. 87.*

В сочинениях эмигрантских писателей XX века мифология русской души вбирает в себя критику буржуазного индивидуализма, среднего класса и повседневной жизни и сочетается с мифом о русской коллективной утопии.

<sup>96</sup> Бердяев, как и Достоевский и Хомяков до него, противопоставляет западному обществу русскую соборность и западной цивилизации — русскую культуру, которая основывается на «демократии истинной духовности». Бердяев считал, что цивилизация по своей природе буржуазна. Она настояна на том, что составляет самую сущность буржуазии: на жажде власти и удовольствий. «Дух цивилизации — буржуазный дух, он внедряется, прикрепляется к тленным и преходящим вещам; он не любит вечности», — пишет он (*Бердяев Николай. Воля к жизни и воля к культуре // Смысл истории. М.: Мысль, 1990. С. 170*). В бердяевском описании русской соборности метафоры из немецких философов (в основном из Гегеля и Ницше) и библейский образный ряд благодаря организующему все разнородные компоненты ритму сливаются в экстатическую проповедь. Нигде в тексте не оставлено пространства для думающего незагипнотизированного читателя, здесь нет места сомнению, рефлексии, вопросу или хотя бы паузе для поиска источника цитирования.

<sup>97</sup> *Бердяев Николай. Русская идея. С. 69.*

<sup>98</sup> *Bogdanov Alexander. The Paths of Proletarian Creation // Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism / Ed. John Bowlt. N.Y.: Thames and Hudson, 1988. P. 181.*

<sup>99</sup> *Эткинд Александр*. Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб.: Медуза, 1993.

<sup>100</sup> *Paperno Irina*. Chernyshevsky and the Age of Realism: Study in the semiotics of Behavior. Stanford: Stanford University Press, 1989.

<sup>101</sup> См. в этой связи: *Mathewson Rifus W., jr.* The Positive Hero in Russian Literature, 2<sup>nd</sup> ed. Stanford: Stanford University Press, 1975.

<sup>102</sup> *Белых Г, Пантелеев Л.* Республика ШКИД. М.: Молодая гвардия, 1932.

<sup>103</sup> *Залкинд А* Пионерское молодежное движение как форма культурной работы среди пролетариата // Вестник труда. 1924. № 3 (40). С. 107—116.

<sup>104</sup> *Мандельштам Надежда*. Вторая книга. М.: Московский рабочий, 1992. С. 13.

<sup>105</sup> Там же. С. 12.

<sup>106</sup> *Гинзбург Лидия*. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. С. 314—315.

<sup>107</sup> Там же. С. 335.

<sup>108</sup> *Фонвизин Денис*. Избранные сочинения и письма. С. 225.

<sup>109</sup> Там же. С. 237 (Апрель 1778).

<sup>110</sup> *Лотман Ю.М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Избранные статьи. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 250.

<sup>111</sup> Там же.

<sup>112</sup> Цит. по книге: *Walicki Andrzej*. A History of Russian Thought from the Enlightenment to Marxism. P. 93.

<sup>113</sup> *Sennett Richard*. The Fall of Public Man. London: Faber and Faber, 1974. P. 37.

<sup>114</sup> Если в Европе, особенно в Италии и во Франции, существовал негласный культ театральности, то в России всегда было сильное предубеждение против нее. В допетровской Руси театральность почиталась опасным языческим идолопоклонством, и подобное отношение сохранилось и в последующие два столетия.

<sup>115</sup> *Достоевский Федор*. Зимние заметки о летних впечатлениях // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 5. С. 205—207.

<sup>116</sup> *Достоевский Федор*. Дневник писателя // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 26. С. 54.

<sup>117</sup> К тому же стоит учитывать конкретные исторические обстоятельства. До 1864 г. в русской судебной системе отсутствовало право защиты и показания у подсудимого могли легально браться при помощи пыток. Даже после внедрения адвокатской практики в судебное законодательство защита не сразу стала практиковаться. Авторитет

прокуратуры все еще сильно перевешивал стремление «к простой правде», и далеко не все признания, даваемые в суде, были искренними. Но, конечно же, Достоевский говорит только о том, что должно быть в идеале, а не о том, что практиковалось на самом деле в России.

<sup>118</sup> *Trilling Lionel*. Sincerity and Authenticity. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1971. P. 1—26.

<sup>119</sup> *Nietzsche Friedrich*. Beyond Good and Evil / Trans. Walter Kaufman. N.Y.: Vintage, 1966. Афоризм 244.

<sup>120</sup> Этим объясняется тот факт, что слово «культура» не получило должного внимания в словаре Даля, где в ячейке первого значения значится «обработка и уход, возделывание, возделка», а в качестве второго значения приводится «образование умственное и нравственное» (Т. 2. С. 217).

<sup>121</sup> *Боссапм А* А я остаюсь с тобою // Огонек. 1989. № 44. С. 31.

<sup>122</sup> *Elias Norbert*. The History of Manners / Trans. Edmund Jefcott. N.Y.: Pantheon Books, 1982. P. 5.

<sup>123</sup> *Starobinski Jean*. The Word Civilization // Starobinski Jean. Blessing Disguise or Morality of Evil / Trans. Arthur Goldhammer. Cambridge (Ms.): Harvard UP, 1993. P. 1—36. Он пишет, что при разметке цивилизаций и культур «наибольшую роль играют движущиеся линии границ и смыслоразличительные системы ценностей, а не качественные суждения, которые мы выносим».

<sup>124</sup> *Benjamin Walter*. Moscow // Reflections. N.Y.: Harcourt Brace & Jovanovich, 1978. P. 114.

<sup>125</sup> *Соболевский Н*. Искусство Палеха // Искусство. 1955. № 6. С. 28.

<sup>126</sup> Искусство. 1955. № 6. С. 31.

<sup>127</sup> См.: *Добренко Евгений*. Правда жизни как формула реальности // Вопросы литературы. 1992. № 1.

<sup>128</sup> См.: *Фрумкин Владимир*. Раньше мы были марксисты: Песенные связи двух социализмов // Обозрение 17. Русская мысль. Париж. 1985. Ноябрь.

<sup>129</sup> Там же. С. 67.

<sup>130</sup> Поэтому-то, наверное, западная левая интеллигенция и не приняла сразу изменения в России и Восточной Европе, что они отнимали у нее самое святое, мечту об утопии, о «третьем пути» и социализме с человеческим лицом.

<sup>131</sup> Рок-группа, похоже, не случайно использовала для своего названия имя знаменитого подводного корабля из романов Жюль Верна. Этот автор помог нескольким поколениям детей в СССР бежать из мира советской действительности в мир фантастики и подводный мир нерусских морей.

## ОБЩИЕ МЕСТА

<sup>132</sup> Возвращение из СССР стало топосом левой интеллектуальной мысли после книги Андре Жида «Retour de l'USSR». Этот топос обсуждается и разыгрывается в статье Жака Деррида «Back from Moscow, in the USSR» in *Politics, Theory and Contemporary Culture*, ed. Mark Posner (N.Y.: Columbia University Press, 1993). На русском работа Деррида вышла в издательстве «Ad Marginem».

<sup>133</sup> В фильме «Брат-2» песня стала официальной постсоветской песней и воспринимается буквально, как прощание с прозападными мифами. Если раньше моден был антиголливудский проамериканизм, то теперь его заменил антиамериканизм в голливудском стиле. Новым «хитом», забытым режиссером, должна была стать старая песня о главном «Хороша страна Америка, а Россия лучше всех».

## Часть II

# КОММУНАЛЬНАЯ КВАРТИРА: ЖИЗНЬ В ОБЩИХ МЕСТАХ



## 1. Желтая струйка

**В**место картины «Переезд на новую квартиру» мы можем представить себе иную, менее идеальную сцену из советской жизни. Действие происходит в 1970-х, вместо Сталина — портрет Брежнева на голубом экране и картавый голос за кадром, к которому никто не прислушивается. Он — лишь часть атмосферы, шумовой эффект, привычный, как звук городских трамваев. К нам в коммунальную квартиру впервые пришел иностранный гость, студент, изучающий русский язык. Мы сидим за столом, пьем слабоватый чай с клубничным вареньем из праздничных синих чашек, и моя мама рассказывает иностранцу о достопримечательностях Ленинграда. В это время возвращается домой наш сильно подвыпивший сосед дядя Федя, и строгая тетя Вера, как обычно, не впускает его в их комнату, и дяде Феде ничего не остается, как отсыпаться в местах общего пользования. Такое случалось с ним нередко, и все соседи к этому давно привыкли. В детстве я помню, как я любила играть с пуговицами растянувшегося в коридоре дяди Феди и рассказывать ему сказки братьев Гримм. Так и в тот день дядя Федя спокойно развалился в нашем коридоре, в то время как моя мама за стенкой с волнением говорила иностранному гостю о сокровищах Ленинграда: «Вы обязательно должны посетить

дом-квартиру Пушкина и филармонию...» Иностранец кивал с энтузиазмом. Но когда он на ломаном русском начал рассказывать нам о своем походе в Русский музей, то, вдруг запнувшись, остановился. Тонкая желтоватая струйка уверенно пробивалась из коридора в нашу гостиную, переходя границы нашей хрупкой частной жизни.

Эта многим из нас хорошо знакомая желтая струйка несет в себе запах нашего коммунального детства. Ее тяжело превратить в метафору. Если существовало такое понятие, как советское коллективное бессознательное, то оно по структуре напоминало коммунальную квартиру с хлипкими перегородками между общественным и личным пространством, между дисциплиной и пьянством. Коммуналка — это микрокосм советской цивилизации. Чрезмерно знакомая и потому непристойная для изображения, вездесущая в жизни, но почти невидимая в официальном советском искусстве, коммуналка была одновременно первичным советским коллективом и скомпрометированным образом советского коллективизма. Желтая струйка выходила за рамки иконографии, и вообще «сор» не стоило выносить из коммунальной избы, на глаза подозрительных иноземцев.

Возникновение коммунальных квартир — результат не только послереволюционного жилищного кризиса, но и революционного эксперимента в повседневной жизни. В них зачатки неисполненных утопических замыслов домов-коммун будущего сочетались с полукрестьянским образом жизни предреволюционных рабочих бараков. Строго говоря, идея коммунальной квартиры родилась в голове у Ленина через несколько недель после Октябрьской революции. Ленин издал указ об экспроприации всех частных квартир и о выделении 10 кв. метров на душу населения. «Богатой квартирой», по ленинскому определению, считалась квартира, в которой число комнат равнялось или превышало число жильцов<sup>1</sup>. Советской «душе населения» полагалась не комната, а квадратные метры. Вместо постройки новых домов-коммун, где старый

быт будет перестроен, старые, так называемые буржуазные апартаменты были поделены самым невероятным способом. В коммунальных квартирах не было гостиных и спален, а были комнаты, приспособленные на все случаи жизни. Помимо «личных» комнат существовали также «места общего пользования», кухня с расписанием коммунальных обязанностей, коридор и «санузел»: туалет и в хороших послевоенных коммуналках — ванна или даже душ. Соседи, люди самого разного социального происхождения, соединенные волями судьбы и местного ЖЭКа, оказывались пожизненными сожителями, объединенными своего рода крутовой порукой. Это было парадоксальное сочетание любви и ненависти, взаимосвязи и независимости, зависти и нежности.

В 1920-е годы коммуналка стала полем сражений за «перестройку быта» и кампаний борьбы с домашним хламом, причем большинство из этих сражений было проиграно. Что, может быть, и к лучшему, иначе трудно было бы говорить о советской материальной культуре и археологии повседневности. К 1930-м годам коммунальная квартира стала своеобразной школой советизации, где воспитывались доморожденные стукачи и доморожденные диссиденты советской повседневности. Коммунальная квартира заняла важное место в советском фольклоре. В анекдоте времен «оттепели» говорилось, например, что Хрущев «расселил» ленинскую коммунальную квартиру, т.е. Мавзолей, который в 1990-е годы собирались дальше «приватизировать». Во времена перестройки некоторых представителей российского парламента сравнивали с коммунальными соседями и их манерой поведения — сочетанием запугивания и хамства. Коммунальная квартира стала центральной метафорой советского общежития.

Тем не менее в период своего «расцвета» с 1930-х по 1950-е коммунальная квартира не изображалась в искусстве социалистического реализма. Из коммуналки люди сбегали в искусство, но само официальное советское искусство 1930—1950-х предпочитало комнаты с белым пианино и видом на

Кремль или, в крайнем случае, на картине Лактионова, избегало коммунального сора, предпочитая не выносить его из избы. В 1920-е годы архитектура дает нам утопическую версию советского общежития, в то время как литература и кино представляют его в более комическом свете. Это своего рода предыстория коммуналки. Позднее, в 1960—1970-е, она становится предметом как официального реалистического искусства, так и неофициального концептуального. Историки, социологи и этнографы, как в Советском Союзе, так и за рубежом, обходили коммуналку стороной до 1990-х годов, поэтому только богатство мемуаров противостоит бедности социологических находок<sup>2</sup>. История коммуналки — это история обживания утопических и бюрократических моделей повседневной жизни, это как бы трагикомическая аллегория того, что произошло с советской утопией, когда она претворилась в жизнь<sup>3</sup>.

## 2. От дома-коммуны до коммуналки

Двадцатые годы были тем уникальным временем в истории России, когда эксперименты в искусстве пересеклись с экспериментами в жизнестроительстве. Страна превратилась в огромную творческую лабораторию, в которой замысливалось осуществление многочисленных утопических проектов. Утопические идеи вообще никогда не ограничивались в России рамками искусства. Любые, даже самые невероятные, фантастические построения утопистов превращались в инструкции к действию и социальным реформам. Революционные архитекторы мечтали о превращении архитектуры в метаискусство, в материальное воплощение марксистско-ленинской «надстройки», способной организовать мировой хаос<sup>4</sup>. Новая революционная топография способствовала радикальному изменению самого понятия «места». Мастера фотомонтажа, режиссеры экспериментального кино, а также литературные критики формальной школы мечтали о революционном рас-

ширении пространства путем монтажа перспектив. Этот экспериментальный подход открывал новые горизонты существования, свободного от буржуазной иллюзии жизни в трех измерениях<sup>5</sup>. Жить надо было бы в пятом или в седьмом измерении, в чемодане Эля Лисицкого, в бочке Диогена, преобразенной каким-нибудь Татлиным, без всяких фикусов и мещанских канареечек.

Дом-коммуна не мог рассчитываться в одиночку, он являл собой микрокосмос социалистического города, а город был микрокосмосом «страны Советов»<sup>6</sup>. Помещаясь одно в другом, они напоминали авангардную матрешку. Поскольку Маркс и Энгельс не разработали конкретного плана коммунистического ведения хозяйства, пришлось обращаться за советом к утопистам — Мору, Кампанелле, Оуэну и Фурье — и их проектам города Солнца, в котором должно было происходить «социалистическое обустройство человечества». Один из первых проектов, предложенных в 1918 году, заимствовал свое название прямо от фаланстеров Фурье<sup>7</sup>. Интересно, что за семьдесят пять лет до того утопическое градостроительство Фурье вдохновило архитекторов парижского пассажа «Аркада», который Вальтер Беньямин назвал капиталистической Аркадией. Здесь размещались магазины и кафе, где городской философ-фланер мог рассуждать о блеске и нищете капиталистической продукции. Таким образом, один и тот же утопический элемент присутствует и характеризует ранние стадии как капиталистического, так и социалистического строительства<sup>8</sup>.

Социалистическая Аркадия, однако, объявила войну бульварам и кофейням, где распространялся буржуазный дух. Девизом дня стало изречение о том, что революция выводит искусство из дворцов на бульвары, из кафе на площадь. Беньямин отмечает, что вместе с частной жизнью и «мещанским уютом» в России конца 1920-х годов пропали кафе: «Свободная торговля, как и свободный дух, оказались запрещенными»<sup>9</sup>. Революционные группы художников, писателей и кинорежиссе-

ров объявили войну кафе, салонам и кабаре, где «публика требовала фривольностей и пошлостей»<sup>10</sup>. По их мнению, кофейная культура порождала пародию на настоящий коллективизм. К концу 20-х годов, правда, произошло еще одно перемещение: «бульвар» и «улица» стали определяться как стихийные, опасные, нереконструированные пространства. Новая Москва, образцовый коммунистический город, приглашала москвичей и гостей столицы в парки культуры и отдыха, на просторы спортивных стадионов. В 30-е годы воплощением новой утопии — на сей раз разворачивающейся не на острове, а под землей — становится московский метрополитен, где вместо голубого неба — золотая мозаика и ангельские портреты поэтов и вождей.

Дом-коммуна должен был быть своего рода образцом «социализма в одном здании», в котором революция одержала победу в быту. В доме-коммуне не только кухня становилась общественной, но и дети становились общим достоянием во избежание семейного ярма и тягот индивидуализма в буржуазной семье. Одним из наиболее популярных лозунгов времени было «Долой диктатуру кухни!». Отдельная кухня становится символом буржуазной семейной ячейки и главным орудием порабощения женщины. Хотя женский вопрос и дебатировался широко в первые годы революции, на самом деле разделение труда в условиях дома-коммуны, как и в буржуазной семье, осталось традиционным<sup>11</sup>. Несмотря на то что в течение 20-х годов появилось огромное количество домов-коммун в деревне и городе, они не прижились в стране, а к 30-м годам и вовсе были отменены вместе с прочими левыми эксцессами в области культуры и архитектуры. Те немногие дома-коммуны, которые сохранились в Москве и Ленинграде, превратились в привилегированные дома для новой интеллектуальной элиты. Квартиры в них выгодно отличались размерами и расположением, и в них жил будущий истеблишмент сталинской эпохи — писатели, актеры и архитекторы. Так уцелел дом-корабль, построенный по проекту Гинзбурга,

представляющий собой сегодня живописную авангардную руину, затерянную среди невзрачных хрущевок. Деревья, растущие на останках полуобвалившихся балконов дома-утопии, свидетельствуют о низком качестве строительного материала, которым пользовались конструктивисты, и о краткосрочности прекрасного будущего<sup>12</sup>.

Вместо строительства новых жилых массивов и садов-городов советское правительство в конце 20-х годов отдало распоряжение начать реконструировать под коммунальные квартиры старые фонды жилья и апартаменты буржуазии. Им попросту давались звонкие имена из лексикона советской новоречи. Так появились так называемые «жилищные содружества» и «рабкоммуны». В народе коммунистический жаргон 1920-х видоизменился, и коммунальное жилье получило уменьшительно-ласкательно-уничижительный суффикс, став коммуналкой. Если бывший владелец квартиры не уехал за границу, он часто оставался в главной спальне, а в гостиную, в столовую и комнаты слуг подсеяли соседей. Бывшие слуги иногда оставались жить в своих комнатах и прислуживать тем же господам, но уже живущим в коммуналках. (Затем какой-нибудь сосед доносил о классовом происхождении бывших владельцев квартиры, их забирали, а рьяный сосед занимал их комнату и продолжал пользоваться услугами их кухарок.)

Если микрокосмом идеального революционного универсума был дом-коммуна, то истинным воплощением советского образа жизни стала именно коммуналка. Коммунальная квартира была нуждой времени и одновременно лабораторией советской жизни, где утопические идеи и партийные указы превращались в повседневные практики, с помощью которых они претворялись в жизнь. К 1930-м годам коммуналка превратилась в часть жилищного аппарата, где осуществлялся контроль над социалистическим общежитием. Этому способствовало введение прописки и системы внутренних паспортов. Почти в каждой квартире были свои осведомители, и к

тому же дворники возросли в статусе и получили новые обязанности, гораздо более важные, чем уборка двора. Жакты и ЖЭКи также получили большую власть. По мнению Лидии Гинзбург, они стали аппаратом отрицания прав человека. «Выразителями прямолинейного и грубого быта в начале 30-х годов стали жакты. Аппарат, приспособленный для непрерывного напоминания человеку, что не должен жить, как ему хочется, и что он имеет всегда больше, чем он заслуживает. Аппарат отрицания прав человека — на место, на воздух, на уборную; именно теоретического, принципиального идеального отрицания, потому что на практике управдом принужден был терпеть эмпирического жильца, занимающего известную часть пространства»<sup>13</sup>. Коммуналки являлись основной формой советского городского общежития до 1950-х годов, когда Хрущев предложил очередную перестройку быта и стал строить новые советские «города-сады» или микрорайоны. Таким образом, некоторые жители коммуналок получили возможность встать в очередь на кооперативную квартиру в одном из хрущевских домов, названных в народе «хрущобами» (к 1970-м, однако, хрущобы стали сильно цениться). Как советский институт общежития коммуналка просуществовала до конца Советского Союза, но как реальная форма жилья, а не как телевизионно-ностальгическая «старая квартира», существует она и сейчас, став вновь невидимой в постсоветском пространстве.

### 3. Жилищный кризис в искусстве

Борьба за жилплощадь — или, перефразируя Пруста, поиски потерянной жилплощади — стала основной движущей силой литературы и искусства конца 1920-х. Здесь коммунальные утопии не претворялись в жизнь, а передавались на суд искусства, переплетая воедино кризис личности и жилищный кризис.

Верный гражданин своего государства, герой замятинской дистопии «Мы» (1920) D-503 обитает в архитектурно совер-

шенном доме-коммуне с прозрачными стенами, чьи жильцы и днем и ночью находятся на виду, как манекены на витрине. Занавески позволены по специально полученным в «сексуальные дни» розовым талонам. Самым главным потрясением в жизни D-503 стало посещение «древнего дома»:

Я открыл тяжелую скрипучую, непрозрачную дверь — и мы в мрачном беспорядочном помещении (это у них называлось квартира)... мы прошли через комнату, где стояли маленькие детские кровати (дети в ту эпоху были тоже частной собственностью). И — снова комнаты, мерцание зеркал, угрюмые шкафы, нестерпимо пестрые диваны, громадный «камин», большая красного дерева кровать. Наше теперешнее — прекрасное, прозрачное, вечное — стекло было только в виде жалких, хрупких квадратов-окон<sup>14</sup>.

Только с точки зрения жителя совершенного дома-коммуны банальный интерьер старомодной квартиры мог выглядеть так экзотично. В этом неотреставрированном захламленном жилище незаконная любовь не нуждалась в розовых талонах — тут она обретала защиту. Под наплывом страсти D-503 перестает контролировать себя и обретает краткосрочное счастье в темном шкафу. Строитель Интеграла охвачен любовью не только к героине I-33, но ко всему этому старомодному буржуазному быту, к шкафам и шторам, к милому домашнему хламу, к непрозрачным перегородкам интимного пространства.

Двигателем сюжета многих произведений 1920-х годов является предмет мебели. Взаимоотношения между людьми, личная психология завязаны на отношении к потерянной или найденной собственности. Отношения между людьми и вещами нестабильны, люди овеществляются и обезличиваются, а вещи приобретают сверхъестественную значимость: комоды, серванты, кровати и диваны становятся олицетворением всех человеческих желаний. В литературе и в кинематографе

этих лет «остранение» перестает быть просто метафорой и становится основной темой дня: все привычное, семейное и домашнее выглядит странным и недоступным. Распад семьи, потеря родного дома превращаются в норму, в общее место. Любовь, ненависть, даже меланхолия — все это теперь второстепенные чувства, которые носят «прикладной» характер. Так, любовь — это любовь к личной жилплощади, а ненависть — это ненависть к тем, кто ее имеет. Меланхолия же связана с утратой дома. Герои-интеллигенты обезличены и лишены не только индивидуальности, но и способности играть активную роль в сюжете жизни и искусства.

Сюжеты литературы и кино 1920—1930-х, описывающие советскую повседневность, можно разделить на комодные, диванные и туалетные. (Стулья, как и тема «сидения», станут актуальными в 1930-е.) Среди «комодных сюжетов» — сентиментальная новелла Зоценко «О чем пел соловей» — история любви рушится из-за комода. Товарищ Былинкин, съемщик, делает предложение Лизе, дочери хозяйки квартиры и владелицы славного комода. Узнав, что любимый им комод не будет частью приданого невесты, он вскоре передумывает и бросает бедную Лизочку. А в финале пьесы Эрдмана «Самоубийца» герой не желает выполнять повеление коллектива и кончает жизнь самоубийством. В критический момент, от которого зависит его жизнь и смерть, он предлагает соседям и родственникам самое для него дорогое — его комод — за право жить.

Комод, буфет и сервант играли важную роль в истории развития мебели. Комод воплощает буржуазный комфорт и удобство<sup>15</sup>. Согласно Марио Празу, комод был изобретен в начале XVIII века. В нем «слились вкусы буржуа и патрициев», и он украсил жилые покои, придавая им «более интимный характер»<sup>16</sup>. Его ящички, оплот буржуазного благополучия, всегда закрывались на ключ и открывались только в присутствии членов семьи или редких почетных гостей. К концу века стеклянные ящички превратились в домашнюю кунсткамеру, в

которой на обозрение выставлялась коллекция имеющих ценность безделушек, какая-нибудь одна редкая книга и даже порой одиозный предмет эротомании. В середине XIX столетия, по выражению Бенямина, «частное лицо выходит на подмостки истории»<sup>17</sup>. А в середине XX века в советской России частное лицо уходит с подмостков за кулисы, а то и еще подалее, и только комод, как остаток былой роскоши, продолжает составлять предмет гордости коммунального жильца, воплощая потерянный рай индивидуализма.

В фильме «Третья Мещанская» (1927, реж. Абрам Ромм, сценарий Виктора Шкловского) главными героями являются не шкаф и комод, а кровать и диван, не случайно английское название фильма — «Bed and Sofa». Фильм построен по формальному принципу, вокруг кровати и дивана. В не совсем образцовую молодую советскую семью приезжает друг мужа, товарищ по фронту, и поселяется на неопределенное время, надеясь найти работу в Москве. Муж, советский пролетарий, не уделяет внимания семейной жизни, и тут-то друг и приходит к нему на помощь. Любовный треугольник в фильме развивается вокруг дивана и кровати. Мужчина, занимающий кровать, выступает в роли «мужа», а сосланный на диван является «другом семьи». В фильме кровать с диваном выполняют функцию музыкальных стульев: муж с другом меняют исходные позиции, перемещаясь с супружеского ложа на холостяцкий диван. (Ходили слухи, что в основу сюжета лег треугольник Маяковского и Бриков.)

Не сны и мечты героев, а места для сна играют центральную роль в сюжетных перипетиях искусства этого времени. Сон не является делом частным. Не случайно у архитектора Константина Мельникова в проект его знаменитой лаборатории сна входил институт измерения форм человека, наблюдения за спящими. То, как спят герой и героиня и что они видят во сне, отражает не их подсознание, а как раз наоборот, их политическую сознательность и грамотность.



В начале фильма главная героиня Людмила изображена почти как предмет домашней обстановки или, в лучшем случае, как богиня мещанства. Ее атрибуты — котенок и зеркало — известны своей буржуазностью. В конце фильма Людмила эмансипируется, разрывает любовный треугольник и уезжает в деревню воспитывать своего ребенка и работать. Она больше не раба вещей и общественных предрассудков, а хозяйка собственной жизни. В последнем кадре фильма в роли пары — двое мужчин. Отвоевавши наконец кровать и диван, они пьют чай с джемом в опустевшей квартире.

Повесть Юрия Олеши «Зависть», написанная в том же году, когда вышел фильм Ромма, тоже показывает героя, путешествующего между чужими кроватями и диванами. Это интеллигент — люмпен-пролетарий, чья говорящая фамилия Кавалеров ассоциируется одновременно с рыцарем печального образа и с майором Ковалевым, потерявшим нос и социальный статус. Мужское достоинство Кавалерова двусмысленным образом зависит от тех подачек, которые он получает от своего мужественного покровителя с женственной фамилией Бабичев. Ради крыши над головой Кавалеров готов и слу-

жить, и прислуживаться, быть и рабом, и шутом. Он любит и завидует Бабичеву, который поет по утрам в сортире. Сбежав с поющего дивана Бабичева на более скромный диванчик похотливой вдовы Аннушки, он обнаруживает, что диванчик, как и все остальное, является коммунальной собственностью или, вернее, местом убежища многих потрясенных новой жизнью интеллигентов-изобретателей. «Лишний человек» XIX века становится маргиналом-приживальщиком, не нашедшим дома в послереволюционной России.

Помимо спанья на чужой кровати, одним из важных лейт-мотивов литературы коммунального общежития является чтение в туалете. Причем тут важно не что читает интеллигент, а как, при каких обстоятельствах это происходит. В одном из зощенковских рассказов «Летний отпуск» изображен типичный интеллигент, который готовит себе макароны на кухне, чем приводит своих соседей по коммуналке в великое негодование. Кроме того, что он использует газ, он также жжет общественное электричество, запираясь в клозете и читая там неизвестно что. Туалет становится последней «инстанцией» частной жизни. Но в дверь туалета отчаянно стучат соседи, не поощряя буржуазный эгоизм и растрату общественных средств на, как говорится, не первую нужду. У Зощенко объект сатиры амбивалентен, им является в первую очередь сам рассказчик, повествующий нам о нехитрых приключениях мещан и интеллигентов. В «Золотом теленке» (1931) Ильфа и Петрова Васисуалий Лоханкин становится всеобщим козлом отпущения — и коммунальных соседей, и самих писателей. Этот советский Обломов сочиняет в местах общего пользования лирические ямбы. Как и многие другие, Васисуалий — жертва роковой любви, интеллигентской самокритики авторов и нерешенного квартирного вопроса. Во многих произведениях 20-х и 30-х годов лозунги и клише нового советского языка переплетены в амбивалентный юмористический текст, повелительное наклонение советских парадигм перекодировано в забавное повествование, классовые конфликты

представлены как столкновения дискурсов и стилей мышления.

Михаил Булгаков подходит к квартирному вопросу наиболее радикально, используя фантастические возможности литературы и вызывая на помощь самого дьявола. В рассказе «Собачье сердце» сюжет «Франкенштейна» переписывается в советском стиле. Профессор Преображенский, человек старой закалки, которому чувство собственного достоинства не позволяет «уплотняться» и принимать пищу «в спальне, а не в столовой», сам создает себе коммунального соседа, превращая уличного пса в человека новой советской формации. Таким образом, за великим экспериментом стоит желание ученого сохранить любимую жилплощадь, прописав созданного им гомункулуса в профессорской квартире. Однако новый советский Франкенштейн по имени Шариков не принимает буржуазной идеологии своего создателя, присоединяется к членам жилкомитета и вместе с ними ведет ожесточенную классовую борьбу с профессором Преображенским. В «Собачьем сердце» Булгаков предлагает тонкую аллегорию созидательной деятельности русской интеллигенции, создавшей себе на погибель нового человека, «благородного дикаря» Франкенштейна, угрожающего искоренить своего создателя.

В «Мастере и Маргарите» квартирный кризис выходит далеко за рамки пародии и приобретает метафизическую значимость. Противостояние дома и псевдодома — одна из основных тем писателя. К псевдодомам в его произведениях относятся сумасшедший дом, лагерь, больница, а также Дом писателей им. Грибоедова, роскошная элитарная квартира Маргариты Николаевны и ее бывшего мужа, рабкоммуна номер 13 и многочисленные коммуналки, включая «нехорошую квартиру», выбранную Воландом. Лотман писал, что коммунальная квартира у Булгакова — это хаос в маскарадном убранстве дома, делающий настоящий дом невозможным. Дом и коммунальная квартира являются антиподами<sup>18</sup>. Дом становится навязчивой ностальгической идеей послереволю-

ционного времени, и поиски дома уводят героев в другое время, в давнее прошлое, а не в другое пространство. В «Мастере и Маргарите», однако, коммунальная квартира превращается в фантазмагорическое место, более загадочное, чем дворец Понтия Пилата. Даже сам Сатана признается, что не понимает всей глубины квартирному вопросу и не перестает удивляться махинациям и трюкам по расширению жилплощади, проделываемым москвичами в послереволюционной столице. По сути, именно у них Воланд учится своему фантастическому искусству. Бал Сатаны, к примеру, происходит по соседству с коммуналкой, в ее «пятом измерении». «Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов», — объяснил Коровьев Маргарите накануне была. Таким образом, Маргарита, продавшая душу за дьявольскую свободу, сбегает в фантастическое эскапистское измерение авторитарной советской действительности. Если присмотреться, то ни один из героев романа не обладает свободной волей и не действует по своему наитию. Мир романа авторитарен, все действия героев движимы провидением или Воландом, который играет роль милосердного вождя. Именно Воланд явился свидетелем и первым читателем романа Мастера. Сам же Булгаков во время написания романа вел переписку со Сталиным, надеясь, что его первым читателем будет советский «милосердный вождь»<sup>19</sup>. Странные сходства Сталина и Воланда отмечались многими исследователями «Мастера и Маргариты». Роман Булгакова, в отличие от романа Мастера, остается непрочитанным в течение почти тридцати лет, погребенным в пятом измерении письменного стола до 1960-х годов. С 1930-х по 1960-е, когда коммунальные квартиры были основной формой жилья в крупных советских городах, они исчезли из литературы и искусства, став невидимыми, как фантастические дьявольские пространства Булгакова.

Одна из самых известных кинокартин эпохи застоя «Москва слезам не верит» превращает историю жилищного вопро-

са в советский миф. «Москва слезам не верит» одновременно напоминает любимый мюзикл сталинской эпохи — «Светлый путь» и современное голливудское кино. Не случайно фильм получил Оскара, как будто бы американская Академия наконец осознала внутреннюю связь советского и американского официального искусства. Объединяют их мастерская актерская игра, эпический сюжет, а также популярная мифология антиинтеллектуализма и логика волшебных сказок.

В центре фильма — три девушки из рабочего общежития, которые временно занимают отдельную квартиру и используют ее для привлечения интересных молодых людей с московской пропиской. Героиня фильма, Катя, Золушка советской сказки. В отличие от своей западной сестры, нашедшей принца, русская Золушка находит мужа-пролетария, а главное — трехкомнатную квартиру. В этом ей не помогают ни добрая волшебница, ни подозрительный предмет западного консюмеризма — хрустальный башмачок. Советскую Золушку спасет киномонтаж.

Чудеса приходят на выручку в тот момент, когда жизненная драма Кати достигает высшей точки: ее возлюбленный, представитель московской элиты, от которого она носит ребенка, отказывается жениться на ней, узнав, что она простая рабочая, не имеющая даже московской прописки. Мы видим ее плачущей на кровати в студенческом общежитии во время подготовки к экзаменам в технологический институт. Плача, она засыпает. В следующем кадре Катя просыпается в своей собственной трехкомнатной квартире с пятнадцатилетней дочерью. К тому же она теперь большой человек, директор фабрики.

Как это часто бывает, трехкомнатная квартира не приносит героине счастья, поскольку ее личная жизнь пуста. Тема озабоченности личной жизнью вошла в искусство в 70-е годы, но на этот раз привносятся конструктивные перемены в изображение быта. Квартирные страсти Кати не кончаются с трехкомнатной квартирой. Она встречает наконец родственную

душу и настоящего мужчину, но благодаря сюжету-перевертышу на этот раз он ее принимает за простую рабочую. Катин возлюбленный живет в комнате коммунальной квартиры, он пугается ее привилегированного жилья. Ему не нужны ее комоды и диваны. В конце концов не без помощи добрых друзей они соединяются и живут счастливо в отдельной квартире, идеале 1980-х. Монтаж в середине фильма исполнен чисто и убедительно, вместе с пятнадцатилетней историей героини вырезаются самые интересные вопросы и проблемы советской жизни и коммунального общежития. Эпос частной жизни брежневской эпохи завершается счастливо в трехкомнатной квартире, но он вряд ли отражает советскую реальность того времени. Только в 90-е годы радикальная перестройка жизни ломает перегородки коммунальных клетушек и перечерчивает их пространство по-новому, раскрывая черные ходы памяти.

#### 4. Добро пожаловать с черного хода: пограничные зоны, подворотня, парадное, двор, коридор

После отъезда из Ленинграда мне часто снились сны о возвращении домой. В одном сне я возвращаюсь в свой дом на Петроградской стороне, стою перед знакомой дверью, тщетно ищу отверстие для ключа, дверную ручку, звонок или какую-нибудь инструкцию типа «не прислоняться» или, наоборот, «push», стучу, толкаю дверь кулаком, коленом, всем телом. Она не поддается. Дверь превратилась в стену.

В другом сне мне удастся пройти в мое темное парадное. Я почти дома. Лампочку, как всегда, открутили, но мои глаза по старой памяти видят в темноте. Продвигаюсь на ощупь, мимо лифта и вечно закрытого красного уголка, бегу на голос невидимого пьяницы, скрывающегося под лестницей, ведущей в подвал: «Мать твою в рот!» — кричит он и перегораживает мне

дорогу. Я чувствую, что я должна ответить, перебороть интеллигентский страх, сказать что-то сильно матерное и громкое, хрипя всем телом. Мол, и твою мать туда же и еще куда-нибудь, и раз, и еще раз. Я тоже живу здесь. Не видишь, что ли, свои. Мои губы вытягиваются в трубочку: «кхх», но воздух застрекает в горле, и звука не раздается. «Кхх», — задыхаюсь, кашляю и просыпаюсь, так и не войдя в квартиру.

Мой дом, по легенде, принадлежал какому-то инженеру-космополиту, который в 1920-е годы сбежал за границу и умер, наверное, где-нибудь в Мексике, в объятиях троцкистки-наркоманки. От его космополитических и эклектических вкусов остался на память один необарочный фасад архитектора Белогруда. Когда-то, когда я работала тургидом в агентстве «Спутник», нас учили говорить о зданиях такого рода, всегда привлекавших внимание туристов: «Этот дом является типичным представителем декадентского эклектического стиля начала двадцатого века. Архитектурной ценности не представляет».

Проход через черный ход — это своего рода ритуал инициации. В старых петербургских домах нужно было сначала проходить через парадные со следами былой роскоши, полуразрушенными мозаичными орнаментами, осколками от бутылок жигулевского пива, затем через проходные дворы с мусорными баками и соседскими детьми, играющими в классики, нарисованные на асфальте желтым мелом. Затем нужно было подняться по черной лестнице с забитыми дверями и голодными бездомными котами, и только потом можно было наконец нажать на долгожданный звонок. Контраст между «ничьим» пространством подворотни и черного хода и личным углом в коммунальной комнате, необыкновенно уютным и ухоженным, был весьма значителен, как и контраст между официальной холодной коллективностью и душевностью и гостеприимством в кругу «своих».

Советский дом построен был по модели двоемирия: официальное, государственное пространство городского фасада

контрастирует с внутренним пространством комнаты, оазисом личного уюта («личное пространство» в данном случае не является частной собственностью). Все те пространства, которые были и не личными и не государственными, такие как парадное, двор, подворотня, коридоры, составляли пограничную зону. Это было не «публичной сферой» в европейском смысле слова, а скорее ничьей территорией, за которую не отвечал никто.

Сравнение с европейским домом, с его подстриженной лужайкой или же коврами на общей лестнице и покрашенной консьержкой не могло быть ярче. Для европейского понятия дома вход играет очень важную роль, лужайка регулярно стрижется, консьержка получает свои шоколадки, и гастарбайтеры или сезонные иммигранты пылесосят ковры на общей лестнице. Дом открывается в публичную сферу, о которой заботятся все, так же или даже больше, чем за личным пространством, где каждый имеет право на творческий беспорядок. В более широком смысле слова в Европе промежуточная область жизнедеятельности между личным и государственным получила название «публичной сферы», области «третьего сословия», на основе которой развивался средний класс и демократические свободы — свобода слова, убеждений и свобода «не приносить вреда другому». Для советского дома промежуточное пространство было невидимым и незначимым, это было даже не чистилище между адом и раем, а просто ничье ведомство. (Что касаетсярая, то в разные исторические моменты он имел разный адрес. Одно время для одних рай был в шалаше или, вернее, в уютном уголке комнаты, для других раем был центр города, его меланхолическая парадная архитектура.)

Переходные пространства между улицей и домом были пространствами страха. Путь в типичную ленинградскую коммуналку, так называемую «деленную квартиру» старого петербургского дома, вел через «парадную», бывший парадный подъезд дворянских и буржуазных домов, сохранивший по-

тертые мозаики на полу и обшарпанные барельефы на потолке, следы былой роскоши. Парадная часто бывала «проходной» и вела во дворы-колодцы, где находилась «подворотня» и «черный ход», или «черная лестница», бывшая лестница для слуг, по которой можно было подняться в квартиру. Во многих случаях «черный ход» был единственным входом в квартиру. Что именно происходило на черной лестнице, осталось науке неизвестно, так как никаких социологических опросов здесь не проводилось. Парадная, или по-питерски парадняк, — место обитания алкоголиков, сумасшедших, темных личностей и крутящих любовь подростков. В идиллическом прошедшем времени здесь даже в общем беспорядке царил какой-то незримый порядок. Тихий пьяница нашептывал Есенина: «Жизнь — обман с чарующей тоскою», неуклюже и долго целовались ученики 8-го класса «Б» под добродушный матерок корешей-ветеранов, в то время как этажом выше соседский фарцовщик предлагал польские джинсы ценой в зарплату инженера продавщице рыбного магазина Люсе, и ничто не ускользало от зоркого взгляда дворничихи тети Маруси, которая мела чисто, но доносила редко, только в самом крайнем случае. В менее идиллическом прошедшем времени в парадняке было темно, здесь совершались мелкие и крупные преступления, драки, избиения, насилие. Это была зона, здесь были свои законы, и никакая тетя Маруся за порядком не следила.

В начале 1960-х Булат Окуджава написал песню «Черный кот»:

Со двора подъезд известный  
Под названьем черный ход,  
В том подъезде, как в поместье,  
Проживает черный кот.

Он давно мышей не ловит,  
Усмехается в усы.  
Ловит нас на честном слове,  
На кусочке колбасы.

Он не требует, не просит,  
Желтый глаз его горит.  
Каждый сам ему выносит  
И «спасибо» говорит.

Оттого-то, зная, не весел  
Дом, в котором мы живем.  
Надо б лампочку повесить,  
Денег все не соберем.

Пространство черного хода стало метафорой сталинского времени, времени всеобщего страха. Казалось бы, новая «электрификация» мест общего пользования в хрущевское время могла бы поправить дело. Но почему-то герои «оттепели» продолжали слегка подкармливать черного кота и медлить с покупкой лампочки, как будто бы черная лестница стала полузаконным местом жительства советской музы, а она предпочитала полутьму.

## 5. Коммунальные соседи: Классовая борьба и круговая порука

Когда мы подходим к двери в коммуналку, первое, что обращает наше внимание, это громадное количество разнообразных звонков и маленьких инструкций, сделанных разными почерками: Скрипкина 2 зв., Гришин 4 зв., Дженалидзе 1 звонок, Бескина 3 звонка. Не дай бог совершить ошибку и позвонить лишний раз не той тете Маше. Приход гостей — дело не личное, а общественное, так что, пожалуйста, вытирайте ноги на коврик в прихожей чуть-чуть дольше, чем того требует здравый смысл. Количество звонков и инструкций отражает парадоксальный закон коммунального общежития: у соседей общая дверь, но зато у каждого есть отдельный звонок, кухня — тоже общая, но у каждого своя газовая горелка.

Также и электричество на всех одно, но выключатель должен быть у каждого отдельный. В ответ на давление коллективности соседи постоянно подчеркивают знаки различия, утрируя минимальные элементы частного владения или индивидуального пространства. У каждого была своя газовая горелка, иногда свой выключатель электричества, и особо привилегированные соседи имели свою туалетную бумагу, которую они несли потихоньку под полой, проходя на цыпочках по общему коридору. Остальные использовали для этих целей аккуратно нарезанные страницы газеты «Правда» и «Труд». Места общего пользования были местами коллективных обязанностей и всеобщего взаимного наблюдения. В 1990 году мне рассказали следующую историю, которая хорошо иллюстрирует личное отношение соседей к общественным местам. Из одной из петербургских квартир все соседи выехали в начале 1990-х, оставив одного мужчину средних лет, который по-прежнему жил в своей комнате. Когда одна из соседок убежала в квартиру через год, она с удивлением обнаружила, что кухня все это время не убиралась. Бедный сосед так устал от коммунальных обязанностей, что, оставшись один, без коммунального давления, он тщательно убирал только свою комнату.

Познакомимся с соседями нашей образцово-собирающей коммуналки, основанной на квартире моей бабушки на Коломенской улице с некоторыми воображаемыми подселенцами. Когда-то до революции вся квартира принадлежала петербургскому юристу Гольбергу («выкресту», как тогда говорились). Здесь жил сам Лев Львович (статный, ухоженный, молодежавый мужчина) с женой Лидией Рафаиловной (тоже статной, с красивой длинной шеей, как вспоминает моя мама). У них было двое замечательных детей и служанка Глебовна, которая, по ее собственным рассказам, когда-то подметала ступеньки Зимнего дворца и хранила маленький портрет его величества Николая II при полной регалии у себя в тайниках комода. В 1920-е во время подселений в квартиру въехали мо-



лодожены, мои бабушка с дедушкой, и у них тоже было двое детей — мальчик и девочка. Лев Львович баловал мою маму, зазывал ее к себе в комнату, доставал из бюро шоколадки, спрятанные под белыми салфеточками. Сын Льва Львовича до войны собирался жениться. Он был большой шутник и на кухне спрашивал мою маленькую маму, чем отличаются мальчики от девочек. Хотя и было ей лет шесть, она ответ на этот вопрос знала, но держала его в тайне, как партизан. Игра завершилась смущением детей и весельем взрослых.

Сын Льва Львовича погиб на фронте в первые годы войны, а красавица дочка умерла от голода в блокаду. Не вынесла Лидия Рафаиловна и тоже умерла в 1942-м. Лев Львович остался один, по рассказам, он сошелся с Глебовной и жил с ней несколько лет до конца войны. Он умер в конце 1940-х, оставив все состояние Глебовне. Вернувшись из эвакуации, моя мама помнит, как маленькая юркая Глебовна выкидывала на помойку вещи Льва Львовича. Моя мама выпросила у нее живописный портрет Лидии Рафаиловны с тонкой шеей и элегантными украшениями и какие-то открытки с видами старого

Берлина, где, видимо, когда-то путешествовало семейство Гольбергов. Но бабушка сказала, что Глебовна не дает ничего просто так, и еще неизвестно, чем придется за все это платить, и запретила маме хранить портрет Лидии Рафаиловны. Так пропало все, что сохранилось от первых владельцев квартиры (если не считать тайников старушки Глебовны, о содержании которых приходится только догадываться). Родственников у бывшего юриста в городе не осталось, и родственников в городе у них больше не было. А на память коммунальных соседей рассчитывать не приходится.

После войны в квартире поселилось много новых соседей. Рядом с комнатой бабушки жила Генриетта Генриховна, дама немецкого происхождения, приехавшая сюда после ссылки в Казахстане, она иногда играла на пианино, покрытом белой кружевной скатертью, и показывала мне фарфоровые статуэтки, представляющие все народы Российской империи. Бывший стахановец и тихий алкоголик дядя Коля иногда смотрел телевизор с Генриеттой Генриховной. (В этих случаях он даже надевал рубашку, душился тройным одеколоном и не ходил по коридору в белой рваной майке, которую иногда зашивала ему Глебовна.) Рядом жила Александра Ивановна, старая дева из старой интеллигенции, похожая на неухоженную гувернантку, дававшую уроки французского ученикам младших классов.

Две старейшие соседки моей бабушки, тетя Клава и Алевтина, были старые большевички из соседних деревень. Алевтина работала бухгалтером в Смольном, а тетя Клава — секретаршей районного парткома. Обе раз в пять лет ездили в специальный санаторий для старых большевиков, и на этом их привилегии, казалось, заканчивались. За идеологическую корректность отвечала более тихая баба Клава, а активистка Алевтина проводила для всех кухонные политинформации. Во времена борьбы с космополитизмом и «дела врачей» Алевтина на всякий случай перестала разговаривать с моей бабушкой, которая хотя и не была врачом, но занималась таким по-

дозрительным делом, как продажа билетов в театральной кассе. Увидев, что происходит, тетя Клава публично заявила в коммунальном коридоре в присутствии Алевтины и моей бабушки, что она не верит, что все евреи до одного были виноваты в использовании крови христианских младенцев, и что это была фашистская пропаганда. После этого Алевтина испугалась и стала опять болтать с моей бабушкой в коридоре, по крайней мере когда Клава была рядом.

Идеологическая и классовая борьба продолжалась в этой сравнительно дружной коммуналке вплоть до 1970-х годов. Клавина дочка Галя сушила свои перуанские трусики, которые привозил ей из-за границы ее вечный жених Никита, на веревке Александры Ивановны, обвиняя ее в империалистическом отношении к общественным местам; Никита, напившись, обзывал Генриетту Генриховну немецкой свиньей и жидовкой (на всякий случай), спрашивая, что она делала в 1941 году. Каждая коммуналка имела свои мифы и свой фольклор. Рассказывали, например, о том, что у Гали были незаконные дети, которых она завела в молодости с главой одной из развивающихся стран (имя его всегда умалчивалось), говорили также, кто на кого стучал, и кто стучал на тех, кто стучал раньше, и на кого на самом деле следовало бы настучать. В 1990-х в коммуналке появились новые жильцы, крымские татары и лимитчики, обживающие оставленные комнаты старых квартир.

Можно написать историю России как историю огромной коммунальной квартиры со всеми ее загадками и секретами. Старая Глебовна рассказывает историю повседневной жизни при русском императорском дворе с точки зрения человека, подметавшего лестницы и моющего полы, — кинематографическая перспектива, достойная Эйзенштейна. Совсем другая история могла бы быть написана о том соседе, который сообщил о монархических симпатиях Глебовны на партийном заседании жилкомитета, а потом отобрал ее жалкую комнатку на то время, пока она находилась под следствием. Но самая необыкновенная история, рассказанная мне Галиной Павлов-

ной, соседкой моей приятельницы в одной из коммуналок на Петроградской, особенно потрясла меня. В ней рассказывалась альтернативная советская история, героем которой были не Ленин и Сталин, а террористка Фанни Каплан. Мне рассказали, что последние десять лет Галина Павловна твердила одну и ту же историю, но ни один из соседей не хотел ее слушать. «На это потребуется не любитель, а специалист», — сказала мне моя подруга.

В 1938 году, работая буфетчицей на корабле, уезжавшем в Магадан, Галина увидела Фанни Каплан, через 20 лет после ее «так называемого» расстрела. «Я молодая была, а мне говорят, ты что, не знаешь, это же Капланка, та, что в Ленина стреляла»<sup>20</sup>. На корабле эту женщину по фамилии Каплан изнасиловали. (Была ли она той самой Каплан, осталось загадкой.) «Вот вы мне не верите, мне никто не верит, а подумайте, убей она Ленина, все повернулось бы совсем иначе... Да я видела ее прямо перед собой, так, как вижу вас», — говорила мне Галина Павловна. «Она, знаете, еврейка была, но не уродливая, не думайте. На ней была кофточка цвета морской волны или, скорее, зеленоватая, цвета молодой травки, ее мучили охранники, но она держалась гордо, с достоинством, как истинная революционерка. Все требовала, чтоб ее с политическими поселили. Она потом с матерью Троцкого жила в лагере».

Истории ходили всякие и разные. Они относились ко всем эпохам коммунальной квартиры. Рассказывали о военных дезертирах и сталинских стукачах. В 50-е—60е годы бывшие жертвы, вернувшись из заключения, узнали своих доносчиков. В 70-е годы пошли разговоры о новых предателях, жертвах сионистской пропаганды, которые, поддавшись на уговоры, решили эмигрировать в Израиль и Америку. И наконец, были и рассказы о лимитчиках и лимитчицах, приехавших из сел и деревень в город и работающих на тяжелых работах ради прописки. Все эти вехи отечественной истории проходили через коммунальную кухонную мясорубку. Так что кухня, как

и вся квартира, помимо поля битвы, оказывалась еще местом творения мифов, где советский народный фольклор зарождался и потом хранился, передаваясь из уст в уста.

## 6. Перегородки, секреты и психопатология повседневной жизни

Основной архитектурный элемент коммунальной квартиры — перегородка. Это символ коммунальности и сопротивления ей. Перегородки бывают самые разные — фанерные и перегородки-стены, занавеси и портьеры, ширмы и т.д. Вначале, при делении квартир, перегородки были утверждены жилкомитетом. Но потом новые хозяева стали строить новые перегородки, напрягая воображение, создавая места воображаемой «приватности» в минимальных коммунальных условиях. (Об этих воображаемых перегородках пишет Бродский.) Мои первые детские воспоминания — это воспоминания о тяжелой желтой портьере, которая перегораживала мое и родительское пространство. Перегородки, конечно, не спасали от коммунальных шумов и запахов — они были скорее символами разделения пространства на личное и общественное.

С перегородками связан один важный ритуал коммунальной жизни — ритуал секретности. Вспоминается детсадовская игра в «секреты», которая в нашем детском воображении противостояла «официальной» игре в прятки. В прятки играли все, включая воспитательниц, и поэтому здесь было нечего прятать и нечего искать. В «секрет» играли только избранные, «свои», настоящие друзья. «Секрет» состоял в каком-то прекрасном фантике, ракушке или отшлифованном волнами кусочке цветного стекла, который мы с подругами зарывали в землю где-нибудь на окраине у ограды сквера. Суть была не в самом предмете, а в месте захоронения и в секретных ритуалах «трех мушкетерш», которые мы выдумали сами. «Секрет» не превращался в индивидуальный сувенир, он служил коллек-

тивным талисманом, скреплявшим навеки (или, по крайней мере, на один дождливый осенний сезон) узы настоящей дружбы. Игра в «секреты» не была индивидуалистической — скорее наоборот. В ответ на коллективность, утвержденную сверху, создавалось секретное общество друзей и подруг, и это начиналось с детства. Этот детский «секрет» представляет собой интересный археологический экспонат, помогающий понять особые связи между людьми и вещами, которые оставались не замеченными социологами и экономистами.

Похоронный секрет был первой неофициальной коллекцией. Коллекционирование — марок, спичечных наклеек, значков, монет, открыток, сувениров, неважно чего — играло очень важную роль в советской повседневной жизни. Например, коллекционирование марок с изображением экзотических птиц было формой путешествия по запрещенным границам. Также в условиях дефицита вещей и при отсутствии консьюмеризма западного типа коллекционирование было своего рода повседневной алхимией, придающей невзрачным и ненужным предметам какое-то магическое свойство. Одновременно с коллекционированием развивались и альтернативные коллективы — клубы коллекционеров, путешественников, вязальщиц, читателей, любителей (песни, музыки, кино, жизни и т.д.). Клубы выполняли эскапистскую функцию, помогали жителям коммуналок найти иное коллективное прибежище. Это были своего рода государства в государстве, со своими уставами, гимнами и законами. Таким образом, ответом на коллективизацию и деприватизацию жизни был не только индивидуализм западного типа, но также поиски иной, ненавязанной коммуналности.

Это хорошо видно и в декоре самой коммуналки, где мизерное личное пространство превращалось не только в спальню, столовую, кабинет и гостиную, но и в мини-музей и мини-клуб для друзей. Софа раздвигалась и сдвигалась, выполняя все возможные функции, от места для сидения до выставочной площадки.

Игры в «секреты» помогали взрослым людям создать альтернативное единство и способ общения, но отнюдь не способствовали охране частной жизни. Места коммунального общения — кухня, коридор, ванная комната — оказывались одновременно ареной сражения и игровой площадкой для коммунальных жильцов. Причем все коммунальные помещения имели свои фантастические секретные измерения и использовались часто не по назначению. Туалет, например, был неофициальной библиотекой, кухня — салоном, ванная — кабинетом, а комната — мини-космосом, где все было возможно.

Посещение туалета было делом опасным и являлось предлогом для многих коммунальных скандалов. Туалетная бумага, предмет роскоши, хранилась в комнате и приносилась каждым в отдельности, тайком от других. Зато рядом с унитазом ставился или подвешивался ящичек с нарезанной на куски газетой «Правда», которая, как и все остальное в коммуналке, использовалась не по назначению. Нередко жадный до чтения жилец-интеллигент застревал в туалете надолго, и тогда полуоткрытые двери комнат превращались в смотровые бойницы бастиона, откуда затаившиеся и следящие за дверью уборной соседи готовились совершить стратегический бросок. Если же ожидание переходило границы терпения, то кто-то мог и бомбардировать дверь туалета яростными ударами. Разумеется, что всякий оставивший за собой невыключенным свет автоматически становился «врагом прогрессивной общности». До 1970 года мало в каких квартирах имелись ваннные комнаты, а если были, всегда отдельные. Редкие ваннные использовались для более глобальных нужд, нежели простое умывание. Так, моя мама иногда делала домашние задания в ванной, используя в качестве стола положенную на ванну полку. Ванная была маминым секретным кабинетом, в котором можно было ненадолго уединиться.

Коммунальная кухня далека от идеалов утопических архитекторов. В народе кухню красноречиво называли «домашним

Нагорным Карабахом». Поскольку в коммунальном быту свирепствовала своя бюрократическая система, строго предписывающая, как использовать горелки, электричество, столики, тряпки, то моментов для внутреннего трения между обитателями коммуналки было сколько угодно. Конечно же, бремя коммунальных переговоров всецело ложилось на женщин. Хотя кухонный матриархат давал советским женщинам иллюзию власти, этот матриархат был скорее вынужденным, чем добровольным.

В 60-е годы зародилась альтернативная «кухонная культура». Городская интеллигенция (из тех, кто имел отдельные квартиры) стала устраивать кухонные посиделки. Кухня постепенно превратилась в неформальный салон-клуб. Здесь завязывались дружбы на всю жизнь, а романы на месяц, здесь говорили по душам и понимали друг друга с полуслова, пили венгерский портвейн и эстонский кофе и иногда даже ели. Непосредственное принятие пищи было, естественно, делом второстепенным<sup>21</sup>. Кухонные посиделки 60-х представляют собой иную форму коллективности — неофициальной, но и не антиофициальной, аполитичной скорее, чем диссидентской. В кухонных салонах 60-х взрослые дети продолжали играть в «секреты», празднуя свое временное избавление от предсказуемости советской жизни.

Коммунальная квартира была сценой, на которой разворачивалась личная жизнь соседей. Главной чертой этого театрального действия был страх вторжения в личное пространство. В социальной психологии это называется «performance disruption» — прерывание любого личного действия, включая самое интимное. Желтая струйка дяди Феди — это лишь нежное воспоминание об этом страхе. На самом деле страх вторжения, сопровождающийся чувством вечного неудобства, замешательством, характеризовал все коммунальные отношения<sup>22</sup>. Его последствия были велики — от массовой импотенции до массового хамства или, напротив, апатии и полного отстранения от коммунальной социальности.

На сцене коммунальной квартиры торжественно звучал, доминируя, заглушая другие голоса, хор консервативного общественного мнения, требуя соседского перемирия, интеллигенты давали обещание прекратить использовать туалет в качестве избы-читальни, пьяница спал в отведенном ему углу кухни, дети носились по коммунальному коридору все быстрее и быстрее, а тетя Шура сообщала в органы безопасности не все шутки подряд, а только через одну, чем очень обязывала «опасных» соседей.

Коммунальное пространство приучило к общежитию и компромиссу. К алкоголизму, ставшему очень распространенным явлением в брежневскую эпоху, относились более чем терпимо, считая его фактом жизни. Алкоголизм стал метафорой брежневского времени; не случайно, видимо, запой и застой образуют устойчивую рифму в русском языке<sup>23</sup>. По этому поводу народная мудрость гласит следующее: «Если пить, дом не купить, и не пить — дом не купить, так лучше уж пить и дом не купить, чем не пить и дом не купить»<sup>24</sup>. В действительности у большого процента населения не существовало никакой поддержки извне для того, чтобы не пить, жить трезвой жизнью, стремиться достичь какой-то конкретной цели. По всему выходило, что постоянное алкогольное забвение — лучший способ выжить. Неудивительно, что горбачевские реформы начались именно с кампании против алкоголизма.

В коммунальной квартире любая манифестация индивидуализма, любое проявление чего бы то ни было необычного, необщего подвергались остракизму, как это было раньше в крестьянской общине. Не случайно именно зависть была вынесена Олешей в заглавие своего романа. Открывает роман сцена, в которой инфантильный интеллигент слушает, как «новый человек» поет в клозете. Феномен зависти, не ограничивающийся, естественно, советской реальностью, обнажает своеобразную юношескую чувствительность и своего рода историческую незрелость. Он также отражает выживание преиндустриальных общинных отношений, управляемых ис-

ходя из правила «ноль—сумма» (все, что досталось тебе, не досталось мне, и наоборот), где заработок отдельного индивида рассматривается как ущерб для остального коллектива. По словам Игоря Кона, «диктатура зависти, замаскированная под социальную справедливость, эффективно уничтожала индивидуальные усилия сделать что-либо лучше и подняться над средним уровнем». Она обнаруживала «общее недоверие по отношению к индивидуальному достижению и страх перед социальным отличием»<sup>25</sup>.

И тем не менее навязанная людям система общежития сказывалась на них парадоксальным образом. Привыкшие ненавидеть любую форму коммунального взаимодействия, они усваивали презируемые ими структуры быта и позже, лишившись их по той или иной причине, вспоминали их с ностальгией. К примеру, одна пожилая женщина, всю жизнь просуществовавшая в ужасных условиях коммунальной квартиры, оказавшись в Соединенных Штатах, начала жаловаться на одиночество: «По крайней мере, даже после того, как они подливали в твой чайник мочу, они все равно вызовут для тебя “скорую помощь”, если что, не дай бог, с тобой случится. Они же одолжат тебе соли, когда нужно готовить... Вот по этой-то соседской соли я и скучаю».

## 7. Буфетные натюрморты, домашний хлам и эстетика выживания

В коммунальных квартирах кампания борьбы с «домашним хламом» потерпела поражение. Скорее наоборот, произошло, прямо по Маяковскому, восстание вещей, так называемый домашний хлам взбунтовался против идеологических чисток.

Тетя Люба, живущая по соседству с моим домом в типичной ленинградской коммуналке, любит свою 13-метровую комнату и не возражает, что я ее фотографирую. Скорее ее это забавляет. «Ты прямо как музей снимаешь», — посмеивается

она надо мной. Хотя стаж проживания тети Любы в коммуналке приближался к тридцати годам, ее комната не претерпела значительных изменений после 1960—1970-х годов. Здесь можно найти все мифологические артефакты и реликвии, входившие в черный список «домашнего хлама».

Уютная, чисто прибранная комната тети Любы вся в цветах. На обоях — розы, на буфете — экзотические красные маки из пластмассы, в серванте выставлены чашки с оранжевыми ромашками, а на окне — несколько растений в горшках, умирающая гортензия и знакомый нам маленький фикус. Телевизор покрыт расписным платом. В комнате тети Любы, приехавшей в Ленинград после войны из белорусской деревни, есть что-то от крестьянского и старого купеческого быта.

Центральное положение в русском крестьянском доме занимала печь, которая была одновременно реальным и символическим очагом жилища. Печь использовалась не только для приготовления пищи, но и как спальное место в холодное время года. Прямо напротив печи находился другой источник света и тепла, не бытового, а бытийного — красный угол. В красном углу висели иконы и стояли свечи. В советском клубе место красного угла занял ленинский уголок, сохранив прежнюю тягу ко всему красному. А в коммунальных квартирах в красный угол въехал комод или буфет, в котором выставлялось все ценное, что имелось в доме, а место печи занял диван напротив телевизора. Искусственный свет телевизионного экрана, поблескивая, отражался в стеклянных дверцах буфета, придавая предметам обихода таинственный голубоватый отсвет.

Совершенно очевидно, что хозяйка не заботилась о единстве стиля. Тетя Люба просто собирала все, что могла достать в условиях хронического дефицита, и потом с удовольствием расставляла, развешивала и раскладывала эти говорящие частицы своей жизни. Оттого и получалось, что они несли в себе заряд жизненности и незыблемости деревенских домов и дореволюционных мещанских квартир, где все эти салфет-

ки, покрывала и кружева вечно хранили «законченность личного прикосновения», которую Беньямин считает отличительной чертой буржуазных интерьеров.

В буфете у тети Любы предметы выставлены в строгой композиции. На первом плане — большое пластмассовое яблоко, привезенное из родной белорусской деревни, китайский термос с ярким орнаментом из цветов, память о советско-китайской дружбе в начале 1950-х, фарфоровая фигурка охотничьей собаки и хрустальная ваза со стеклянными цветами. На заднем плане стоит самовар и набор из ярких фарфоровых чашек с ромашками в стиле 1960-х, сделанных на Ленинградском фарфоровом заводе. Тетя Люба почти никогда не пьет из этих чашек, они для этого слишком праздничные. Она бережет их для особенно дорогих гостей, которые, к сожалению, приезжают редко.

«Это мой натюрморт», — говорит тетя Люба с гордостью. Тетя Люба показывает свои предметы как музейный куратор. И в этом она не уникальна. Многие советские и бывшие советские жители, от стареньких коммунальных соседей, ветеранов войны, до успешных нью-йоркских эмигрантов средних лет, именно так относятся к личным предметам. Оказывается, что вещи, выставленные на буфете, — не просто личные сувениры. Коллекция ставится не только в рамку личных воспоминаний, а в эстетическую рамку. Конечно, это была особая эстетика, но не будем спешить называть ее китчем или мещанством, как сделали бы это левые интеллектуалы 1920-х или интеллигенты эпохи «оттепели». Скорее мы имеем дело с эстетической практикой повседневной жизни, которую можно было бы назвать *эстетикой выживания*. Ни один из этих предметов не является предметом искусства в узком смысле слова или уникальным предметом народной культуры. Скорее они отражают среднегородскую советскую культуру; все это — вещи массового производства, «гибридные предметы» вторичной культуры, которые обычно раздражают этнографов и антропологов. Именно против них и боролись идеологи кампании борьбы с

домашним хламом. Боролись с ними и западные ученые — от Маркса до Фрейда, от Бурдьё до Бодрийара.

Французский социолог повседневности Пьер Бурдьё считал «эстетику» выдумкой элитарных интеллектуалов, не свойственной для рабочей среды, которую он исследовал<sup>26</sup>. По его мнению, предметы быта являются прежде всего предметами «статуса». Мои исследования привели к противоположным результатам. Статус играл важную роль в выборе предметов на полках буфетных музеев, однако он не определял его. В этих коммунальных выставках было много чувственного декоративизма, эклектики, индивидуальной фантазии, которая находит отражение в тех историях, которые люди рассказывают о своих сувенирах. Речь здесь идет об эстетике другого типа, практической эстетике, не описанной Кантом.

В этом смысле слово «натюрморт», употребленное тетей Любой, особенно интересно. (Она почерпнула его из экскурсии по Русскому музею.) Натюрморт как живописный жанр отражает «сон культуры», он как будто витает вне исторического повествования и вообще вне повествования как такового<sup>27</sup>. В основе натюрморта — внеисторическая концепция времени как привычки, повторения, длительности. В культуре, где на протяжении первой половины XX века революции, войны, голод, аресты сменяли друг друга, ежедневная стабильность являлась скорее экзотикой, чем нормой. Недавно на выставке Татлина в Русском музее меня поразили не знакомые модели утопических башен Третьего Интернационала, а многочисленные натюрморты, которые художник рисовал в самые трудные годы — в конце 1930-х — начале 1950-х. В них художник вернулся к реалистической иллюзии трехмерного пространства и к чеховским серо-бурым тонам и светотеням. Эти военные натюрморты казались вневременными и неавторскими. Они могли быть написаны каким-нибудь неизвестным художником средних лет, страдающим одышкой, в глухой провинции. Может быть, эти натюрморты и представляют

собой самый авангардный жест Татлина, рано постигшего советскую эстетику выживания?

Коллекция тети Любы, выставленная в витрине комода и отгороженная стеклом, имеет почти музейную степенность. Она, по сути, представляет собой своеобразный памятник русской тоски по спокойной, устоявшейся жизни, которую бы каждый день не грозил разворотить водоворот общественных перемен<sup>28</sup>.

В соседней комнате с тетей Любой живет режиссер документального кино Оля со своей двенадцатилетней дочерью. Ее комната тоже забита вещами из личного архива: в книжном шкафу — портрет Пушкина, иллюстрация с изображением индийской богини Лакшми и морские кораллы, календари с советскими киноактрисами в заграничном черном нижнем белье и виды дореволюционного Санкт-Петербурга. Во всем этом тоже преобладает обычная эклектика стилей и орнаментов. Оля не очень расположена к тому, чтобы я фотографировала ее покои: «Думаешь, мне очень нравятся все эти вырезки из журналов и календарей? Но надо же чем-то закрывать дыры в стенах!»

Почти в каждой комнате отдельной или коммунальной квартиры можно было найти любимые и нелюбимые натюрморты. В комнатах интеллигенции они располагались часто не на буфетах, а на книжных полках, сделанных в Чехословакии, освещенных югославскими торшерами, что было особенно престижно. Эфемерное пространство между стеклами книжных полок могло многое рассказать как о хозяине или хозяйке дома, так и о модах своего времени. На полках можно было найти сувениры, привезенные из путешествий, ракушки, грузинские подносы или среднеазиатские пиалы, прибалтийские игрушки из белого дерева — воспоминания о давно проведенных отпусках, поездках за туманом и за запахом тайги, приключениях. Тут хранились также открытки, детские фотографии, портреты Хемингуэя с бородкой и Высоцкого с сигаретой, фотографии каких-то далеких друзей,



сувениры из Крыма и Суздаля, письма с иностранными марками, отдельные страницы из старинных книг и вырезки из газет. В 60-е и 70-е годы, когда поездки за границу были для рядовых граждан очень редким удовольствием, их компенсировали «виртуальными путешествиями», регулярным просмотром передачи «Клуб кинопутешественников», собиранием марок и открыток с изображениями западных писателей, артистов и интеллектуалов.

Предметы на маленьких личных выставках в застекленных книжных шкафах не были произвольными, как это могло бы показаться на первый взгляд. Их подбор подчинялся какому-то тайному, неписаному закону, который говорил, когда «в ходу» Высоцкий, а когда Хемингуэй или Пастернак. В какой-то момент Хемингуэя вытеснила Нефертити. Репродукция была сделана на передвижной выставке «Сокровища Тутанхамона», на которую мало кто мог достать билеты. С ней очень быстро стала соперничать открытка с иностранной красоткой в negligee, вытеснившая политических и поэтических героев прошедших времен и современности.

Узкое, почти одномерное пространство за стеклами книжных шкафов отражало внутренний мир и образ жителя квартиры. Это была грань, которой он соприкасался с миром, внутренний мир, вывернутый наружу. Сувениры на книжных полках представляли собой фрагменты к биографии их владельца. Сувенир — это предмет, потерявший свой первоначальный контекст и ставший «ready made». Владелец сувенира — новый автор вещи, превративший ее в часть своей биографии. В этой показной биографии мало прозы жизни, скорее она напоминала биографическую легенду или приключенческий роман, полный путешествий, настоящих или воображаемых, и воспоминаний об оазисах личного счастья.

Вальтер Беньямин сказал, что «жить — значит оставлять след»<sup>29</sup>. Возможно, это — лучшее определение частной жизни человека — оставлять след для себя и для других, след памяти,

который затуманивается, но не пропадает. Советская комната в коммунальной квартире запечатлела в самом недвусмысленном виде эту фобию увековечивания и эстетику повседневного выживания.

## 8. Руины утопии: коммунальная квартира в концептуальном искусстве

В 1970-е годы коммуналка стала предметом концептуального искусства. Она нашла своего Данте в художнике Илье Кабакове, чьи инсталляции напоминают опустошенное чистилище советской повседневности. Искусство Кабакова, как и сама коммунальная жизнь, не лишено парадоксов: его центральным образом является дом, а главным сюжетом — побег из дома. Его герой — жилец и номад одновременно. С одной стороны, остранение дома, а с другой — обживание самого необживаемого пространства, от черной дыры туалета до веревок, повешенных на коммунальной кухне, — главные художественные приемы Кабакова. У него лабиринт коммунальных жилищ становится театром памяти о XX веке. Советская топография постепенно теряет свои специфические черты и превращается все больше и больше в метафизику общих мест.

Искусство Кабакова, как и других московских концептуалистов, использует текст, живопись, коллаж, скульптуру, бриколаж, создавая таким образом своеобразный ребус культурной памяти. Здесь цитируется все — от предметов повседневности до искусства авангарда и социалистического реализма. С конца 1980-х годов Кабаков создает свои собственные музейные пространства, «тотальные инсталляции», изображающие коммунальные комнаты, кухни, туалеты, провинциальные больницы и даже недостроенные дома-коммуны и дворцы утопий. Казалось бы, это парадоксально, тотальность восстанавливается в искусстве в тот момент, когда она исчезает в обществе. В случае Кабакова — это тотальность

контекста. Художник создает свой собственный музей, и в условиях краха контекста он носит свой контекст с собой, как заботливая улитка. Однако тотальные инсталляции Кабакова всегда фрагментарны, в них всегда ощущается дефицит чего-то, что-то где-то течет, где-то оставлена белая стена. Это полузаброшенный дом, не прошедший евроремонта. Концептуальные коммуналки Кабакова воплотили и увековечили все иные измерения коммунальных жилищ прошлого, от метафор Булгакова, Зощенко и Мандельштама до натюрмортов «тети Любы» и шепота «Ольги Георгиевны». Есть в них и интеллектуальная ниша для руин авангардистской утопии, от домов-коммун до белых и черных квадратов Малевича<sup>30</sup>.

Одна из инсталляций под названием «Шестнадцать веревок» представляет собой комнату в воображаемой коммунальной квартире. На натянутых для белья веревках висят куски мусора, фантики, оберточная бумага, записки и всякая всячина. К каждому висящему предмету прикреплена «найденная фраза», фрагмент бесконечных кухонных разговоров, просьб, жалоб, претензий, адресованных призрачному соседу. Это обычно эмфатические фразы, попытки коммуникации, фрагменты сюжета, потерявшего целостность. «Секреты» и мусор висят вместе, как будто бы время стерло различия между сверхзначимым и бессмысленным. Фон, к которому никто не прислушивался, выходит на первый план. Невидимое оказывается в центре внимания: как когда-то скука вдохновляла Бодлера и Хайдеггера, так коммунальная обыденность становится предметом искусства Кабакова.

Главное, сдвиг пространственных перегородок приводит к временным сдвигам. Кабаков осмысливает коммуналку не только через ее пространство, но через иное течение времени, которое было ей свойственно. Проход зрителя через концептуальную коммуналку всегда представляет собой ход с препятствиями. Зритель, особенно западный, обычно находится в спешке. Он хочет ухватить, «что хотел сказать этим

художник», и бежать дальше, в магазин сувениров или на следующий аппойнтмент. Кабаков же держит его в своей инсталляции как в заключении, иногда соблазняя зрителя новой ненужной информацией, иногда создавая препятствия для свободы движений, затормаживая действие. В музейной полутьме зритель пытается прочесть, что написано на веревочках кухни, борется с переводом, натывается на других посетителей музея, перешагивает через тазы и кастрюли, как коммунальные соседи перешагивали через знакомого алкоголика, хряпящего в местах общего пользования.

Память о коммунальной жизни восстанавливается как память о другом, до-компьютерном течении времени, которое было свойственно советской повседневности. В кабаковских коммунальных квартирах обыденное часто перебивается фантастическими хеппенингами. Здесь художник может раствориться в белизне холста и, наоборот, как какие-нибудь инопланетяне вторгнуться в заседание жилищного комитета. Ряд квартир кажется катакомбами, обнаруженными в не столь отдаленном будущем после не столь фантазмагорической катастрофы.

В большинстве кабаковских построек и альбомов коммунального быта присутствует пустая комната, белая стена или белая страница. Художник с благоговением относится к пустому пространству и звуковому вакууму, прозревая в них метафорические пределы общественного контроля и одновременно с тем художественную силу в организации разрозненных фрагментов, осколков и лабиринтов. Бахтин делал различие между двумя русскими словами, обозначающими беззвучие, — тишиной и молчанием, где первое описывает состояние мира, а второе — людей. У Кабакова тишина выдает молчание, оставленные следы соседей, покинувших коммунальные чистилища.

Однако пустота Кабакова, его пробел, пропуск, чистая страница, имеет свою историю не в искусстве модернизма.

Подобный мистический побег в пустоту напоминает предложенное Стефаном Малларме в 1880 году самообезличивание, которое начиная с 1920 года практиковал в бесчисленных работах Малевич. Разрабатывая ту же тему белого на белом, Малевич, впрочем, никогда не помышлял о том, чтобы поместить свои белые квадраты на стены коммунальной квартиры. Это была идея Кабакова. В одной из его концептуальных коммуналочек пущен слух о том, что жилец, именующийся «художник Кабаков», сойдя с ума, разбросал свое грязное белье по всей квартире, переступил порог дозволенного в коммунальных условиях общежития и скрылся куда-то в голом виде. Согласно же другому слуху, он бежал в белое поле холста, над которым работал по заказу местного жилищного комитета. Безусловно, похоже на то, что фантастическое исчезновение в четвертое измерение и белое пространство холста и есть единственный мысленный путь избавления в условиях перенаселенной коммуналки от того бремени обязанностей, которое она наваливает на плечи трудящихся. Русская и советская метафизика находится в зависимости от проклятого «жилищного вопроса».

Помимо белых пятен на коммунальных стенах в инсталляциях Кабакова есть и черные дыры общественных туалетов. Инсталляция «Туалет», сделанная в 1992 году для выставки «Документа» в Касселе, — одна из самых провокационных работ Кабакова. Перед нами точная реплика провинциальных советских туалетов, которые и сейчас можно видеть на вокзалах и автобусных станциях. «Каждый знает эти унылые каменные сооружения, покрашенные снаружи и внутри белой известкой, расписанные по стенам рисунками и грязными ругательствами, испачканные и запущенные, один вид которых вызывает отчаяние и рвоту»<sup>31</sup>. В таких туалетах дверей в кабинках не было, каждый желающий справить нужду сидел, «как говорится у нас, орлом» над черной дырой, лишенной какого бы то ни было метафизического смысла. Туалеты были обще-

ственными. В таких туалетах советский человек редко испытывал любимый западными учеными — учениками Фрейда «вуайеризм». Здесь человек испытывал не столько желание подглядеть, сколько необходимость отвести глаза.

Туалет Кабакова был сооружен за главным зданием музея «Документа», где обычно и располагались туалеты. Зритель должен был, как положено, стоять в очереди. Войдя, он, к своему удивлению, обнаруживал, что туалеты обжиты и, можно сказать, приватизированы весьма респектабельными и тихими людьми. Рядом с черной дырой идет обычная повседневная жизнь. На столе — сдвинутая скатерть не первой свежести, посуда еще не убрана, за стеклом буфета красуется нарядный фарфор, не на каждый день. На стене висит репродукция картины малых голландцев. Что может более символизировать домашний уют?

Кабаков, как всегда, снабдил свою инсталляцию текстом, который является ее составной частью. Художник рассказывает, что его проект имеет две отправные точки, два зачатия, два воспоминания. Первое автобиографично и касается непосредственно детства художника. Второе касается искусства.

В первой истории Кабаков рассказывает, как он с мамой перебрался из Днепропетровска в Москву и пошел в художественную школу. Жить его маме было негде, так как она в Москве прописана не была. Она устроилась работать в прачечной и устроила себе временное жилье в туалете художественной школы. Поставила раскладушку над унитазом (конечно, недействующим) и держала комнату в необыкновенной чистоте. Потом кто-то на нее донес директору, не то уборщица, не то преподавательница, и маму с позором выставили. «Мы были бездомны и беззащитны перед начальством... моя детская психика была травмирована этим и тем, что мы с мамой никогда не имели угла», — пишет Кабаков<sup>32</sup>.

Это одна история. Другая история зачатия проекта откровенно иронична. Кабаков рассказывает, как его пригла-

силы в Кассель, центр арт-мира, «святилище» современного искусства:

При моей нервозности я почувствовал себя будто приглашенным к королеве или во дворец, где решается судьба искусства... Душа несчастного русского самозванца трепетала перед законными представителями великого современного искусства... То, что я расскажу, это из области художественных сказок, но это действительно было, никакого вранья. Я буквально произносил про себя слова: «Мамочка, помоги мне!» Это был тот случай, как на фронте, когда на тебя надвигается танк. Самое замечательное, что мамочка помогла немедленно... В этом дворце, когда я выглянул в окно, я увидел туалет и все с самого начала до самого конца — все до идеи, до концепции, до психотерапевтической истерии было решено...<sup>33</sup>

С тех пор началась всемирная известность Кабакова. Это своего рода история художника-Золушки, который с помощью материнской музы делает свой самый яркий проект. Две истории создания проекта связаны между собой — художник-сын испытывает вновь материнский стыд и искупает его через искусство. Стыд, преломленный через юмор, смех сквозь слезы берedit раны памяти и заживляет их. Музейное пространство для Кабакова — целительно. Не случайно Кабаков часто использует арт-терапию как метафору. Музейное пространство позволяет художнику осуществить остранение и обживание больных мест памяти.

Инсталляция Кабакова имеет еще одну генеалогию, не в жизни, а в искусстве. Существует определенная туалетная интертекстуальность между проектом Кабакова и знаменитым проектом Марселя Дюшана под названием «Фонтан» (La fontaine). «Фонтан» — родоначальник концептуализма, который взорвал всю проблематику успеха в высоком и коммерческом искусстве. Однажды, бродя по парижским улицам, Марсель Дюшан заглянул в магазин туалетов и приобрел типовой об-

разец массового производства. Дюшан водворил его на пьедестал и предложил выставить типовой писсуар на выставке американского независимого искусства, предварительно расписавшись на пьедестале своим псевдонимом «Р. Мутт». Жюри разошлось в оценке проекта, большинство, однако, сошлось на том, что «предмет, выставленный Дюшаном, не бесполезен, но предметом искусства не является». Этот отказ сыграл огромную роль в истории современного искусства, положив начало концептуальному подходу. Не случайно, наверное, эта революция в искусстве произошла в 1917 году, точно в период двоевластия в России<sup>34</sup>.

Если проект Дюшана основан на острашении обыденного предмета через искусство, проект Кабакова основан на индивидуализации и одомашнивании, обживании того постыдного пространства памяти, которое кажется необживаемым. Если концепция Дюшана состояла в том, что художник не приложил руки к предмету — только впоследствии Дюшан подписывал фотографии своего фонтана, оригинал которого якобы не сохранился, — концепция Кабакова в обратном. Он лично выписывал каждое граффити, каждую трещинку на своем туалете. Он раскладывал посуду в буфете и невымытые тарелки на столе, вешал репродукции на стены — другими словами, «обставлял» свой новый дом. Он не хотел представлять эмблемы и символы, скорее наоборот. Он пытался восстановить «метонимические детали», якоря памяти, своего рода рычаги, которые заставляли всех переживших советскую повседневность задуматься и улыбнуться. Туалет Дюшана стал иконой современного искусства, туалет Кабакова — это нарративная инсталляция, которая не сводится к единому жесту. Туалет — это запасник мифов, кошмаров, постыдных и смешных воспоминаний. Каждый посетитель создает свой собственный нарратив посещения туалета, придумывает свой сюжет, становится соавтором и временным коммунальным соседом художника<sup>35</sup>.

Искусство Кабакова индивидуально, не индивидуалистично. Художник создал целый коллектив своих собственных alter ego — других я — маленьких людей, не талантливых художников, а домашних коллекционеров, жителей коммуналок, от лица которых он ведет свое повествование. В тотальной инсталляции Кабаков одновременно куратор и художник, значительное лицо и маленький человек, создатель микромиров и их жертва. Кабаков делит свои коммунальные жилища с более чем эксцентричными соседями. Их изображения отсутствуют, но их прекрасно представляют выставленные взамен портретов частные коллекции. Это собиратели всяческого мусора, графоманы, просто бесталанные художники: человек, собирающий мнения других людей, композитор, комбинирующий музыку с вещами и образами, и даже человек, который описывает свою жизнь посредством других персонажей, человек, который ничего не выбрасывал. Как художники они — самозванцы, которые тем не менее находятся в вечном поиске минимального прекрасного посреди коммунального хлама, не теряя надежду, что при каком-то невероятном счастливом раскладе спасенный и сохраненный хлам может спасти жизнь от бессмыслиц и потерь, обернуться новой гармонией, новой утопической мечтой.

Таким образом, идея утопии сделала полный оборот. Сначала революционные утопические проекты были доведены до мелочных интриг в коммунальных квартирах, заваленных домашним хламом. А затем, уже на закате советского коммунального быта, все эти бесполезные, эклектичные и несовершенные вещи, которые когда-то мешали коллективной утопии, вдруг приобрели в руках коллекционера-мечтателя свой утопический потенциал и надежду на спасение. Но она, эта новая гармония, о которой мечтает художник-самозванец из коммуналки, — только проект. Его красота в том, что его невозможно претворить в жизнь.

Для Кабакова характерна не только ностальгия по дому, но и ностальгия по утопии. Одна из самых крупных инсталляций

Кабакова последних лет, выставленная в центре Помпиду в 1996 году, отдает дань непостроенному Дворцу Советов. Инсталляция представляет собой гигантскую стройку Дворца Будущего — по словам Кабакова, «стройку-помойку» — очень удачное определение многих грандиозных строек новой Москвы. Однако создается впечатление, что стройка эта весьма затянулась и временные бараки для рабочих-строителей превратились в постоянные жилища. Строительные леса стали напоминать раскопки, и обычная повседневная жизнь дала ростки на руинах несбывшейся утопии. Руины Кабакова не элегичны, а скорее диалектичны, они задают сложную временную структуру и открытость в тотальной инсталляции. Время у Кабакова не телеологично, времена накладываются друг на друга, как пожелтевшие черно-белые снимки. В инсталляции Дворца Будущего два вектора времени — прошлое и будущее — переплелись воедино, осталась только вечная повседневность и тоска непонятно по чему. Когда-то Вальтер Беньямин написал, что первое слово, которое он выгучил по-русски, было слово «ремонт». Кабаковская инсталляция — это утопия на вечном ремонте.

По концепции Кабакова, музей — это одновременно священное хранилище и свалка современного общества. В центре Помпиду служители музея, вместо обычного «руками не трогать» и «близко не подходить», уговаривают посетителей чувствовать себя на выставке как дома. Вы можете посидеть на обшарпанных диванах в рабочих бараках, потрогать руками сувениры и книги на столе, отдаться своим собственным воспоминаниям в одиночестве или выразить свое мнение в «Книге отзывов», которую можно найти почти на каждой инсталляции. Интерактивность в данном случае реализуется не с помощью новой технологии, а с помощью старомодных декораций памяти. В эпоху имматериального субег-искусства Кабаков выражает ностальгию по материальному пространству, поэтому, наверное, его инсталляции всегда быстро и с удовольствием обживаются посетителями<sup>36</sup>. Кабаков, казалось

бы, не прикасается к откровенно болезненным моментам советской истории, но каждая его инсталляция заставляет размышлять о самой идее строительства утопии, об утопическом соблазне и о повседневном выживании. Главный его прием — это игра в прятки с самим понятием эстетической дистанции. Инсталляции Кабакова можно было бы назвать тактильным концептуализмом. Кабаков дает возможность посетителям «потрогать своими руками» искусство, мечту, утопию, тоску по дому. Такая интимность, однако, не приводит к обладанию. Скорее наоборот. Указывает на его невозможность<sup>37</sup>.

По-моему, причиной успеха Кабакова не является экзотизация советской или российской действительности. Причина успеха скорее в том, что в своем глубоко контекстуальном искусстве Кабакову удалось выйти за рамки специфического контекста и обнажить хрупкие и болезненные механизмы человеческой памяти. Посетитель инсталляции идентифицируется не с конкретными остатками потерянного российско-советского *ностоса*, а с *алгией* — тоской как таковой, тоской и страхом, которые являются симптомами конца века или просто экзистенциальными двигателями искусства. В этом смысле искусство Кабакова постпостмодернистично, оно ближе новым поискам экзистенциального пространства, к которому идет искусство 1990-х<sup>38</sup>.

Трудно себе представить, что сигареты «Беломорканал» или советский шоколад фабрики «Красный Октябрь» могут играть роль прустовского печенья «мадлен», которое помогло раскрутить ариаднину нить памяти. Тем не менее советский хлам Кабакова выполняет именно эту функцию. Здесь эстетика выживания, психопатология секретности и фобия увековечивания, характерная для жителей коммуналок, находит свое художественное воплощение. В его инсталляциях выражена не только ироническая ностальгия по ушедшей неприкрашенной советской повседневности, но и ностальгия по утопии. Однако он возвращает утопию к ее забытым корням — не в жизни, а в искусстве — и отнюдь не желает претворять искусство в жизнь. Таким образом, искусство Кабакова работает с



механизмами памяти и с основными мифами XX века. С одной стороны, это попытка трансцендировать, выйти за границу повседневности и быта, мечта об утопии. С другой стороны, это вполне человеческое стремление обжить самое необжитое и, казалось бы, необживаемое, пережить все невозможные повороты судьбы и истории, которые выпали на долю советских людей. Инсталляции Кабакова — это его артистический дом вдали от дома.

## 9. 1989: возвращение домой

Мой ленинградский дом на Большом проспекте Петроградской стороны встал на капитальный ремонт в год моего отъезда, а в 1981 году так и остался недоремонтированным. В 1989 году я нашла на забитой двери парадного знаменитого здания архитектора Белогруда рекламу видеосалона: «Рембо 3». Окольными путями с помощью удивленных соседей мне удалось пройти в заброшенный двор и по черному ходу под-

няться на второй этаж. Темный подвал, как всегда, был заполнен водой, и смотреть вниз было страшно.

На меня не нахлынули воспоминания. Скорее наоборот, я ничего не узнавала. Временные перегородки были порушены, и мне открылся первоначальный план квартиры, досоветского времени, о котором мы ничего не знали. Анфилада просторных полуразрушенных комнат с орнаментальной лепкой на потолке как бы пережила советское время и выкинула нашу коммуналку из памяти дома. От моей 6-метровой комнаты остались только клочки желтых обоев в полосочку, газеты конца 1970-х, повествующие об успешной уборке урожая, и осколки французской пластинки Сальваторе Адамо: «*Tombe la neige... tu ne viendras pas ce soir...*» К картавому иностранцу так и не пришла любимая девушка.

На обоях одной из сохранившихся стен я нашла рисунок моего бывшего мужа Кости, года 1980-го. Это была темная проходная комната, и потому Костя изобразил огромное окно с греческой вазой и поместил в нем иностранный плакат с видом какой-то чудесной средиземноморской страны. Плакат с видом давно исчез. Мы уехали, и от нашего окна в Европу осталось только окно.

Через узкое окно бывшей кухни, около которого часто шептала какие-то непере译имые молитвы или заклинания моя бабушка, я посмотрела в наш проходной двор. Одинокй пьяница быстро испражнялся под темной аркой, как в доброе старое время. Платные туалеты, обклеенные портретами Шварценеггера, были не для него. Я увидела, что через двор проходили какие-то странные рельсы, построенные, наверное, для будущего ремонта. На них болтался черный паровозик. На стене двора большими ползущими черными буквами было написано одно слово: СМЕРТЬ.

«Черт знает что такое», — подумала я. Как в плохом детективе. У меня началась головная боль, захотелось поскорее уйти. На прощание я сделала снимок двора с паровозиком и со словом «Смерть».

Мне не хотелось показывать родителям фотографии разрушенного дома, в котором они прожили почти всю жизнь. Но они отнеслись к моему рассказу прохладно.

«Ну и что, — сказал мой папа. — Я слышал, что они там снимали что-то в нашем дворе. Ленфильм. Кажется, о войне. Нет, это был документальный фильм о Данииле Хармсе. Он еще написал “из дома вышел человек с котомкой и мешком, и в темный лес, и в темный лес отправился пешком...”, кончается “и с той поры, и с той поры, и с той поры исчез”. Так и Хармс вышел купить сигарет в 1937 году и исчез. А наш двор тут ни при чем».

---

<sup>1</sup> *Паперный Владимир*. Кульгура два. Ann Arbor: Ardis, 1984. С. 83. Мое исследование проводилось в 1989—1991 годах. С тех пор появились новые исследования коммунального быта. Особенно хочется отметить книгу: *Утехин Илья*. Очерки коммунального быта. М.: ОГИ, 2000.

<sup>2</sup> В 1988 году советские министерства одобрили закон, разрешающий гражданам покупать их собственные квартиры, но процесс шел чрезвычайно медленно. Наконец только в июле 1991 года Верховным Советом был утвержден новый закон о полной приватизации жилья. См.: *Огонек*. 1991. № 38 (сентябрь). С. 18.

<sup>3</sup> Коммунальная квартира будет рассмотрена здесь как советский топос. Археология коммуналки может пониматься буквально, как сбор реликвий, воспоминаний и памятников коммунальной жизни, и как археология дискурсов о советском быте — история описания советского быта, утопических архитектурных и иронических литературных описаний коммунальной жизни. Моя методология близка к антропологической методологии Клиффорда Гирца, идее «thick description» или «многослойного описания». Исследование практик коммунального общежития ведется на основе тридцати «глубинных интервью», проведенных в Ленинграде — Петербурге в 1989—1991 годах, и по личным семейным воспоминаниям. От теоретических общих мест мы перейдем к местам общего пользования и к конкретному исследованию коммунальных квартир, основанному на воспоминаниях 1960—1970-х и опросах, проведенных в конце 1980-х годов. Тут заметки культуролога прервутся, дав ход воспоминаниям бывшего недисциплинированного жителя коммуналки, который подолгу читал в сортире и забывал гасить свет в местах общего пользования.

<sup>1</sup> Дискуссии о новой архитектуре проходили на страницах журнала «Современная архитектура» См.: *Гинзбург Моисей*. Конструктивис-

тская архитектура // Современная архитектура. 1927. № 4/5. С. 12—18. *Sovremennay arkhitektura*. 1930. № 1—2. *Lisitsky El.* Basic Premises, Interrelationships between Arts, the New City and Ideological Superstructure // *Bolshevik Visions* / Ed. William Risenberg. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990. Т. 2. Р. 194—195. *Миллутин НА*. Проблема строительства социалистических городов. М.; Л., 1930.

<sup>5</sup> *Tupitsyn Margarita*. From the Politics of Montage to the Montage of Politics // *Montage and Modern Life* / Ed. Matthew Teitelbaum. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992. Р. 82—128.

<sup>6</sup> *Хазанова ВЕ*. Из истории советской архитектуры, 1917—1925. М.: АН СССР, 1963.

<sup>7</sup> Авторами были Венгеров, Тверской и Барышкин. См.: *Stites Richard*. Revolutionary Dreams. Oxford: Oxford University Press, 1989. Р. 200—203; *Докисаев НА*. Современная русская архитектура и западные параллели // *Sovetskoe iskusstvo*. 1927. № 2.

<sup>8</sup> См.: *Starr Frederick S. Melnikov: Solo Architect in the Mass Society*. Princeton: Princeton University Press, 1978. Р. 49—50. Похожий обмен утопическими идеями между СССР и США и утечка утопий на Запад были важным феноменом культуры в 20-е и 30-е годы. Так, нереализованные проекты социалистической «лаборатории сна» для отдыха пролетариата Константина Мельникова нашли воплощение в проекте Уоллеса Харрисона для мюзик-холла Радио-сити в Нью-Йорке, где отдых пролетариата понимался совсем иначе.

<sup>9</sup> *Benjamin Walter*. Moscow // *Reflections*. Р. 109.

<sup>10</sup> *Козинцев Григорий, Трауберг Леонид, Крыжицкий Григорий, Луцкевич Сергей*. Экцентризм 1922 // *Экцентрополис* (бывший Петроград), 1922. С. 10.

<sup>11</sup> Комсомольская правда. 1928. 13 окт.

<sup>12</sup> Причина того, что социалистическая идиллия выродилась в социальный фарс, — не только в экономике. Она — в самой сути утопии. Дело в том, что любая утопия является у-хронией, предполагает вневременное бытие, остановку времени и изоляцию пространства.

Что же касается архитектурной утопии, то она не берет в расчет историю и как бы вычеркивает деятельность человека и процессы обживания пространства. А чаще всего это были методы уклонения, повседневно саботажа, обживания и выживания советской коллективности. См.: *Holquist Michael*. How to Play Utopia: Some Brief Notes on the Distinctiveness of the Utopian System // *Science Fiction* / Ed. Mark Rose. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1976.

<sup>13</sup> *Гинзбург Лидия*. Человек за письменным столом. С. 491—492.

<sup>14</sup> *Замятин Евгений*. Мы. N.Y.: Inter-Language Literary Associates, 1967. С. 26—27.

<sup>15</sup> Русское слово «мебель» пришло из французского языка, в котором означает движимое имущество в отличие от имущества недвижимого, как то: земля или дом. Постепенно ящик для хранения вещей превратился в предмет искусства — это и стало прототипом современных выдвигаемых ящичков комода.

<sup>16</sup> *Praz Mario*. In *Illustrated History of Interior Decoration*. London: Thames and Hudson, 1981. P. 56.

<sup>17</sup> *Benjamin Walter*. Paris, the Capital of the Nineteenth Century // *Reflections*. P. 154.

<sup>18</sup> *Lotman Jurij*. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture / Trans. Ann Shukman. N.Y.: I.B. Tauris, 1990. P. 191.

<sup>19</sup> Подробнее об этом см.: *Чудакова Мариэтта*. Михаил Булгаков: эпоха и судьба художника // Булгаков М.А. Избранное. М.: Школьная библиотека, 1991.

<sup>20</sup> Видеоинтервью. Ленинград. Июнь 1990 года.

<sup>21</sup> Сведениями о культуре кухни я во многом обязана московской писательнице и журналистке Алле Гербер.

<sup>22</sup> См.: *Goffman Erving*. The Presentation of Self in Everyday Life. N.Y.: Doubleday, 1959.

<sup>23</sup> *Etkind Alexander*. Psychological Culture of the Soviets (доклад, представленный на конференции по советской культуре). Лас-Вегас, 1992 (ноябрь).

<sup>24</sup> Этой поговоркой поделился со мной историк Андрей Зорин.

<sup>25</sup> *Kon Igor*. The Soviet Moral Culture (доклад, представленный на конференции по советской культуре). Лас-Вегас, 1992 (ноябрь).

<sup>26</sup> *Bourdieu Pierre*. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste / Trans. Richard Nice. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. Иная интерпретация предметности, более близкая моему исследованию, в: *Scarry Elaine*. The Interior Structure of the Artifact // *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press, 1985; *Stewart Susan*. On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984. Я благодарна Майе Туровской, знатоку повседневности, за советы и длинные беседы.

<sup>27</sup> *Bryson Norman*. Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990. P. 8.

<sup>28</sup> Безусловно, многие из этих предметов буфетных выставок были мифологическими артефактами со своей историей. Так, миниатюрные бюсты Пушкина, Чайковского и других русских гениев, начиная

с XIX века, постоянно служили для украшения комнат интеллигентных старушек, напоминали о престиже и приоритете высокой культуры. Стекланные цветы являлись культурными гибридами деградировавшей моды на предметы art nouveau и низкопробной деревенской культуры. Подобного рода эклектика могла свести с ума этнографа-пуриста, живущего в поисках аутентичной домашней народной культуры. Фаянсовые сервизы чашек и тарелок пришли с Ленинградской фаянсовой фабрики, бывшей императорской, поставлявшей образцы посуды, в том числе к царскому двору. Дизайнеры просто поменяли царские инициалы, викторианские розы на более демократичные национальные народные мотивы. Впрочем, ромашки на сервизе тети Любы — абстрактная стилизация в духе 1960-х.

<sup>29</sup> *Benjamin Walter. Paris, the Capital of the Nineteenth Century // Reflections. P. 155.*

<sup>30</sup> Подробно см.: *Boym Svetlana. The Future of Nostalgia. N.Y.: Basic Books, 2001.* Об искусстве Кабакова смотри статьи Бориса Гройса и диалоги Гройса и Кабакова, в частности: Илья Кабаков и Борис Гройс. Диалоги. М.: Ad Marginem, 1999.

<sup>31</sup> *Кабаков Илья. Туалет: The Toilet, Die Toilette. Documenta in Kassel, 1992. С. 3.*

<sup>32</sup> Там же. С. 14—16.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> История писсуара Дюшана довольно занимательна. Автор вскоре заявил, что оригинал писсуара был потерян и сохранилась только художественная фотография Штиглица, сделанная с потерянного оригинала. Современники писали, что на фотографии туалет выглядел странной скульптурой и иногда напоминал размышляющего Будду. В 1964 г. Дюшан сделал гравюру с фотографии Штиглица, а также восстановил несколько писсуаров и подписал их. Писсуар был скандальным «найденным предметом», который взорвал условности как нового массового рынка, так и высокого искусства с его культом оригинальности, уникальности и индивидуального авторства. Однако метаморфоза этого самого знаменитого туалета в истории искусств парадоксальна: к концу XX века подпись Дюшана сама превратилась в артефакт. Дюшан получил романтический статус гениального автора, и это придало ауру уникальности всему, чего коснулась его рука. Таким образом, сам Дюшан стал памятником высокому современному искусству — именно тому, чего он так упорно пытался избежать.

<sup>35</sup> Однако точным попаданием и условием успеха в контексте современного искусства Запада явилась многозначность проекта Каба-

кова, игра с культовыми иконами современного искусства и апелляция к профанному пространству, одомашнивание шокирующего пространства. Вспомним, что успех Набокова также был обеспечен скандалом вокруг «Лолиты». Конечно, если б «Лолита» была чисто порнографическим романом, успех был бы быстротечен, важно было то, что роман был замечен и перенесен в категорию «высокого искусства». Часть российской критики рассмотрела туалет как символ России — хотя Кабаков всегда противостоял символической интерпретации. Художника обвинили в том, что он, как говорится в русской поговорке, «вынес сор из избы». Согласно старинной поговорке, «не следует выносить сор из избы». Владимир Даль объясняет, что это связано со старинными народными поверьями, боязнью «дурного глаза», связанной с традиционным недоверием к чужим и иностранцам, что чужой может «сглазить» твое благосостояние (сор по деревенским обычаям сжигали, а не выносили из избы). С этим могут быть связаны традиции «потемкинских» деревень, которые строились не только для собственных царей, но и для иностранных гостей. Так или иначе, туалет был воспринят как символ и как национальный стыд.

<sup>36</sup> Кабаков отметил, что его проекты часто живут своей жизнью, его роль задать некое пространство, где искусство и жизнь взаимодействуют как сообщающиеся сосуды. В его инсталляции в центре Помпиду можно было видеть французские газеты и международные сувениры. Посетители стали оставлять на память свои собственные сувениры — это, по-моему, высшее доказательство успеха художественного замысла.

<sup>37</sup> В своих последних инсталляциях Кабаков отходит от чисто советских или российских ассоциаций и предметов. Художник интернационализирует свои сувениры. Например, одна из его последних инсталляций — Дворец проектов в Лондоне (1998) — дает 63 утопистам-любителям возможность реализовать маленькую модель своей утопии. Каждый проект представляет собой нечто между российским утопизмом и американским «know how» — программа 12 ступеней к успеху. Кабаков, как и Комар и Меламид, не ищет нейтрального эсперанто современного искусства, не подделывается под западные жанры, а скорее создает некоторые *культурные гибриды*, которые остраивают как российскую, так и западную традицию. Это искусство «двойных иностранцев», двойного остраивания и double exposure. Кабаков отметил, что его искусство на Западе стало одновременно более концептуальным и более конфессиональным, более формальным и более исповедальным. Художник остается верен своим парадоксам.

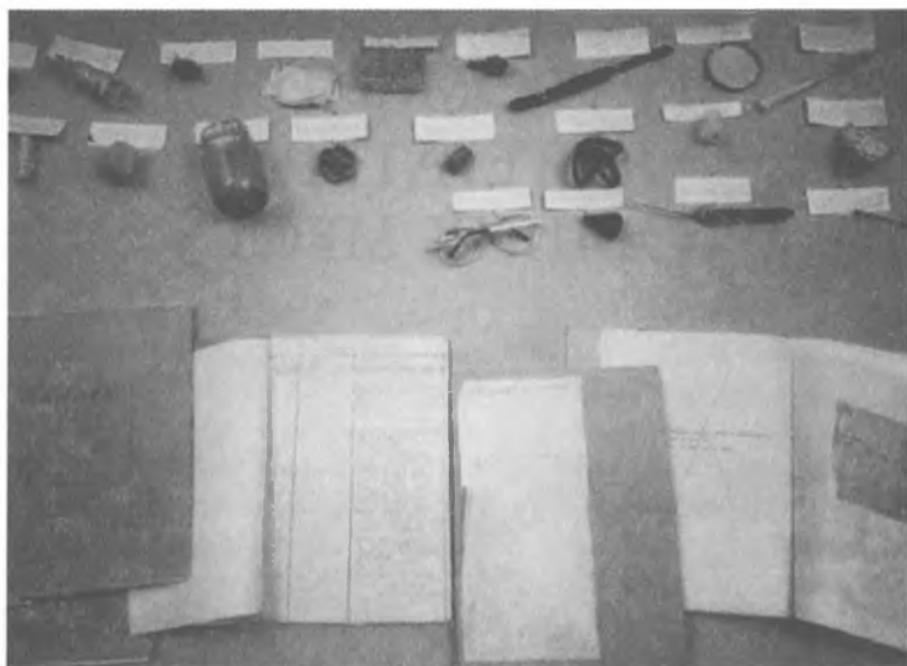
## ОБЩИЕ МЕСТА

В его работах всегда остается тайна, белая стена, тень, указывающая на иное многомерное пространство. Это выход из конкретного контекста в эстетическую многомерность.

<sup>38</sup> Говоря о проблемах успеха, Кабаков очень заволновался и сказал, что он боится, что будет навсегда художником XX века, а до XXI ему не дотянуть. Сформулировал он этот страх по-советски: «Арт-мир — это как Артек, в котором мне всегда хотелось пожить подольше. Но если ты вышел в Бердянске за селедкой, то все, поздно, поезд ушел». Лиотар предложил понятие обживания без постоянного дома, которое подходит к эстетике Кабакова (*Lyotard Jean-François. Domus and Megapolis // Inhuman. Stanford University Press, 1992*).

## Часть III

# ГРАФОМАНИЯ: ЛИТЕРАТУРА ОБЩИХ МЕСТ



Графомания. Это не мания создания формы, а мания навязывания себя другим. Наиболее гротескный вариант воли к власти.

*Милан Кундера. 63 слова (Искусство романа)*

В замечательной стране мы живем. Все пишут. Пишут школьницы и пенсионеры. С одним тут парнем познакомился — рожа — во! Кулаки — во. Говорю ему: «Вы бы, дорогой товарищ, лучше боксом занялись. Большие деньги получите. Слава опять же, поклонницы». А он свое: «Нет, говорит, у меня, говорит, другое призвание. Я рожден для поэзии. Понимаешь — рожден». Все рождены. Всенародная склонность к изящной словесности.

*Абрам Терц. Графоманы*

## 1. История болезни

**В** России графомания, писательское недержание — это массовое осложнение от высокой болезни литературы. Выражается она не просто в желании писать, но и в желании быть литератором. Героическое житнетворчество писателя, соперника вождей, вдохновляет графомана не меньше, чем сам акт письма. По утверждению Абрама Терца (Андрея Синявского), в обществе с

сильной цензурой и не менее сильным культом литературы графоман оказывается в выигрышном положении: «если тебя опубликуют, ты попадешь в категорию официального гения, если нет, то благодаря цензуре ты можешь считать себя всю жизнь непризнанным гением и самоутверждаться в узком кругу»<sup>1</sup>. Ведь графомания — это одновременно мания писания и мания величия.

Понятие «мании» старше психиатрии на целое тысячелетие. В греческой традиции мания — божественное вдохновение. По словам Сократа, переданным Платоном, мания — «дар богов», «знак божественного путеводителя». «В наше время, — отмечал Сократ, — манию поняли неправильно»<sup>2</sup>. Ну, если это относится к временам Сократа, то через пару тысячелетий репутация «мании» только ухудшилась. Понятие «графомании» вошло в европейские языки после публикации книги Макса Нордау «Вырождение». Нордау определяет графоманию как психолингвистическое отклонение, характеризующееся логореей (лингвистическим «поносом»), недержанием и чрезмерностью<sup>3</sup>. Графомания может принимать форму эпистолярной мании — желания писать эротические письма, злоупотребляя метафорами. (Такое определение относится к женской прозе начиная с конца XVIII века, с распространением грамотности и появлением большого количества женщин-писательниц.) По мнению Нордау, графоманы охвачены необходимостью писать, в то время как писать им не о чем, разве что о собственных моральных и ментальных болезнях. Медикализация культурных понятий характерна для конца XIX века. В широком смысле определение Нордау может относиться к большому количеству известных писателей, многие из которых — от Бальзака до Толстого — не могли жить и дня без строчки и исписали огромное количество страниц, что само по себе не совсем нормально. Таким образом, многие классики, по типологии Нордау, могли бы попасть в категорию маньяков. Один из главных современных знатоков графомании в кавычках Владимир Сорокин не случайно так широко использует всевозможные табуированные физиологические процессы в своих текстах;

он как бы экспроприирует их для литературы, мстит Нордау, превращая «дегенерацию» в искусство. Возможно себе представить иную потенциальную лингвистическую потенцию, благодаря которой слово «графоман» (от *графо* — «письмо» и *мания* — «дар богов») могло бы означать гениального поэта. Графоман — это гений общих мест литературоцентричной цивилизации, выживший и вжившийся в них до предела.

В американском толковом словаре слово «графомания» отсутствует, в то время как в русском и восточноевропейских языках оно остается популярным в течение всего XX века. Саша Соколов в недавнем интервью отметил непереводаемость этой «всенародной склонности к изящной словесности». Он с огорчением заметил, что «в американском наречии отсутствует старое доброе слово “графоман” в нашем понимании». Само понятие графомании и ее критика имеют смысл только в обществе, где литература является делом не частным, а общественно-культовым. Писатель в России был «вторым правительством». Да и сами правители, от Екатерины II до Брежнева, часто заигрывают с литературой. Ленин был литературоведом, Сталин — лингвистом, Хрущев — критиком современного искусства, Брежнев был автором трилогии «Малая земля», «Возрождение» и «Целина», Андропов писал детективные романы под псевдонимом, а некоторые бывшие члены политбюро и участники путча 1991 года были лирическими поэтами. Лукьянов писал элегии и сонеты под романтическим псевдонимом «Оснев». С концом Советского Союза, однако, российские власти перестали заниматься литературой, хотя среди новых правителей Восточной Европы много признанных и непризнанных литературных гениев самых разнообразных политических настроений — от драматурга-экзистенциалиста Вацлава Гавела до автора лирико-патриотических стихов Радована Караджича.

В России XIX века великий писатель становится моделью идеального человека; свобода личности была изобретена русской литературой, а не российской политической или юридической мыслью. При отсутствии социальной мобильности

писательство виделось «маленьким людям» как один из немногих доступных путей индивидуальной и социальной эмансипации, путь к славе, а значит и к власти. Вспомним, к примеру, Макара Девушкина из повести Достоевского «Бедные люди», который надеялся пробиться в люди, усовершенствовав свой литературный стиль. Великая русская литература и массовая графомания выросли на одной и той же почве. В таких обстоятельствах графоман виделся как своего рода самозванец в духовной жизни. Самозванцы, как известно, особенно опасны в смутное время, когда трудно определить, кто же является законным президентом на духовный престол «второго государства».

Феномен графомании указывает на размытые границы между литературой и повседневностью. Графоман угрожает престижу высокой литературы, таким образом нарушая не только эстетические нормы, существующие в данном обществе, но и этикет поведения. Литературное поведение — это практика письма в контексте существующих литературных институций. Понятия литературного быта и литературного поведения были разработаны русскими формалистами в 1920-е годы, когда даже теоретики литературы и письма как такового не могли не замечать радикальные изменения в социальной жизни литературы. Борис Эйхенбаум описывает изменение «литературного быта» и культурных образов писателя — от аристократического поэта-дилетанта пушкинской поры, набрасывающего стишки в альбом, до профессионального писателя, продающего рукописи, — до писателя-журналиста 1920-х годов, собирателя документов и литературных фактов и позднее инженера человеческих душ<sup>4</sup>. Согласно Эйхенбауму, понятие хорошего или плохого писателя часто связано с нарушением границ личного и общественного пространства, с излишним одомашниванием или, наоборот, чрезмерной театрализацией литературного поведения. Так, писание стихов в альбом в эпоху индустриализации было сознательным или бессознательным нарушением законов литературного поведения, не просто писательским недержанием.

Подобным же анахронизмом будет и попытка изображать из себя «инженера человеческих душ» в постсоветское время, когда и просто инженеры потеряли свой статус советского среднего класса. Графоманство — понятие относительное.

Одним из первых прославленных графоманов был настоящий граф по имени Хвостов, а по кличке «Графов». Его литературное поведение сочетало в себе поведение помещика XVIII века, пописывающего для своих домашних, и романтического поэта с глобальными амбициями. «Дружеская переписка» графа Хвостова вышла далеко за рамки принятого литературного поведения. Граф посылал свои мраморные бюсты морякам Кронштадта и распространял свои портреты по всей России<sup>5</sup>. Слава о нем дошла до наших дней не благодаря любви кронштадтских моряков, а благодаря Пушкину. Граф Хвостов более известен как литературный персонаж и герой пушкинских эпиграмм, чем как историческое лицо. Если бы графа Хвостова не было, его нужно было бы выдумать.

Многие признанные гении русской литературы XIX и XX веков создают образ графомана в своих произведениях. Создание героя-графомана — это попытка театрализовать акт письма, лишив его мистической ауры. Когда графоман перестает быть творцом литературы и становится ее предметом, графоманское письмо оказывается остранным, выявляя то, что, по мнению писателя, является нарушением литературного поведения. Однако русские классики с большим удовольствием писали и от лица графомана, хотя и часто разделялись с ним, освобождаясь от писателя-самозванца как от собственного стыда. Пушкин создает Ленского и убивает его на дуэли. Достоевский создает целую галерею графоманов — от Макара Девушкина до капитана Лебядкина, который пишет баллады о таракане. И наиболее прославленным графоманом XIX века, труды которого часто цитировались писателями 1920-х годов, был Козьма Прутков, коллективное произведение Алексея Толстого и братьев Жемчужниковых. Прутков был графоманом-энциклопедистом, радикальным консерватором, автором лирических стихов à la Heine, испан-

ских романсов, старинных армянских баллад, пьес о донских казаках, многотомных коллекций афоризмов и общих мест, а также проекта о введении единомыслия в России. Этот персонаж гения-самозванца стал настолько привлекательным, что появилась целая серия апокрифов Козьмы Пруткова, о которой его прародители ничего не знали. Прутков превратился в графомана-Франкенштейна, выбившегося из рук своих создателей. Демагог-консерватор оказался более живучим, чем его остроумные создатели.

Графоманство представляет собой не только эстетическую, но и этическую опасность. В знаменитой статье о Достоевском Набоков бросает вызов великому классику, обвиняя его в аморальной графомании<sup>6</sup>. Аморальной, по мнению Набокова, была самая моральная сцена романа, в которой «убийца и блудница» склонились над «вечной книгой» при мерцании свечи. Согласно Набокову, «вина» сознательного убийцы Раскольникова и несчастной Сонечки, занимающейся проституцией по нужде и для спасения семьи, несоизмерима, и лишь законы дешевой мелодрамы, требующие симметрии и световых эффектов, заставляют Достоевского «переступить» не только стилевые, но и этические границы. Этическая драма превращается в банальную мелодраму, заставляя зрителя пролить скупую слезу, а не задуматься над происходящим. Достоевский, создавший серию сентиментальных графоманов и графоманов-насильников, иногда попадает в ловушку клише, по крайней мере, по мнению модерниста Набокова. Что касается самого Набокова, то и он создал целую армию фиктивных писателей, поэтов и графоманов в своих романах, которые помогали ему отстранить его собственных демонов.

Страх графомании со стороны русских писателей был страхом перед массовой любовью к писанию и писателям, страхом перед эпигонством, превращением искусства в китч. Однако в стране, где письмо было всенародным хобби, границы между большой литературой и графоманией всегда были достаточно размыты. Границы пародии и искренности, иронии и стеба, бессознательной и сознательной стилизации

трудно переводятся на язык другого времени. В советское время графомания часто выступала как мимикрия и спасительная маска, как стратегия личного и профессионального выживания и изживания чужого (неприемлемого) литературного поведения<sup>7</sup>. Графоманское письмо, остраненное иронией писателя, и графоманство без иронии иногда менялись местами, превращаясь в зеркальные отражения друг друга и выходя из-под контроля автора. Знак кавычек подвергался наибольшим разоблачениям в советское время. В графической основе кавычек — две отрубленные головы. Чьи именно, иногда остается загадкой.

## 2. Поэтесса: эстетическая непристойность и эротика графоманства

«Маниакальность», чрезмерность и нарушение границ личного и публичного пространства связывают определение графомании, данное Максом Нордау, с представлением о женской прозе. Вот как определил женскую литературу 1920-х годов Осип Мандельштам:

На долю женщин в поэзии выпала громадная доля пародии в самом серьезном и формальном смысле слова. Женская поэзия является бессознательной пародией, как поэтических изобретений, так и воспоминаний. Большинство московских поэтесс ушиблены метафорой. Это бедные Изиды, обреченные на вечные поиски куда-то затерявшейся второй части поэтического сравнения, долженствующего вернуть поэтическому образу Озирису свое первоначальное единство<sup>8</sup>.

Мандельштам не придумал культурный миф поэтессы, а только воспроизвел его в своих критических статьях 1920-х годов. «Женственность» — это скорее вопрос стиля и вкуса, а не биологии и анатомии. Поэтесса — это поэт плюс женский

суффикс, знак одновременно чрезмерности и недостатка, суффикс культурной второсортности. Поэтесса в русской культуре воспринимается не столько как поэт с плюсом, сколько как поэт с флюсом — поэт с позорной наследственной болезнью, затрагивающей вопросы пола. Это литературная выскочка, графоман по определению. «Поэтесса» представляет собой гротескное объединение излишества и лишенности: лишенная гениальности, поэтесса купается в излишестве стиля. Она не «работник искусства», а экзальтированная «рукодельница», которая по ошибке вместо текстильных изделий стала изготавливать тексты. При всей искусности ее работы остались «домашним рукоделием». «Адалис и Марина Цветаева пророчицы, сюда же и София Парнок. Пророчество как домашнее рукоделие... Женская поэзия продолжает вибрировать на самых высоких нотах, оскорбляя слух, историческое, поэтическое чутье...» — пишет Мандельштам<sup>9</sup>. В оценках изделий поэтессы грамматика и культурная мифология тесно переплетены. Слово «поэт» грамматически мужского рода, «поэтесса» — это отступление от нормы, «женская неполноценность». Корень и суффикс «поэтессы» находятся в вечной вражде.

Что же потеряла поэтесса и что она пародирует? Согласно Мандельштаму, поэтесса, как бедная Изида, ищет пропавшую часть тела Озириса, по легенде не что иное, как его божественный фаллос. Отсюда — любопытное переплетение сексуальности и эстетики. Сам Фрейд считал, что поэты понимают женщин лучше, чем психиатры, при этом его собственное описание женской сексуальности с «завистью к пенису» и перу (*penis and pen*) скорее мифологично, чем научно<sup>10</sup>. Языковое недержание поэтессы, ее склонность к экзальтированной любовной лирике основаны на отсутствии культурных корней и потере целостности мировоззрения (потере, которая как бы предшествовала обладанию). «Поэтесса» пародирует самую суть истинной поэзии, определяемой как «мужская сила и правда»<sup>11</sup>. Женщина, по Фрейду, тоже

способна только на текстильное ремесло (которое каким-то метафорическим образом связано с ее сексуальными органами), а не на искусство, она — пародия на мужчину, но пародия, которая не ставит под сомнение, а скорее укрепляет его фаллическую силу<sup>12</sup>.

А что, если поэтесса — это наиболее авангардный поэт, пародийные приемы которого остались до сих пор непринятыми? Изучение пародии было в центре внимания как кружка Бахтина, так и русских формалистов. Бахтин считал пародию особой формой диалогической речи, а Юрий Тынянов, например, понимал ее как часть движущей силы литературной эволюции, способствующей смене художественных условностей. Однако Мандельштам подчеркивает, что поэтесса — это бессознательная пародия на поэта, и слово «бессознательная» здесь очень важно. «Поэтессе», по его мнению, не хватает именно того художественного самосознания, той гениальной субъективности, которая помогла бы ей критически переписать поэтическую традицию.

Женщина-автор воспринималась как структурный графоман. Женщины в поэзии традиционно играют роль адресатов лирики, муз, прекрасных предметов любви и очень редко — активную роль творительниц. Гений, по определению романтиков, «мужской дух» или двуполое существо, но никак не женщина. Анна Ахматова, перефразируя слова Александра Блока, утверждает, что быть поэтом женщине — нелепость... Нелепость заключается в нарушении структуры поэтической коммуникации: молчаливый объект любви вдруг становится говорливым субъектом<sup>13</sup>. Эдгар Аллан По заметил, что самая поэтическая тема в мире — это смерть прекрасной женщины. Таким образом, почти по определению, женщина — это героиня, невидимая вдохновительница, но не автор поэзии. Скорее она — жертва, положенная в основу европейской эстетики. Это своего рода обратная сторона легенды о Пигмалионе и Галатее: прекрасная статуя может быть оживлена искусством и любовью, в то время как живая возлюбленная может умереть

во имя гениальной поэмы. Каждую женщину-поэта преследует прекрасный труп поэтической героини, через который она должна переступить<sup>14</sup>.

Героиня-графоманка в произведениях писателей-мужчин часто играет более двусмысленную роль, позволяя играть различными языковыми стилями и эротическими фантазиями. Так, в произведениях Набокова женщина-поэтесса — это обычно третьесортная Анна Ахматова, вроде Аллы в романе «Подвиг» или Лизы Боголеповой в романе «Пнин». Она плодит стихи как кролик, увлекается модной психиатрией и вульгарными туалетами. Тем не менее автор или герой равнодушен к ее чарам и всегда немного влюблены в графоманку-нимфоманку. Более того, Набоков с удовольствием сочиняет стихи от лица очаровательных графоманок. Ведь и сам русско-американский классик начинал как подросток-графоман, писавший о любви и разлуке задолго до того, как разлука для него самого из романтического клише превратилась в реальность.

Для большинства женщин-писательниц и поэтов графоманка представляет большую опасность. Это некое культурное клеймо, знак литературного гетто, в определении которого часто пересекаются литература и политика. Обвинения в «изнеженности» и женственности часто использовались как успешный риторический прием в идеологической борьбе. Например, в 20-х годах борьба с мелкобуржуазными ценностями, персонифицированными в образе изнеженных барышень в стихах Маяковского и фильмах Эйзенштейна, часто сопровождалась призывом к революционной мужественности. Мандельштам замечает, что Маяковский, который в своих стихах носит свою мужественность, как орден, и носит ее с ней, как со своей желтой кофтой, иногда с его неумеренным лиризмом сам попадает в опасность стать «поэтессой»<sup>15</sup>. «Борьба полов» в искусстве XX века ведется с полной силой: так, футуристы представляли себя более мужественными, чем «женственные» символисты, акмеисты более «мужественны», чем футуристы, а социалистические реалисты вообще побе-

дили всех остальных, и феминистов в том числе, сделав женщин мужественными, при этом многие работники искусства в своих собственных повседневных практиках вернулись не столько к «матриархату», сколько к домострою.

Карикатурный портрет поэтессы, написанный поэтами, часто выражает эстетический кризис, сомнения, расшатывание критериев и оценок искусства, которое происходит в культуре модернизма — с одной стороны, под влиянием авангарда и его «обнажения приема», а с другой стороны, с растущей популярностью коммерческой культуры, запрещенной после Октябрьской революции, в которой основными героями и авторами были женщины-писательницы вроде Чарской и Вербицкой. Женщина может заниматься литературой как хобби, вроде мадам Туркиной, героини рассказа Чехова «Ионыч», для которой сочинение романов о том, чего никогда не бывает в жизни, являлось частью повседневного ритуала. Проблема, когда она претендует на авторство.

В XX веке особенно попало Ахматовой и Цветаевой, которых обвиняли в монашестве и в распутстве, в недостаточной и избыточной женственности и мужественности. Причем делали это часто их друзья-поэты. Вот как иронически пропагандирует «мужественность» новой советской литературы Владимир Маяковский:

Вошла комсомолка с почти твердым намерением взять, например, Цветаеву. Ей, комсомолке, сказать, сдувая пыль с серой обложки — Товарищ, если вы интересуетесь цыганским лиризмом, осмелюсь вам предложить Сельвинского. Та же тема, но как обработана? Мужчина<sup>16</sup>.

Проза Марины Цветаевой подвергалась критике со всех сторон, даже со стороны поклонников ее поэзии. Мирский назвал ее прозу «самой претенциозной, небрежной, истеричной и вообще наихудшей прозой, когда-либо написанной на русском языке». Вероятно, в самой структуре цветаевской прозы, особенно в «Повести о Сонечке», есть что-то, что

оскорбляет представления о хорошем вкусе. Оно обнаруживается в несколько «истеричной» лиричности, «безмерности в мире мер», и стирании границ между повествованием о себе и других. Проза Цветаевой не вмещается в рамки традиционных жанров и свободно передвигается между автобиографией и критикой, между фактом и вымыслом<sup>17</sup>. Отношение Цветаевой к культурному мифу женственности двойственно: с одной стороны, она пытается отделить себя от традиционной героини, будь то красавица или поэтесса. С другой стороны, ее увлекает эстетическая непристойность, нарушение литературных этикетов, излишество или безмерность «женской» речи. Цветаева флиртует с графоманством и иногда влюбляется в болливую красавицу-поэтессу.

В статье «Максимилиан Волошин» Цветаева рассказывает, «как сделана поэтесса», и описывает трагедию женского авторства. История начинается с того, что поэт-меценат Максимилиан Волошин решает помочь простой учительнице Елизавете Дмитриевой, которая обладала скромной внешностью, но зато нескромным поэтическим дарованием. Он создает для нее карнавальную маску поэтессы Черубины де Габриак, экзотической иностранки, страдающей, богатой и прекрасной. Дмитриева публикует свои стихи под псевдонимом де Габриак и становится одним из самых популярных поэтов в журнале «Аполлон». При этом она остается невидимой, как Психея или Муза. На короткое время ее стихи, или, вернее, ее романтическая легенда, покоряют Санкт-Петербург. Ее воспринимали не как автора любовных стихов, а как предмет романтической любви, и эта романтическая любовь длилась недолго. Поэт Екатерина Дмитриева убита романтической героиней Черубиной де Габриак и может быть только воскрешена в поэтической прозе другой женщины-поэта Марины Цветаевой.

В очерке Цветаева описывает вечер поэтесс, организованный Валерием Брюсовым в 1920 году. «Женщина, любовь, страсть... Женщина с самого начала могла только петь о любви. Без любви женщина в творчестве ничто...» — провозглаша-

ет Валерий Брюсов на печально известном вечере поэтесс<sup>18</sup>. Об одной из поэтесс, выбранных Брюсовым, по имени Сусанна, сказано, что она была настолько красивой, что ей не надо было писать стихи. «Женщина, любовь, страсть» — этот безвыходный любовный треугольник сводит всю литературу, написанную женщинами, к разбитым сердцам и преступным страстям. Цветаева пытается разбить брюсовский любовный треугольник и нарушить самодовольный вуайеризм великого мастера. Она наблюдает за поэтессами и за брюсовским взглядом, надзирающим над ними, вовлекая читателя в театральную игру взглядов и точек зрения. Кинокритик Лаура Малви, описывая двойственную точку зрения женщины-автора, поставленной в традиционно мужскую структурную позицию, придумывает термин: бисексуальность зрения<sup>19</sup>. Цветаева была мастером такой творческой бисексуальности.

В «Повести о Сонечке» (1938) Цветаева пишет о своей работе в театре Вахтангова в 1919-м — начале 1920-х и о своих многочисленных влюбленностях, особенно в актрису Соню Голлидэй, о смерти которой Цветаева узнает во Франции. Цветаева описывает жизнь в театре и в то же время разыгрывает ее, занимаясь постоянной самодраматизацией и иногда само мелодраматизацией. Однако театр Цветаевой, в отличие, скажем, от театра Маяковского, — это не театр одного актера. Цветаева представляет обширный репертуар мужских и женских ролей и сама играет многие из них. Говоря словами Сонечкиной няни, «теперь революция, великое сотрясение... Мужчин от женщин не отличают, особенно покойников»<sup>20</sup>. Большинство героев повести, мужчин и женщин, которые являются профессиональными актерами и поэтами-драматургами, обладают множественными половыми ролями и вовлечены в весьма нетрадиционные любовные треугольники. Они меняют роли, партнеров и сексуальную ориентацию. Поэтому тут можно говорить не только о бисексуальности, но и об общей перетекаемости гендерных и сексуальных индивидуальностей.

В центре стоит цветаевская идеальная пара: поэт и актриса, Марина, поэт и драматург, и Сонечка, «женщина-цветок — героиня». Сонечка для Марины служит примером нелитературной женственности — неидеализированной и безмерной. Именно поэтому Сонечку не любят мужчины и интеллектуалы. Ее особый глубокий женский ум стоит выше «псевдоженственного, псевдо-Беатриче, псевдо-Кармен».

В повести Цветаевой Сонечка появляется в двух женских ролях — она говорит как «поэтесса», а действует как традиционная поэтическая героиня. В обеих ролях она переступает нормы хорошего вкуса. Однажды она признается Марине в своей любви к «плохой поэзии» — к цыганщине и к старомодным городским романсам — всему тому, что считалось в послереволюционной России «мелкобуржуазной пошлостью». (Недаром культура НЭПа позднее высмеивалась за недостаток «революционной мужественности».) В Сонечкиных интимных монологах, воскрешенных Мариной, мы находим подлинную поэтическую интуицию, тонкую душевность и страстие к душевной мелодраматичности. Ее речь походит на речь сентиментальных героев Диккенса и Достоевского. Как ни странно, Цветаева никогда не интересовалась Достоевским, однако речь Сонечки напоминает нам разговоры двух экзальтированных, влюбленных друг в друга девочек из его «Нечистики Незвановой».

В повести Сонечка говорит больше, чем Марина, литературные отношения между Мариной и Сонечкой выходят за рамки традиционных поэтических структур, воплощенных в диалоге между красноречивым поэтом и его идеально молчаливой или умалчиваемой возлюбленной, идеальной бессловесной красавицей. Марина начинает как драматург, пишущий роли для Сонечки, а в конце говорит Сонечкиным голосом. Сонечка же часто раскрывает Маринино эстетическое кредо, так же как Алиса Б. Токлас в «Автобиографии Алисы Б. Токлас» известной американской писательницы Гертруды Штейн (Стайн). Между прочим, Сонечка объясняет невозможность назвать Марину поэтессой и «интеллигент-

ным человеком» потому, что ее жизнь и творчество выходят за рамки этих культурных понятий. «“Интеллигентный человек” — Марина? — это почти такая же глупость, как сказать о ней “поэтесса”. Какая гадость!» (С. 293).

Эти измененные отношения между поэтом и ее героиней и постоянная смена обличей влияют на саму структуру повести. Цветаева пишет: «Действующих лиц в моей повести не было. Была любовь. Она и действовала — лицами» (С. 354). Таким образом, повесть не построена как литературное произведение, а скорее неорганизована и деструктурирована, как сама любовь. Однако автобиографическая авторская позиция не лишена иронии и критического самосознания. Цветаева сознает, что структура любви противоречит условиям «литературности». «Я знаю, я знаю, что своей любовью “эффект” ослабляю...» — пишет она в одном из своих многочисленных отступлений (С. 227). Можно сказать, что в повести Цветаевой преобладает «женская логика», сочетающая в себе нерациональность, парадоксальность мышления, склонность к отступлениям, фрагментарности и фривольности. Но, возможно, эта самая пресловутая женская логика — одно из наиболее популярных оскорблений в русской культуре, — если, конечно, к ней добавить определенную дозу иронии, окажется не так уж далека от логики модернизма, и особенно постмодернизма.

Настойчивые обращения к теме любви делают ее произведения похожими скорее на эмоциональные заклинания, чем на «произведения искусства». Кажется, в нашей культуре «язык любви» всегда граничит с эстетической непристойностью, он впадает то в одну, то в другую крайность: из поэтических абстракций «высокой культуры» выходит в сентиментальную пошлость и китч так называемой «мещанской культуры» или в непристойность «низовой» культуры. Роллан Барт пишет об «антилитературности» любовного языка в своей книге «Фрагменты речи влюбленного». Барт иронически замечает, что в современной культуре непристойность — это не порнография или шокирующая сексуальная трансгрессия, а скорее

чувствительность или даже сентиментальность (*sentimentalité*), которая с первого взгляда менее запретна, но на самом деле более неприлична (*obscène*), чем классический пример трансгрессии у маркиза де Сада, история о священнике, изнасиловавшем индюшку<sup>21</sup>. Это сама чувствительная речь влюбленного, тот избыток аффекта и недостаток структурности, который подрывает эстетическое достоинство произведения искусства и является основной частью мифа о женском творчестве. С самого начала повести Марина признается, что описание Сонечки и их взаимоотношений представляет собой лингвистическую проблему. Ей приходится пользоваться словарным запасом трех языков. Помимо литературного клише — традиционных жалоб всех любящих на ограниченность языка — это указывает на нечто специфическое в русской традиции — отсутствие целых исторических пластов любовной речи и эротической культуры<sup>22</sup>. Женский эротизм, пронизывающий «Повесть о Сонечке» и положенный в основу ее нетрадиционной структуры, новое явление в русской литературе. Артюр Рембо писал, что «любовь должна быть придумана снова». В своей автобиографической повести Цветаева придумывает снова женскую любовь со всеми ее сентиментальными диалектами, старомодными романсами, фрагментарностью и чрезмерностью, говорливостью и недосказанностью.

Согласно тыняновской концепции литературной эволюции, определяемой как постоянное сдвигание границ между литературой и бытом, проза Цветаевой должна была бы считаться новаторской. Она пересекает границы высоких и низких жанров, включая «низовые жанры» — мещанский городской фольклор и чересчур эмоциональные «женские» речи Сонечки. Цветаева вполне сознательно (в отличие от поэтесс Мандельштама) пародирует традиционные литературные взаимоотношения между полами. Цветаевская проза стоит на границе эстетической непристойности и временами, как замечает сама Цветаева, становится «переслащенной». Сонечка — не только Маринина муза, но и автор, своего рода об-

разцовая поэтесса, никогда не публиковавшая стихов, поэтесса, которую так часто оскорбляли поэты-мужчины, поэтесса, которую Марина тайно и нежно любит в себе самой. Драматург Марина больше не отстраняет себя от поэтессы, не подвергает цензуре ее голос — вместо этого она влюбляется в нее.

Максимилиан Волошин однажды предложил Цветаевой взять мужской псевдоним или даже несколько псевдонимов. Например, Петухов мог бы быть автором стихотворения о России. А гениальные близнецы, брат и сестра Крюковы, были бы создателями романтических поэм. В отличие от других известных женщин-поэтов своего времени, Зинаиды Гиппиус и Софии Парнок, Цветаева отказывается от мужского псевдонима. Ее автобиографический театр Марины Цветаевой полифоничен и полисексуален.

В искусстве второй половины XX века писательницы, художницы, кинорежиссеры, такие как Кира Муратова, Лана Югоберидзе, Лариса Звездочетова, широко используют женский язык и женскую культуру. Однако они не создают героинь-графоманок, подобно тому как Илья Кабаков и Владимир Сорокин создали галерею талантливых и неталантливых альтер эго. Интересен пример Татьяны Толстой. В интервью канадскому журналу начала 1990-х Толстая сказала, что женская проза характеризуется слащавостью и мещанством и что массовую культуру вообще нельзя считать культурной. Тем не менее в ранних и лучших рассказах писательницы — «Соня», «Милая Шура», «Река Оккервиль» — раскопаны целые пласты старомодной массовой культуры и предвоенного женского быта культуры — от городских романсов до эмалевых брошек-голубков. Ключ здесь, наверное, в слове «старомодная», анахронизм помогает остранению вкусовых догм.

В рассказе «Соня» женская проза движет сюжетом, выводя его в фантастическое измерение. Само имя героини, Соня, обладает почти чрезмерной интертекстуальностью. Странное соперничество двух женщин, по-змеиному очаровательной Ады и по-лошадиному некрасивой Сони, в основе рассказа,

действие которого развивается на какой-то беспечной даче в Ленинградской области конца 1930-х годов. Ада решает сыграть злую шутку над наивной Соней и придумывает для нее эпистолярного любовника Николая, женатого калеку, который никак не может представиться на глаза бедной Соне. Ада строчит письма от лица Николая, не претендуя на великую литературу, а только на великую любовь. Шутка превращается в неукротимую графоманию. Как ни странно, именно эта женская любовная проза в конце концов спасает Аду Адольфовну от смерти. В блокаду в голодном Ленинграде Ада-Николай посылает Соне последнее письмо, прощаясь с ней навсегда. Несчастливая Соня бежит на помощь к своему умирающему любовнику. Перед ней лежит голодный человек, не то женщина, не то мужчина, да это и неважно. В этот момент мы смотрим на мир влюбленными Сониными глазами. Она спасает своего эпистолярного любовника, дарит ему как свою любовь и кровь последнюю банку томатного сока, необходимую для выживания.

После войны талантливая графоманша в жизни Ада остается в живых, а Соня, наивная и героическая читательница женских романсов, пропадает, возможно, убитая во время бомбежки города. Остается от нее в конце рассказа только эмалевый голубок, которым она любила украшать свои безвкусные туалеты. В момент любви Соня посылает Николаю свою любимую брошку, одновременно символ пошлости и духовности. В конце рассказа мы узнаем, что Ада сожгла все письма Николая и Сони, и только эмалевый голубок, возможно, пережил героев-любовников. «Ведь голубков огонь не берет» — так заканчивается рассказ. В классическом советском романе «Мастер и Маргарита» сказано, что рукописи не горят. У Толстой горят тексты, но остаются двусмысленные сентиментальные сувениры женской жизни.

В рассказе «Река Оккервиль» городской романс «Нет, не тебя так пылко я люблю», по сути, определяет сюжет. Лысеющий ленинградец-петербуржец Симеонов любит не свою подругу Тамару с ее плавлеными сырками и цветастыми зана-

весочками и не Веру Васильевну, постаревшую диву, пошло плескающуюся в его ванне. Любит он странную любовью исполнительницу граммофонных романсов, живущую где-то в синих даях и на других берегах реки Оккервиль. Живые женщины — носительницы бациллы пошлости, идеальным может быть только бестелесный женский голос из далекого прошлого. Но идеальное и пошломое, как в песне поется, «два берега у одной реки»: они переплелись в жизни героя и в писательском тексте. Отделить «несобственно прямую речь», стилизацию в рассказе практически невозможно. Как будто бы в противовес своим собственным писательским воззрениям автор пророчествует о том, что низкое и высокое искусство перетекают одно в другое. К лучшему это или к худшему, сказать трудно. В конце рассказа, как в граммофонном романсе, невозможно длинная фраза, полная неясных чувств, томит читателя, который тоже начинает грустить «над всем, чему нельзя помочь, над подступающим закатом, над собирающимся дождем, над ветром, над безымянными реками, текущими вспять, выходящими из берегов, бушующими и затопляющими город, как умеют делать только реки»<sup>23</sup>.

### 3. Новый человек: графоманство как призвание и прием в 1920-е годы

Если кухарка, по словам Ленина, может править государством, то уж конечно всякий советский человек может быть писателем. В послереволюционное время любовь к писательству далеко не угасла. Лозунги 20-х годов не противостояли массовому производству литературного письма. На фабриках расцвели литературные кружки, показав, что традиционный российский путь самоутверждения «маленького человека» через письмо не исчез после революции<sup>24</sup>.

В очерке «Армия поэтов» (1923) Мандельштам пишет, что в России юношеское сочинение стихов настолько распро-

странилось, что стало воистину общественным явлением, достойным изучения. Мандельштам сравнивает послереволюционную графоманию с предреволюционной:

Лет десять назад, в «эпоху снобизма, бродячих собак», юношеское стихописание носило совершенно другой характер. На почве безделья и обеспеченности молодые люди, не спешившие выбрать профессию, ленивые чиновники привилегированных учреждений, маменькины сынки — охотно рядились в поэтов со всеми аксессуарами этой профессии: табачным дымом, красным вином, поздними возвращениями, рассеянной жизнью. Сейчас это поколение выродилось. Игрушки и аксессуары разбиты... При исключительно трудной борьбе за существование десятки тысяч русских юношей умудряются отрывать время от учения, от повседневной работы для сочинения стихов... Основное качество этих людей, бесполезных и упорных в своем подвиге, это отвращение ко всякой профессии, почти всегда отсутствие серьезного профессионального образования, отсутствие вкуса ко всякому профессиональному ремеслу<sup>25</sup>.

Мандельштам советует юношам заняться делом и перекаленифицироваться из писателей в читателей. Интересно, однако, что Мандельштам противопоставляет графоману не гения, как герой рассказа Синявского, а профессионала. Массовое производство стихов — непрофессионально, оно выражает потерю филологического ремесла — опоры культуры. Хотя, казалось бы, Мандельштам настраивает и подстраивает свою акмеистскую эстетику ремесла и ремесленничества под производственные метафоры критики 20-х годов, его понимание филологического принципа не пришлось по сердцу новой критике.

Вышедший в 1987 году сборник поэтических чтений в Политехническом музее, в котором собраны стихи Цветаевой, Блока, Хлебникова, Маяковского, а также менее известных поэтов с более звучными именами — Мальвины Марьновой, Рю-

рика Рока, Дира Туманного, А. Арго, Сергея Обрадовича и других, дает нам возможность понять, какой была любительская массовая поэзия 20-х годов. Именно в этой поэзии многие современные критики ищут предтечу социалистического реализма — по крайней мере, в той же степени, как и в утопическом сознании леворадикального авангарда. Массовая поэзия воплотила не столько идеалы нового языка конструктивистов, сколько идеалы народников, истинных культуртрегеров, далеко более успешных, чем авангардисты XX века.

Поэт по фамилии Самобытник написал о роли поэта в советское время:

Мы звезды в сумраке глубоком,  
едва мерцаем и горим,  
но на посту своем высоком  
мы неизменно сторожим<sup>26</sup>.

Обратим внимание, как высоко ставят себя новые поэты — звезды в сумраке — и как несовременны их метафоры поэтического творчества. Приподнятость стиля — некрасовско-надсоновская, далеко не из народной, а из народовольческой и популярной городской культуры конца XIX века. Эти стихи напоминают письменный язык разночинцев. Языковая ориентация этой поэзии — на традиционное литературное, грамотное или полуграмотное письмо. Здесь нет ни устной речи, ни повседневного советского языка. Литературное поведение понимается как использование приподнятого письменного языка с романтически-идеологическим акцентом. Тем не менее строки «но на посту своем высоком мы неизменно сторожим» имеют одну грамматическую странность. Глагол «сторожить» требует дополнения — это глагол транзитивный. Сторожить можно землю, страну, семью. Для Самобытника важен сам акт; советский поэт должен быть на страже и настороже. Что и от кого сторожить — неважно; главное — сторожить, от любых врагов народа.

Стихотворение Филиппа Шкулева «Мы — пролетарские поэты» (1922) также использует коллективное «мы», объединяющее рабочих и поэта:

Мы — заревых лучей потоки,  
 Мы — весенне-алые цветы,  
 Мы — огневые пишем строки  
 Всемирной братской красоты.  
 <...>

Мы святозарным горном дышим,  
 Доменным пламенем горим,  
 Стальной рукою кровью пишем,  
 Страницы новые творим.

Пьлайте, огненные строки,  
 Как солнца вешнего лучи.  
 Мы — мира нового пророки,  
 Мы — жизни радостной ткачи!<sup>27</sup>

В каждой строчке этого стихотворения что-то либо горит, либо пылает. Поэзия естественна, как вешние лучи, и современна, как домна. Поэт не может выбрать между любимыми стихами о весенней природе — Майкова, Тютчева и других поэтов XIX века и новыми революционными образами. Весенняя природа в стихотворении неуклюже соседствует с идеальной машиной, поэт стихоизливается общими мечтами — от Аленького цветочка до пушкинского «Пророка». Советский пророк — это ткач новой жизни, необходимый как весенние алые цветы. Никакого противоречия между «я» и «мы» здесь не видно.

Достижение невозможного, парение между небом и землей выражено во многих стихах:

Душа какую-то решимостью полна,  
 недвижимое становится возможным,

и нетерпением сладким и тревожным  
она взволнуется до дна<sup>28</sup>.

Как указал Евгений Добренко, мы находим здесь Блока и Горького в одной цитате. Тем не менее первая строчка «душа какую-то решимостью полна» вызывает недоумение. Как может решимость быть такой нерешительной и неопределенной? Эротика сладкого ожидания, общее место любовной лирики, превращается в эотику борьбы. Это все та же решимость быть на страже чего-то, которая обретет конкретный образ врага в начале 1930-х годов.

В поэзии кружков есть и крестьянские мотивы. Однако они напоминают Некрасова и Есенина больше, чем устное народное творчество:

Выйди, милая, родная, возле клуба на крылечко.  
Видишь, в небе вечер поздний  
красных зорек радость пролил.  
Хорошо под шепот звездный говорить о комсомоле.  
Под Юпитером и Марсом расскажу тебе о Марксе.

В стихотворении Филиппа Шкулева с названием «Пылай, душа» мы находим перепевы уже знакомых нам мотивов пылания и цветения новой жизни:

Меня тятенька бранит,  
Маменька ругает.  
Коммунистом Васенькой  
Все-то попрекает.

Выйду замуж за него,  
С домом распрощуся  
И сейчас же в партию  
Мигом запишуся.

Надоела старина!  
 Жить противно в мраке.  
 Эх, алей, пылай, душа!  
 Расцветайте, маки!<sup>29</sup>

Левоавангардная культура футуристов и конструктивистов, казалось бы, должна была обнять всенародное производство литературы. Однако Маяковский борется с поэтами-самозванцами. Для него они слишком буржуазны. Нэповская лирика Молчанова, как и любовь электротехников Жанов, кажется поэту псевдонародным мещанством, искажающим идеал. Вечный парадокс культуртрегерства — ученик станет, может стать новым Франкенштейном, угрожающим своему вдохновителю.

Несмотря на различие стилей и поэтических форм, для массовой поэзии характерна ориентация на письменную литературную речь и на использование первого лица — единственного или множественного числа, которое отражает прямую речь автора, его лирический идеал или обобщенное «мы» ткачей революции. У писателей, близких к Серапионовым братьям, мы наблюдаем обратную тенденцию — частое использование стилизованного острого повествования и употребление нового советского повседневного языка. Графомания и письмо от первого лица часто используется как прием: графоман становится героем-рассказчиком.

Михаил Зощенко — мастер такого театрализованного письма и сказового повествования. В 20-е годы он создает целую галерею графоманов и не очень талантливых писателей, не до конца «перестроенных» членов литературных кружков. При этой карнавальной игре в литературные маски Зощенко остается одним из самых популярных и любимых в народе писателей.

Зощенко отражает в своих рассказах тот самый повседневный, нелитературный советский язык, который завуалирован и исправлен в официальной пролетарской поэзии. Таким об-

разом, он нарушает этикет интеллигентского литературного поведения, вводя «некультурную» устную речь в свои комические рассказы. Более того, Зощенко утверждает, что он и является настоящим пролетарским писателем. Он пишет языком улицы, а не вычищенным, «лабораторным» языком новых пролетарских писателей.

Может быть, это признание покажется странным и неожиданным. Дело в том, что я — пролетарский писатель. Вернее, я пародирую своими вещами того воображаемого, но подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде. Конечно, такого писателя не может существовать, по крайней мере сейчас<sup>30</sup>.

Зощенко продолжает традиции Гоголя и создает образ стилизованного сказителя. Так, гоголевский Рудый Панько преобразуется у Зощенко в фольклорного Назара Синябрюхова. Впоследствии графоманы Зощенко приобретают иной классовый характер — это скорее «мелкобуржуазные» писатели-попутчики — Мишель Синягин и Коленкорев. Имена зощенковских графоманов, как, например, Коленкорев, связаны с книжным делом. Акт письма для них — акт самоопределения. Однако к концу 20-х годов существование этих вымышленных графоманов становится все более и более опасным, как и юмор Зощенко. Графоманы Зощенко невольно осваивают новый писательский жанр — между литературой и жизнью, — жанр ритуализированного самообличения и самооправдания. Через вступления к своим непризнанным произведениям они пытаются заигрывать с властью, надеясь ее обыграть через иронию. Их вступления напоминают сложные цирковые номера, какие-то невозможные сальто-мортале, которые кончаются падением.

Четыре вступления к сентиментальным повестям Зощенко, написанные между 1927 и 1929 годами, представляют собой своего рода карнавал авторства, выражая литературный кли-

мат переходного периода. Первое вступление подписано самим Коленкоровым. Здесь Коленкоров объясняет несовременное и, казалось бы, не очень революционное название своей книги «Сентиментальные повести» и признается, что его книга «написана о маленьком человеке, об обывателе во всей его неприглядной красе», предлагая критикам «не портить по этому поводу свою драгоценную кровь». Второе и третье вступления подписаны анонимными критиками К.Ч. и С.Л., которые раскрывают «мелкобуржуазное происхождение Коленкорова из семьи дамского портного» и его принадлежность к «правому крылу писателей-попутчиков». Критики дружно отмечают положительное влияние на Коленкорова руководителя литературного кружка писателя Зощенко, благодаря которому у Коленкорова есть надежда «перестроиться и занять одно из видных мест среди писателей “натуральной школы”». Имитируя анонимно-бюрократический стиль, Зощенко пародирует язык идеологизированной критики 20-х годов и язык читателей-графоманов, строчащих многочисленные запросы и письма в редакцию. Таким образом, повествовательная рамка сентиментальных повестей уже представляет собой театр массовой графомании, идеологизированной и деидеологизированной. Однако сам церемониймейстер Михаил Зощенко не властен предугадать конец этого опасного театрального действия. Последнее вступление к сентиментальным повестям представляет собой вынужденное обнажение приема:

В силу прошлых недоразумений писатель уведомляет критику, что лицо, от которого ведутся эти повести, есть, так сказать, воображаемое лицо. Это есть средний интеллигентский тип, которому случилось жить на переломе двух эпох...

Неврастения, идеологические шатания, крупные противоречия и меланхолия — вот чем пришлось наделить нам своего «выдвиженца» И.В. Коленкорова. Сам же автор — писатель М.М. Зощенко, сын и брат таких же нездоровых людей — давно перешагнул все это...

В данном же случае это литературный прием. И автор умоляет почтеннейшую критику вспомнить об этом замысловатом обстоятельстве, прежде чем замахнуться на беззащитного писателя<sup>31</sup>.

Итак, Зощенко наконец называет вещи своими именами, разрушает литературные иллюзии под нажимом читателей и критиков. Литературный карнавал кончился, двусмысленность, «несобственно-прямая речь», сказовое письмо и прочая формальная игра чреватые серьезными последствиями. И тем не менее прямота и буквальность этого последнего вступления не лишена иронии. Михаил Зощенко представлен здесь в третьем лице, как «сын и брат таких же нездоровых людей». «Срывание всех и всяческих масок» — высказывание Толстого — не проводится до конца. Маска приросла к лицу, автор не может просто писать без самотеатрализации, без выставления героя-писателя. Автор не может скрываться за кулисами как некий *deus ex machina*. Таким образом, обнажение приема в последнем вступлении не является полностью политически корректным и не теряет элемента литературности в самом формальном смысле слова. Автор остается на опасной границе между буквализацией и пародийностью, между обнажением приема и новой маской.

Член литературного кружка Коленкоров — это одновременно предлог для насмешки над писателями-попугачиками и маска советской самозащиты.

Писательство как медиум и как культурная традиция представляется у Зощенко чем-то архаичным. Жанр сентиментальной новеллы, избранный Коленкоровым, восходит к русскому сентиментализму XVIII — начала XIX века, к «Бедной Лизе» Карамзина и к популярной культуре XIX века. Если в XVIII веке сентиментальная новелла подорвала классическую иерархию стилей, то в 20-е годы XX века сентиментальная новелла, с ее вниманием к будничным проблемам и душевным расстройствам маленького человека, расшатала революционную

иерархию героических стилей. У Зощенко, как и у других писателей, анахронизм используется как тормоз для утопического оптимизма, направленного на будущее.

«О чем пел соловей» — это городской романс или, вернее, роман коммунального общежития. Это — история несчастной любви бедной Лизочки Рундуковой, дочки квартирной хозяйки, с квартирантом гражданином Былинкиным, который нуждается в жилплощади. Имя гражданина Былинкина, намекающее на былинку и пылинку, не случайно. Незначительное и эпическое сосуществуют в образе героя-квартиранта. Лиза воплощает для Былинкина идеал домашности: «В ней была та очаровательная небрежность и, пожалуй, даже неряшливость той русской женщины, которая вскакивает поутру с постели и, немытая, в войлочных туфлях возится по хозяйству». Она — «не какая-нибудь кукольная мадамочка, измышление западной культуры», которая совсем не по душе автору. Лизе почти удается сделать Былинкина поэтом. Он пишет лирическое стихотворение «К ней и к этой», которое было не принято редакцией журнала «Диктатура труда» как «несозвучное социальной эпохе». Однако увлечение у Былинкина длилось недолго. Он — несвершившийся графоман. Как убеждает нас Коленков, герой квартирного романа «не пошел по тяжелому пути поэта. Былинкин, всегда несколько склонный к американизму, забросил вскоре свои литературные достижения, без сожаления закопал талант и стал жить по-прежнему, не проектируя своих безумных идей на бумагу».

«Американизм» Былинкина в том, что, как человек практический, он предпочитает литературе — жизнь. Лиза, русская душой, требует романтической поэзии. Американизм вылечивает Былинкина от графоманского вируса. С движением на запад эпидемия русской и советской болезни уменьшается. Роман между Лизой и Былинкиным расстроен из-за комода и житейских неудобств. Предлагая Лизочке руку и сердце, Былинкин надеялся получить комод ее матери, квартирной хозяйки, в качестве приданого. Хозяйка наотрез отказывается, и бедная Лизочка остается с комодом, но без жениха. А практич-

ный Былинкин женится на дочке другой квартирной хозяйки с еще более удобной мебелью. Комод является главным предметом любви американизированного Былинкина. Формальный анализ показывает, что комод, а не психология героев является рычагом сюжета новеллы. Роман с комодом был и остается важной чертой советского и постсоветского быта.

Но вернемся к периоду романтического сватовства Былинкина и к периоду его краткого поэтического вдохновения. Заглавие новеллы объединяет романтическое увлечение и увлечение литературой, и начинающий писатель возвращается к своему заглавию в самом конце повести.

Это было в самый разгар, в самый наивысший момент ихнего чувства, когда Былинкин с барышней уходили за город и до ночи бродили по лесу. И там, слушая стрекот букашек или пение соловья, подолгу стояли в неподвижных позах. И когда Лизочка, заламывая руки, спрашивала:

— Вася, как вы думаете, о чем поет соловей?

На что Вася Былинкин обычно отвечал сдержанно:

— Жрать хочет, вот и поет.

И только потом, несколько освоившись с психологией барышни, Былинкин отвечал более подробно и туманно. Он предполагал, что поет птица о какой-то будущей распрекрасной жизни (С. 421).

Соловей, самая цитируемая птица западной культуры, выступает как говорящий попугай или какой-то графоман-любитель, который может петь на любой вкус и обо всем — включая жратву, любовь и светлое будущее. Комический эффект этой сцены, как бы неудачно прилепленной к концу повести, происходит в результате стыковки стилей — популярной мелодрамы, которую, заламывая руки, разыгрывает Лизочка, и сниженной и приземленной речи Былинкина. Сцена написана писателем-любителем, неудавшимся моралистом, не до конца обучившимся мастерству письма.

В последнем параграфе новеллы происходит неожиданное явление автора из-за кулис и его прямое обращение к читателю. На вопрос, о чем пел соловей, автор отвечает по-своему:

Автор тоже именно так и думает о будущей настоящей жизни, лет, скажем, через триста, а может даже и меньше. Да, читатель, скорее бы уж наступили эти отличные времена. Ну а если и там будет плохо, тогда автор с пустым и холодным сердцем согласится считать себя лишней фигурой на фоне восходящей жизни. Тогда можно и под трамвай (С. 421).

Итак, потенциальный конец новеллы выдержан под знаком сентиментального жанра. Как мы помним, «Бедная Лиза» кончается самоубийством несчастной героини, соблазненной и покинутой. У Зощенко намечается другое самоубийство — самоубийство отчаявшегося автора.

Этот конец окажется пророческим. Через четыре года, в 1929 году, писатель Зощенко убьет графомана Коленкорова. Более того, Зощенко подвергнется точно такой же критике, как его несчастный герой-графоман, и перестанет писать двусмысленные комические рассказы. Под трамвай же попадет герой другого романа — официальный графоман Берлиоз из «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова, а этот роман определит новый стиль литературного поведения советского писателя — писание в стол.

Критики неоднократно называли Зощенко «мещанским писателем». Перефразируя Эйхенбаума, можно сказать, что он нарушил советский литературный этикет серьезности и культурности, сдвигая иерархии стилей, вводя устный повседневный язык в идеологизированное литературное пространство, по-новому сакрализованное в начале 30-х годов. Язык критиков Зощенко не очень отличается от языка его героев. Зощенко мог бы написать такого рода тексты гораздо талантливее. Но в данном случае литературная критика не ограничивалась литературой. Критик Вешнев пишет в статье «Разговор по душам»:

Хочется поговорить с М. Зощенко, так сказать, по душам. Хочется ему прямо поставить вопрос: «На что тратите время, товарищ Зощенко, свое дарование?» Конечно, говорить по душам, серьезно с М. Зощенко трудно... К сожалению, на всем его творчестве лежит этот нехороший отпечаток смешливости<sup>32</sup>.

Кажется, что это критическое заявление в форме «разговора по душам» следует за зощенковской имитацией устной речи. Даже фамилия критика напоминает нам оптимистические «вешние» пейзажи массовой поэзии 20—30-х годов. Критик заметил основной прием зощенковского письма и охарактеризовал его как «нехороший» — слово, которое вскоре примет зловещую окраску. Для Зощенко смешливость и игра масок — это был единственно возможный язык, на котором писатель мог вести искренний разговор по душам со своими читателями. Карнавал графомании открывал иное утопическое пространство, потенциальный мир, где над действительностью еще можно было смеяться. Но эта эстетическая утопия оказалась недолговечной. Было в ней что-то, что подрывало официальную серьезность тотального языка.

В Германии произведения Зощенко, переведенные на немецкий язык, были сожжены как дегенеративная литература. В Советском Союзе после постановления Жданова о журнале «Звезда» язык критического письма резко изменился; форма разговора по душам сменилась на форму выговора. Тавтологичность и постоянные эпитеты, используемые в этой критике, придают ей черты заклинания:

Деятельность Зощенко глубоко чужда традициям советской литературы. Эпигоны буржуазно-дворянской литературы — Замятины, Ремизовы — те, на которых Зощенко воспитывался, давно сданы в архив. Советская литература росла и совершенствовалась в борьбе с аполитичностью, с декадентством, с пошлой обывательщиной, безыдейностью и пошлым обывательским бытовизмом<sup>33</sup>.

## 4. Графоманство как диссидентство

Последние смешливые графоманы сталинского времени были созданы поэтами последней авангардной группы ОБЭРИУ Николаем Олейниковым, Даниилом Хармсом, Александром Введенским и др. Они — поэтические двойники прозаика Зощенко. Надежда Мандельштам пишет о рано погибшем в сталинских лагерях Олейникове: «Я могу по пальцам пересчитать людей, которые сохраняли трезвую голову.. Одним из таких людей был Олейников, человек сложной судьбы, ранее других сообразивший, в каком мире мы очутились». Корней Чуковский писал: «Был Олейников необыкновенно одарен. Гениален — если говорить смело. Как случается с умными, сильно чувствующими людьми, он и мыслил ясно»<sup>34</sup>.

Почему же нам так мало известно о поэте Олейникове? Более того, все, что мы имеем, это стилизованные графоманские стихи, подписанные Макаром Свирепым. Макар Свирепый, псевдоним Олейникова, — это мягкая пародия на Максима Горького. Олейников еще более последовательно, чем Зощенко, использует анахронизм в своем авангардном творчестве. Он пишет исключительно от лиц своих поэтических двойников. Во времена консолидации социалистического реализма с его пантеоном классиков и положительных героев Олейников утверждает, что его литературным предшественником является принц графоманов XIX века — Козьма Прутков. Олейникову принадлежит первая попытка «генеалогии графоманства». Как герой Борхеса, он придумывает своих предшественников, создавая альтернативный культурный канон классиков-графоманов. Для Олейникова Козьма Прутков является главным классиком русской литературы.

Макар Свирепый переходит на «домашнюю жизнь литературы», как некогда поэты пушкинской поры, не стремившиеся к публикации. Олейников-Свирепый воскрешает анахронистические жанры «дружеской эпистолы» и стихотворения на случай, только этими стихами на случай являются не оды к

Первому Мая, а стихи, прославляющие повседневные праздники и неудачи близких друзей, как, например, «Послание супруге начальника на рождение девочки», «Послание Наташе Шварц, одобряющее стрижку волос», «Послание Елизавете Исаевне Долухановой, бичующее ношение одежды» или «Послание Генриху Левину по случаю влюбления его в Шурочку». Через эту повседневную шуточную поэзию Олейников воспевает иную форму коллективности, отличную от официального коллектива. Это — мир друзей, не потерявших чувства юмора и понимающих друг друга с полуслова. Олейников резко нарушает официальный литературный этикет социалистического реализма: в эпоху «маниакальной серьезности», по выражению Льва Лосева, он пишет юмористические стихи; во времена, когда литература стала общественным орудием, он пишет несовременные, частные и, казалось бы, тривиальные стишки в альбом знакомых дам. Олейников выбирает для себя невозможную персону — старомодного писака-любителя, графомана-непрофессионала, певца несуществующего утопического салона насмешливых интеллигентов. По словам Лидии Гинзбург, Олейников пользуется приемом «антиценности», прибегая к «гротескной стихии галантерейного языка»:

В качестве языка любви, любовной лирики галантерейный язык выражает сознание людей, уверенных в том, что на месте ценности — мерзость, но что в хорошем обществе о мерзости говорят так, как если бы на ее месте была ценность. Это язык подложной эротики, мещанского эстетизма. Антиценность в поэзии всегда соотнесена с ценностью — явной или подразумеваемой. И у Олейникова сквозь все гротескные наслоения слышится подлинный голос поэта<sup>35</sup>.

Единственное, что Олейников печатает в эти годы, — это детские стихи. Благодаря хлопотам Маршака и Чуковского, детская литература в 30-е годы становится прибежищем последних авангардистов, обеспечивая их минимальной зарплатой и штампом в трудовой книжке. Олейников сочиняет мно-

гочисленные стихи о насекомых, продолжая традиции графоманов XIX века — Пруткова и капитана Лебядкина из «Бесов» Достоевского. Олейников пишет любовное стихотворение мухе — «муха, птичка моя», сатиру под названием «Жук-анти-семит» и балладу о таракане. Эпиграф к балладе о смерти таракана — из стихотворения капитана Лебядкина: «Таракан попал в стакан».

Таракан сидит в стакане,  
ножку рыжую сосет.  
Он попался. Он в капкане.  
И теперь он казни ждет.

Таракан к стеклу прижался  
и глядит, едва дыша,  
он бы смерти не боялся,  
если б знал, что есть душа.

Но наука доказала,  
что душа не существует,  
что печенка, кости, сало,  
вот что душу образует.

Есть всего лишь сочлененья,  
а потом соединенья.  
Против выводов науки  
невозможно устоять,  
таракан, сжимая руки,  
приготовился страдать. (С. 91—94)

В этом простовато-абсурдном стихотворении выражены многие страхи эпохи. Таракан очеловечен, в то время как его палачи похожи на обезьян. Таракан рассуждает о душе и ведет себя как провинциальная актриса из мелодрамы, «сжимая руки» и готовясь страдать. Конец таракана весьма трагичен; из

героя-интеллигента он превращается в фольклорного неудачника:

Его косточки сухие  
будет дождик поливать.  
Его глазки голубые  
будет курица клевать.

Именно эти насмешливо-трагические стихи о страдающем таракане в конце концов стоили Олейникову жизни. В 1935 году на Олейникова был написан донос, в котором говорилось, что стихи поэта о мухах и тараканах «порочат советскую действительность» и что его книги для детей должны быть конфискованы и уничтожены. Буквализация метафоры приводит к смерти автора. Автора ожидала судьба его книг. В 1940—1941 годах Олейников погибает в сталинских лагерях. Ироническая литературная игра, карнавал авторства и поза смешливого графомана стоили поэту жизни. Вообще насекомые играли фатальную роль в литературе сталинского времени. Достаточно вспомнить и эпиграмму Мандельштама о тараканьих усах вождя, и любимую всеми Муху-цокотуху Чуковского, и комарика на воздушном шарике, победившего наконец всемогущее тараканище. Насекомые сильно досаждали музам власти.

## 5. Гений народа: уж не пародия ли он?

В 30-е годы образ графомана и вообще образ писателя практически исчезает из литературы и искусства. Писатель, плохой или хороший, уже не является моделью идеального гражданина. Аллегория творчества принимает другие формы. Смешливые или комические жанры также преобразуются. Комедия становится делом партии, хотя, конечно, как во все времена, читатель и зритель смеялись не только над тем, что

было в официальном тексте, но и над тем, что было между строк. В 30-е годы создается новая комедия — киномюзикл. Кино наконец становится самым главным советским искусством, причем не экспериментальное кино, о котором мечтали Вертов и Эйзенштейн, а традиционное, жанрово-повествовательное кино, не слишком отличающееся от голливудского. Литературная, нарративная модель доминирует в искусстве соцреализма, в отличие от искусства 20-х годов с его попыткой найти язык каждого медиума — определить литературность литературы, киношность кино<sup>36</sup>. Медиальная саморефлексия пропадает. Искусство не может откровенно обнажать свои приемы, механизмы риторической манипуляции или иллюзорность соблазнов. Скорее оно должно их тщательно завуалировать. Однако парадоксальное отношение между пародийным и буквальным остается и приобретает новые оттенки.

Интересен в этом смысле пример фильма «Волга-Волга», посвященного теме народного творчества. Режиссер Григорий Александров ставит своей задачей создание новой советской комедии. Фильм был особенно любим народом и также вождем народа. Сталин смотрел «Волгу-Волгу» 100 раз. Говорят, это не было преувеличением. Графоман из рассказа Синявского высказывает крамольное предположение, что гений и графоман не всегда противостоят друг другу, что они часть одной системы. Если в 20-е годы романтическому понятию гениальности не придается большого значения и на первое место выходит производственник, ремесленник, инженер человеческих душ или коллекционер-монтажер, то в 30-е годы гениальность вновь занимает критиков. Правда, речь идет уже не об индивидуальном гении, а о «гении народа». Это время возрождения народного искусства, национального по форме и социалистического по содержанию. Эпоха создания сталинского фольклора. Каждый может быть художником слова, проявить гений народа, то, что могло раньше считаться массовым графоманством, теперь может обернуться народной гениальностью. Форма проявления гениальности изменяется.

Писанием стихов никого не удивишь; новое время требует песен. «И тот, кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадет».

«Волга-Волга» инсценирует в форме «жизнеутверждающей комедии» сталинские постановления о возрождении народного искусства. В центре фильма — любовная история заблуждающегося интеллигента Алеши, любителя иностранной классической музыки, а именно Вагнера и Бетховена, с простой, но необыкновенно талантливой девушкой-письмоносомом, по имени Стрелка, которая постепенно его перевоспитывает. Стрелка — не просто отличный почтовый работник маленького провинциального городка, она пронзена стрелой таланта. Исполняет роль девушки из народа народная артистка Любовь Орлова, советская Марлен Дитрих, за костюмированная в лучших голливудских традициях. Орлова создает теплый, но достаточно стилизованный портрет; ее Стрелка говорит немного экзальтированным театральным «письменным» языком — совершенно непохожим на язык зощенковских персонажей. Песня, сочиненная Стрелкой, побеждает на конкурсе в Москве. (В новых сталинских комедиях все дороги ведут в Москву.) В данном случае дорогу в Москву Стрелке преграждает местный бюрократ Бывалов. Его фамилия вполне аллегорична; она напоминает нам о борьбе с обывателями и мещанами. Бывалов — мещанин у власти, неперестроенный бюрократ, который пытается экспроприировать подлинно народное искусство для своих корыстных целей и поехать в Москву для получения приза. Конечно, в финале добро побеждает зло; и народное искусство торжествует как над интеллигентским увлечением иностранной классикой, так и над бюрократической корыстью и псевдонародностью<sup>37</sup>.

Фильм имеет необыкновенный мифологический потенциал. Сцена, в которой Стрелка впервые раскрывает свой народный гений перед музыкантом Алешей, представляет собой драму народного авторства. Девушка из народа — не просто исполнитель, она — сочинитель. Творчество происходит на

открытом воздухе. Стрелка в венке из ромашек как бы возвышается над своим заблуждающимся возлюбленным. Он снижает роль народного творчества, но девушка-письмоносец берет свое. Она не просто разносчица писем, а творец нового типа письма. Песня Стрелки вмонтирована таким образом, что она превращается в фильм в фильме. Монтаж подчеркивает, что песня Стрелки не является частью бытовой, комической любовной сцены. Взгляд героини, освещение, угол съемки меняются. Взгляд Орловой устремлен не на возлюбленного, а в утопическую даль светлого будущего. Лицо ее превращается в маску статуарной советской одухотворенности. Она уже не просто Стрелка, а «красавица народная», собирательный и типический образ гения из народа. Стрелка теряет индивидуальные характерные черты, превращаясь в мифический образ положительного героя.

Песня Стрелки — о советизации природы:

Много песен о Волге пропето,  
 Но еще не сложили такой,  
 Чтобы, солнцем советским согрета,  
 Зазвенела над Волгой-рекой.

Эта песня о природе, которая становится частью советской культуры. Сцена является олицетворением советского мифа. Миф работает на том, что идеология видится естественной; патриотизм не спущен сверху: о патриотизме поет народ. Таким образом, миловидная Стрелка-письмоносец сочиняет советскую мифологию.

Но кто же автор этого фильма, который как бы инсценирует драму авторства? Фильм является своего рода комедией ошибок, где настоящему народному поэту Стрелке приходится бороться за свое авторство. Когда фильм появился на экранах в 1938 году, в титрах было только одно имя — режиссера и автора сценария Григория Александрова. На самом же деле известно, что сценарий писали два опальных автора — Нико-

лай Эрдман и Владимир Масс<sup>38</sup>. Николай Эрдман был в то время в ссылке в Томске, а затем в Калининe, поэтому, несмотря на то что он принимал участие в сценарии «Веселых ребят» и «Волги-Волги», его имя в титрах не упоминалось. Творчество Эрдмана по своему языку и театрализации советского быта было близко творчеству Зощенко. Прославленный писатель 20-х годов, автор пьесы «Самоубийца», был также автором многих пародий, стилизаций, реприз кабаре, скетчей и куплетов. Эрдман был знаменитый московский шутник-импровизатор, имитатор и актер. Фильм «Волга-Волга» был удостоен Сталинской премии, а в то же время имя Эрдмана было практически непечатным и его пьесы были строго запрещены. Как же возможен был такой недосмотр со стороны органов?

Более того, опальный писатель Эрдман получает в 1941 году приглашение работать сценаристом в Ансамбль песни и пляски НКВД, где он ставит театрализованные представления патриотического характера — «Русская река», «Отчизна» и «Рядовой Шульц». В 1948 году начальник ансамбля МВД дал Эрдману положительную характеристику:

За время пребывания в ансамбле тов. Эрдман Н.Р. проявил себя дисциплинированным, добросовестным и инициативным работником, он был одним из авторов всех спектаклей ансамбля, а также одним из самых активных участников в работе по созданию новой формы народного представления, практиковавшейся ансамблем МВД СССР<sup>39</sup>.

Итак, встает вопрос, как нам теперь читать комедию «Волга-Волга», представляющую собой официальную версию народного творчества? Как нам рассматривать одно из самых программных произведений соцреализма в кино? Может быть, нужно вставить этот фильм в новую рамку, рассмотреть его как произведение фиктивного автора — стилизованного соцреалиста-графомана, созданного ироничным церемоний-



мейстером, опальным Николаем Эрдманом. Иначе говоря, о фильме «Волга-Волга» можно задать вопрос Татьяны из пушкинского «Евгения Онегина»: «Уж не пародия ли он?» Может быть, можно рассмотреть «Волгу-Волгу» как произведение Николая Эрдмана? В таком случае прием Эрдмана обратен Зощенко. Зощенко «обнажал прием», выставлял своих фиктивных героев-писателей, в то время как Эрдман как бы скрывает, вуалирует свою игру. Он как будто бы является искренним вездесущим автором, давая нам комедию как она есть, без формальных излишеств, нехорошей насмешливости, в которой обвиняли Зощенко. Следуя этой линии, можно сказать, что Эрдман наиболее последовательно олицетворял собой графомана, по всем правилам сталинского литературного этикета, без кавычек, без подмигивания зрителям, подмигивая, может быть, только потомкам.

Как мы видели, нюансы литературной игры часто стоили писателям жизни. Несобственно-прямая речь была особенно опасна. Все литературные суды — начиная от суда над Флобером и кончая судом над Синявским и Бродским — строились

на интерпретации несобственно-прямой речи как речи автора. Не случайно рассказ Синявского «Графоманы» был одним из примеров антисоветских настроений автора. Эрдман пишет собственно-прямую речь, скрывая свое авторство. Однако не будем слишком поддаваться соблазну пародийной интерпретации. Она может завести слишком далеко, и начнем рассматривать сталинское искусство как постмодернизм или концептуализм. Не нужно забывать о централизации власти и о том, что игра велась не на жизнь, а на смерть. Пародийная интерпретация может упростить ситуацию, так же как и чисто идеологическая интерпретация. Скорее всего, мы имеем дело с тем сложным случаем, когда границы между буквальным и пародийным размыты. Зощенко в 30-е годы писал рассказы о Ленине и о Беломорканале, Малевич рисовал портреты, и даже Мандельштам написал оду Сталину. Мы имеем дело здесь не только с литературными нюансами, но и с нюансами страха и самовнушения. Об этих нюансах страха никогда не стоит забывать.

Между 1930-ми и 1960-ми годами графоман перестает быть комическим персонажем литературы. Он исчезает как анахронизм, вместе с литературной игрой. В рассказе Терца-Синявского «Графоманы» воспроизведена вся история советского графоманства, последствия культа письма и писателя. Рассказ одновременно высмеивает и реабилитирует графоманство, выявляя сложные иронические игры и двусмысленности, характеризующие литературное письмо и непередаваемые в другие медиумы. В концептуальном искусстве 70—80-х годов герой-графоман 20-х получает наконец свой заслуженный лавровый венок. Для писателей и поэтов-концептуалистов, таких как Пригов и Сорокин, графоманское письмо в шатких кавычках становится единственным возможным «искренним» письмом. Гласность возродила другого героя — массового читателя-писателя, историка-любителя, строчащего письма в газеты. Однако во времена Ельцина культ письма начинает исчезать. Музы новой власти предпочитают видео-

клип. В романе Виктора Пелевина «Generation П» полуталантливый писатель становится преуспевающим PR-щиком, уходит в виртуальную реальность, которая все больше и больше колонизирует не виртуальный мир. Писака-графоман видится как ностальгическая фигура, хранитель музея советской культуры, с ее футуристическими мечтами и анахроническими практиками.

---

<sup>1</sup> *Терц Абрам (Андрей Синявский)*. Графоманы // Фантастические повести. Paris; New York: Interlanguage Literary Associates, 1967. Le Grand Robert датирует слово 1782 годом. Oxford English Dictionary считает первым английским использованием термина 1827 год. Слово не значится в Академическом словаре русского языка 1822 года, но поэты пушкинской поры могли использовать его как неологизм.

<sup>2</sup> *Plato. Phaedrus*. N.Y.: MacMillan, 1956. P. 244—245.

<sup>3</sup> *Nordau Max. Degeneration*. N.Y.: H. Fertiq, 1968.

<sup>4</sup> *Эйхенбаум Борис*. Литературная домашность // Мой современник. Л., 1929. С. 82—86.

<sup>5</sup> *Тынянов Юрий*. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1976. С. 306.

<sup>6</sup> *Nabokov Vladimir. Lectures on Russian Literature*. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

<sup>7</sup> Для интерпретации графомании нужно произвести не столько анализ письма, сколько анализ чтения. Здесь необходимо изучение рецепции и контекста как литературного, так и общекультурного.

<sup>8</sup> *Мандельштам Осип*. Литературная Москва // Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 257. Подробнее о культурной мифологии поэта см.: *Boym Svetlana. Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.

<sup>9</sup> *Мандельштам Осип*. Цит. соч. С. 257—258.

<sup>10</sup> *Freud Sigmund. Femininity (1993)* // *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. N.Y.: Norton, 1965.

<sup>11</sup> В творчестве самого Мандельштама оценка «мужского» начала претерпевает существенные изменения, вплетаясь в сложную текстовую материю. Так, в автобиографической прозе Мандельштама, особенно в «Египетской марке», единственным «мужественным» героем является удачливый негодяй капитан Кржижановский. Использование женских метафор для описания антигероя Парнока позволяет самому Мандельштаму экспериментировать с формой романа. См.: *Boym*

*Svetlana*. Dialogue as Lyrical Hermaphroditism: Mandelshtam's Challenge to Bakhtin // *Slavic Review*. 1991.

<sup>12</sup> Любопытно, что хорошо известная полемическая статья Фрейда, современника Манделъштама и Цветаевой, «О женском» претендует на рассмотрение «женского начала» не с литературной, а с «сексуальной» точки зрения. На основе «сексуальных функций» она определяет женское подобным же образом, как сочетание все той же лишенности и излишества — недостатка изобретательности, оригинальности, социальной ответственности — и чрезмерной склонности к истерии (от греческого слова, которое значит «матка»). Опять же образцовая «женщина», по Фрейду, не играет большой роли в театре жизни и на сцене мировой истории: ей свойственна только чрезмерная дешевая театральность. Либи́до, сексуальный гений, вначале описано Фрейдом как бисексуальное, затем бисексуальность словно подвергается цензуре, и Фрейд переписывает свои научные изыскания, делая либи́до чисто мужским. Идея бисексуальной игры отвергается, и, по сути, человек, по Фрейду, имеет только один пол — мужской. Женщина описывается как мужчина со знаком минус, некий второсортный или недоделанный мужчина. Женское начало как иное сознание, другая сексуальность и, возможно, другая точка зрения на мир не принимаются во внимание. Женщина — это мужчина с минусом, но с плюсом, с женскими болезнями, неизлечимыми мужской наукой. В конце очерка Фрейд сам признается в своих сомнениях и советует читателям «обратиться к поэтам» и расспросить их о женщинах, прежде чем наука сможет дать более ясную информацию. Женщина, как однажды заметил Фрейд, «остается загадкой». Но загадка для кого? С чьей точки зрения? Скорее фрейдовская «нормальная женщина» — это своего рода мистификация, в которой сексуальные функции и культурные предрассудки, научные наблюдения и поэтическая мифология тесно сплетены. Конечно, точка зрения человека на искусство далеко не определяются его полом: искусство всегда вписывается в определенную культуру и пыгается выйти за ее рамки, перейти в иное пространство. Однако сама возможность этой экзистенциальной и эстетической игры в определенной степени связана с мифологией «мужественности» и «женственности».

<sup>13</sup> Замечание Ахматовой приобретает несколько иронический смысл, так как оно вплетено в замечательное стихотворение одной из замечательных женщин-поэтов, которой нередко приходилось выслушивать «женские» оскорбления в критике. Дело в том, что репертуар женских ролей в творчестве гораздо более культурно ограничен, чем репертуар мужских ролей. Хотя на поверхности женская игривость

стала частью женской мифологии, составленной мужчинами, на структурном уровне эта игривость только прикрывает отсутствие возможности творческой игры, которая бы являлась явным нарушением эстетического этикета.

<sup>14</sup> *Gilbert Sandra, Guber Susan. The Madwoman in the Attic. New Haven: Yale University Press, 1979; Suleiman Susan. Subversive Intent: Woman and the Avant-Garde. Cambridge: Harvard University Press, 1990.*

<sup>15</sup> Похожие культурные портреты можно найти и у многих других сильно отличающихся друг от друга поэтов и писателей-современников, например у Анненского, Брюсова и Замятина.

<sup>16</sup> *Маяковский Владимир. Подождем обвинять поэтов // Красная новь. 1926. № 4. С 214—223.*

<sup>17</sup> «Повесть о Сонечке» является примером особой гибридной автобиографической прозы, характерной для 20-х и 30-х годов, в которой нет возможности четко различить между автором и рассказчиком. Ее можно сравнить с автобиографической прозой других поэтов, в особенности Пастернака и Мандельштама, в творчестве которых границы между автобиографией, биографией и библиографией стираются.

<sup>18</sup> *Цветаева Марина. Герой труда // Проза. N.Y.: Chekhov Publishing House, 1955. P. 242.*

<sup>19</sup> *Mulvey Laura. Visual Pleasures and Narrative Cinema // Film Theory and Criticism / Ed. Mast and Cohen. Oxford, 1986. О женском эротизме в литературе см.: Cixous Hélène. Le rire de méduse (Смех медузы); Irigaray Luce. Le sexe qui n'est pas une.*

<sup>20</sup> *Цветаева Марина. Собр. соч. Париж: YMCA Press, 1976. С. 265.*

<sup>21</sup> *Barthes Roland. Fragments d'un discours amoureux. Paris: Seuil, 1977.*

<sup>22</sup> Это указывает также на недостаток женского языка любви, изобретенного самими женщинами, а не просто перевода с французского и с женского, как письмо Татьяны Лариной Евгению Онегину. Отголоски этого есть в дневниковых заметках Цветаевой за 1919 год — время, когда происходит действие «Повести о Сонечке»: «Возлюбленный — театрально — любовник — откровенно — друг — неопределенно — нелюбовная страна». Цветаева предпочитает французское «amant», принимая во внимание, что цветаевская «душа» не противостоит плоти, а, как она говорит в «Повести о Сонечке», это всегда — «душа с мясом».

<sup>23</sup> *Толстая Татьяна. Река Оккервиль // На золотом крыльце сидели... М.: Молодая гвардия, 1987. С. 28.*

<sup>24</sup> С 20-х годов распространилась как литературная, так и повседневная графомания. Историки, особенно из Чикагского университе-

та и Европейского университета Санкт-Петербурга, сейчас изучают массовые практики письма, от писания доносов до писания писем начальству родственниками арестованных и писем из лагеря. Вся страна писала, надеясь через личные связи и изящную словесность добиться чего-то от власти — либо освобождения из лагеря, либо, наоборот, ареста соседей по квартире или других недругов. Об этой бытовой графомании в советское время пишет Шейла Фитцпатрик. Голф Алексопулос написала диссертацию по архивным материалам о петициях лишенцев и переписывании автобиографии с целью самооправдания. Это превратилось в целый архив своеобразной графомании поневоле, написанной в неволе. Среди арестованных выделялись люди, которые особенно поднаторели в искусстве бюрократической словесности и изучили официальные клише жанра самообличения, самокритики и самооправдания. Нечто вроде грамотеев в русских деревнях. Некоторые из них стали писателями в лагерях и даже практиковали письмо под псевдонимами. Я буду говорить о более литературной форме графомании, но жизнь и литература не так уж далеки друг от друга. Как сказал Шкловский, после революции практики литературного остранения не всегда работали. Жизнь сама стала искусством. И не всегда гениальным.

<sup>25</sup> *Мандельштам Осип*. Армия поэтов // Собр. соч. Interlanguage Literary Associates, 1971. Т. 2. С. 208—209.

<sup>26</sup> Цит. в книге: *Добренко Евгений*. Метафора власти. München: Verlag Otto Zagner, 1993. С. 17. Я благодарна Георгу Виттэ и Юрию Мурашову, организаторам конференции «Музы власти» в Берлине, на которой мы обсуждали медиальные аспекты советской культуры.

<sup>27</sup> *Шкулев Филитт*. Мы — пролетарские поэты // В Политехническом: Вечер новой поэзии / Сост. В. Муравьев. М.: Моск. рабочий, 1987. С. 248.

<sup>28</sup> Цит. в книге: *Добренко Евгений*. Метафора власти. С. 17.

<sup>29</sup> *Шкулев Филитт*. Пылай, душа // В Политехническом: Вечер новой поэзии. С. 246—247.

<sup>30</sup> Цит. в ст.: *Щеглов Юрий*. Энциклопедия некультуры // Лицо и маска Михаила Зощенко. М., 1994. С. 220.

<sup>31</sup> *Зощенко Михаил*. Сентиментальные повести // Избранные произведения: В 2 т. Минск, 1983. С. 366.

<sup>32</sup> *Вешнев В.* Разговор по душам // Лицо и маска Михаила Зощенко. С. 152.

<sup>33</sup> *Плоткин Л.* Проповедник безыдейности — М. Зощенко // Лицо и маска Михаила Зощенко. С. 209.

<sup>34</sup> См.: *Лосев Лев*. Улыбка Олейникова // Олейников Н. Иронические стихи. Нью-Йорк, 1982. С. 3—11.

<sup>35</sup> *Гинзбург Лидия*. Заболоцкий 1920-х годов // О старом и новом. Л., 1982. С. 343—344.

<sup>36</sup> В 20-е годы также используется медиум письма в кино: например, в фильме «Шинель» по сценарию Тынянова обыгрывается писание и копирование, героя забрасывают перьями — как визуальный образ смерти переписчика.

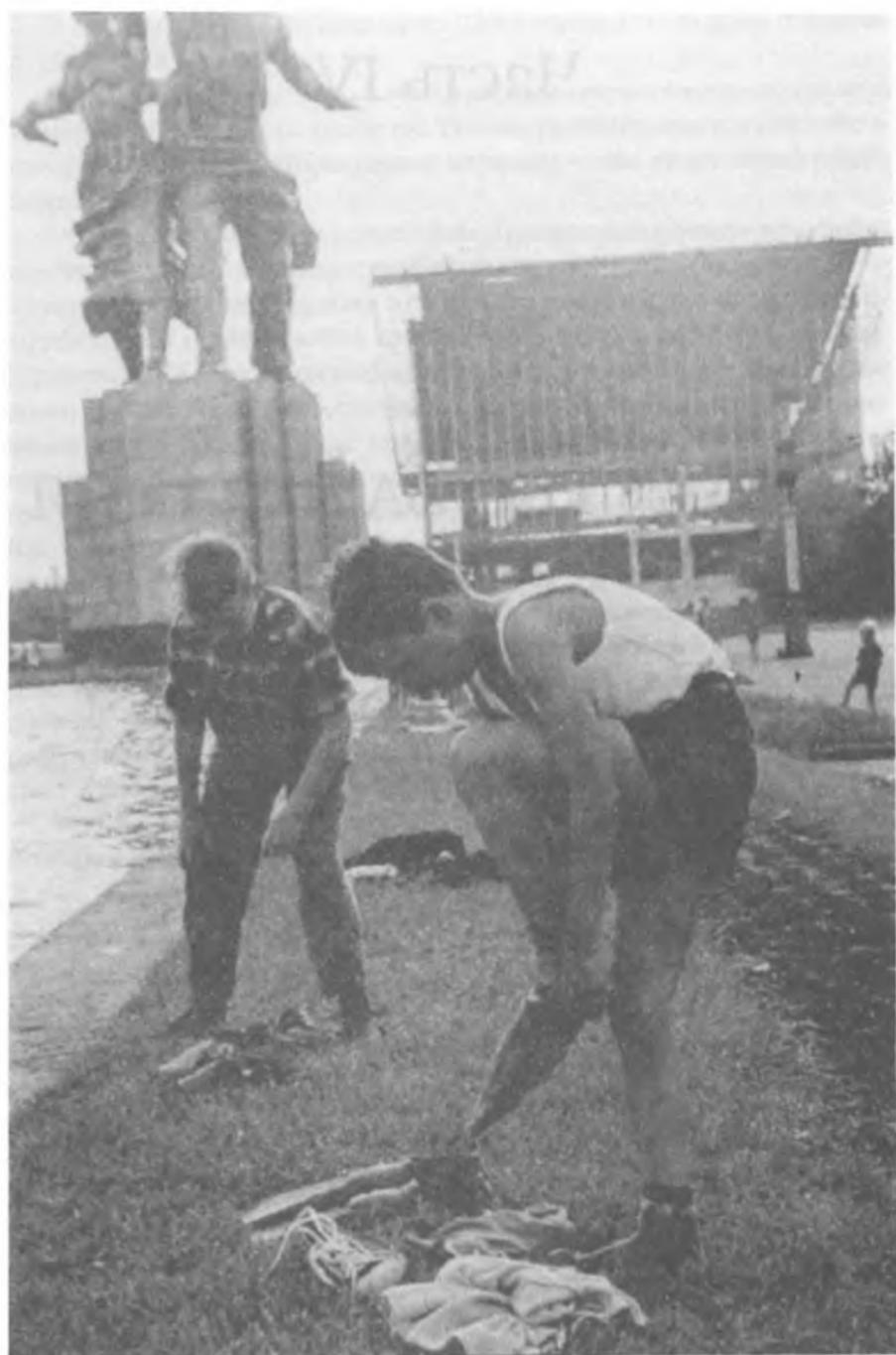
<sup>37</sup> Тем не менее, как показала Майя Туровская, популярность фильма «Волга-Волга» объясняется не его достаточно предсказуемой телеологичностью повествования, а скорее его языком и шутками. Особенно интересен язык Бывалова, которого играл очень популярный актер Ильинский. Смеяться можно было только над откровенно отрицательными персонажами, и в особенности не особо опасными отрицательными персонажами, вроде провинциального бюрократа. Шутки и прибаутки Бывалова вошли в советский язык, стали народными. Как говорилось в советских анекдотах, слова такого-то, а музыка народная — часто это использовалось, когда фамилия автора была или забыта, или политически некорректна. По свидетельству Майи Туровской, комедии Александра смотрелись как бы внесюжетно. Зрительское и читательское восприятие, можно сказать, было противоположно американскому и голливудскому. Смотрели не ради сюжета, а скорее *не смотря* на сюжет, ради отдельных фрагментов, шуток, отступлений, ради языка.

<sup>38</sup> Я благодарна Майе Туровской за эту информацию.

<sup>39</sup> *Эрдман Николай*. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 296—297.

## Часть IV

# ИСКУССТВО ЗАБЫВАНИЯ И НОСТАЛЬГИЯ



**К**лассическое искусство памяти, путешествие по общим местам мира и текста, возникло после катастрофы. Как уже сказано, только поэт Симоид Кеосский смог восстановить имена погибших пирующих, когда обвалился дом их гостеприимного патрона. В Новое время общим местом стала неизлечимая болезнь ностальгия, диагноз которой был впервые поставлен швейцарским доктором Иоганном Хофером в 1688 году<sup>1</sup>. В конце XX века массовая ностальгия превратилась в хорошо оркестрированное искусство забывания, или, вернее, искусство помнить все, кроме самой катастрофы и своей истории. Искусство забывать мирно сосуществует с избытком информации и постоянной акселерацией технического прогресса, который быстро превращает вчерашнее новое в завтрашнее устаревшее. Исторические катастрофы, массовые уничтожения, войны рассматриваются в ностальгическом ракурсе как неизбежные стихийные бедствия, за которые как бы никто не в ответе (а если кого и винят, то в основном проигравших). «У природы нет плохой погоды», — гласит поговорка.

Умберто Эко писал о том, что в Средние века существовала своего рода антимнемоника, *ars oblivionalis*, искусство забвения. Оно работало не столько путем пассивного стирания объекта из памяти, сколько путем создания «ложных синонимов» и активных псевдовоспоминаний<sup>2</sup>. Для искусства забывания характерно создание перевертышей и двойников и актив-

ное забывание самого акта забывания. Болезнью, таким образом, становится не амнезия, а сама память. В отношении к истории наблюдается массовый феномен болезни Альцгеймера, когда пожилой человек с удовольствием вспоминает детство, но забывает недавнее прошлое и не ориентируется в настоящем. О российской версии глобального искусства забывания, об изменении отношений к исторической памяти и к советскому прошлому и пойдет речь в последней части книги.

В течение XX века, особенно в послевоенное время, в Советском Союзе и в Восточной Европе, была выработана особая культура «альтернативной памяти» (контрпамяти, по определению Милана Кундеры), которая представляла собой внутреннюю критику официальных мифов<sup>3</sup>. Ее приемы включали коллекционирование неофициальных исторических документов и личных сувениров, использование эзопова языка, иронии, искусства анекдота, остранение идеологии. Как показывает дальнейшая советская и постсоветская история, остранение и ирония могут быть апроприированы властью и превращены из орудия исторической памяти в орудие забывания. Искусство забывания создает противоядие критическому мышлению с целью поддержания харизмы власти. Для достижения этой цели оно использует средства ментальной гомеопатии, имитирующей критическое мышление, а также стратегии черного пиара, который изучает мифологическое сознание и манипулирует им.

## 1. Остранение, деидеологизация, стиб: риторика свободы и несвободы в советское время

«Я пишу о том, что бытие определяет сознание, а совесть остается неустроенной», — писал в 1926 году Виктор Шкловский, изобретатель приема остранения<sup>4</sup>. По его мнению, во второй половине 20-х годов наступил период «красной рес-

таврации», и нужно было изучать новое ремесло, «несвободу писателя». Через пятьдесят лет Шкловского перефразирует Иосиф Бродский: «Бытие определяет сознание до такой степени, что сознание отделяется от бытия и начинает жить своей жизнью. В этом искусство отчуждения»<sup>5</sup>. В советское время остранение из приема искусства стало формой жизнетворчества, которое позволяло сохранить определенную критическую дистанцию от советской идеологии и создать пространство внутренней свободы. После Октябрьской революции литературная теория дала наиболее интересные метафоры освобождения остранения и деидеологизации, которые повлияли на дискурс свободы в неофициальной культуре. Остранение официальных мифов легло в основу неофициальной памяти.

Как ни странно, именно Виктор Шкловский описал первую послереволюционную статую свободы в России. Она предопределила архитектуру остранения, разработанную писателем. Центральным памятником «свободного порта» Петрограда, оставленного большевистским правительством в 1918 году, была недостроенная статуя Свободы. Статую царя Александра III, «глиняного городского», не разрушили, а временно декорировали под авангардный памятник. Но, в отличие от американской статуи Свободы, петроградский памятник не приветствует иммигрантов, а является приютом для местных сирот и беспризорников.

У Николаевского вокзала надгробная плита. Глиняная лошадь стоит, расставив ноги, стоит под глиняным задом глиняного городского. И оба они из бронзы. Над ними деревянная будка, «Памятник свободы», и четыре высоких мачты на углах. «Зефира трехсотого», — предлагают мальчишки, а когда милиционеры с ружьями приходят, чтобы поймать их и отвезти в детприемник и там спасти их душу, кричат мальчишки «стрема» и свистят профессионально... разбегаются... бегут к «Памятнику свободы».

Потом отсиживаются в этом странном месте — в пустоте под досками между царем и революцией.

Когда же пастыри с винтовками не ищут блудных овец, то дети, как на «гигантских шагах», качаются на длинных веревках, висящих с мачт по углам<sup>6</sup>.

Под пером Шкловского памятник свободы из идеологического символа превращается в игровое пространство. Это постреволюционная баррикада, приют пасынков революции, одновременно руина, хранящая память о недавнем прошлом, и стройка будущего. Вместо идеологии Шкловский дает нам кусочек петроградской физиогномии, сгусток времени во всей его материальной конкретности. Описание памятника превращается в аллгорию революции с ее потенциями и противоречиями, обещанием свободы и предчувствием террора.

Сам Виктор Шкловский переносит свои политические практики в свой, казалось бы, деидеологизированный текст. Формалистов интересовало, «как сделана идеология», но сделана она, как выясняется, не без личного политического участия. История Виктора Шкловского между 1917 и 1930 годами — это движение от поэтики остранения к поэтике несвободы, которую автор сумел четко отрефлексировать<sup>7</sup>. Виктор Шкловский имел весьма активную политическую биографию. Будучи членом комитета Петроградского запасного бронедивизиона, он получил Георгиевский крест за отвагу прямо из рук генерала Корнилова. Вернувшись из своего «сентиментального путешествия» на Кавказ и в Персию, Шкловский вступил в партию правых эсеров и принимал участие в антибольшевистском заговоре с целью восстановления Учредительного собрания. Как член Союза художников Шкловский последовательно настаивал на автономии искусства от государства и в отличие от других членов союза, включая Маяковского, Татлина и Брика, отказался вступить в Государственный совет по делам искусств. Под страхом ареста за антибольше-

вистскую деятельность Шкловский перебирается по финскому льду в Берлин. По выражению А. Чудакова, в подобных условиях мог писать кроме Шкловского только один человек — Борис Савинков<sup>8</sup>.

Остранение, освобождение предметов от пыли повседневности, было определено Шкловским как главный прием искусства<sup>9</sup>. Искусство, утверждал Шкловский, перефразируя Аристотеля, всегда говорило на чужеземном языке. Страна искусства — «странная страна». Шкловский пишет, что принцип остранения помогает увидеть новыми глазами все, что стало обыденным и автоматизированным. С одной стороны, теория остранения — это своего рода декларация независимости искусства от жизни, позволяющая нам увидеть искусственность искусства. С другой стороны, остранение делает жизнь более жизненной, возвращает яркое восприятие действительности. Остранение — это революционное преобразование быта, только не путем народного восстания, а путем искусства. Таким образом, за остранением стоял перевернутый мимесис. Искусство не должно было имитировать жизнь, но жизнь должна была научиться свободной игре искусства.

Итальянский историк Карло Гинзбург предположил, что историю остранения следует искать в понятии «внутренняя свобода», которое уводит нас к Эпиктету и Марку Аврелию, Карло Гинзбург даже упрекает Шкловского в отсутствии историчности, в неразработке истории своего собственного понятия<sup>10</sup>. По-моему, метаморфозы остранения Шкловского демонстрируют парадоксальную взаимосвязь внутренней и гражданской свободы, свободы искусства и гражданской свободы, свободы искусства и политики. Память о распущенном Учредительном собрании и о надеждах Февральской революции присутствует в остраненных текстах Шкловского, не случайно критики обвиняли его в том, что он перепутал революции.

По словам Шкловского, после революции взаимоотношения жизни и искусства изменились, «жизнь сама стала

искусством»<sup>11</sup>. Обычное и необычное поменялись местами. Предреволюционный быт стал казаться экзотикой, а исторические катаклизмы стали повседневным явлением. В «странной стране» критик, обсуждающий законы рифмы на фоне горящих книг, остранин поневоле. Шкловский одним из первых сформулировал центральную проблему советской жизни художника: проблему творческого выживания в условиях несвободы<sup>12</sup>. В «Третьей фабрике» он впервые дает формулу двойного сознания и эзопова языка, который просуществует до конца Советского Союза: «Марк Твен всю жизнь писал двойные письма — одно посылал, а другое писал для себя, и там писал, что думал. Пушкин тоже писал свои письма с черновиками». Весь текст «Третьей фабрики» читается как коллаж черновика и чистовика. Это, однако, не просто самиздат, и не «диссидентское письмо», а попытка «договора» с режимом, попытка найти ту поэтику несвободы, с которой можно было бы жить. В «Третьей фабрике» мы находим интересный пример первого текста, вдохновленного цензурой и осмысливающего ее через приемы искусства. Текст инсценирует терзания внутренней цензуры<sup>13</sup>. Шкловский придумывает для себя невидимое игровое пространство. В парижских домах строили невидимые проходы для кошек. В этих самых проходах и хочет поселиться автор, как петроградские беспризорники между царем и революцией.

Книга построена на травматическом повторении одной и той же сцены производства льна, в которой автор выступает не как производитель, а как продукт, который обрабатывает советская жизнь. В главе «О свободе искусства» сцена переписывается заново:

С точки зрения дерева — это ритуальное убийство.

Так вот, лен.

Лен, если бы он имел голос, кричал бы при обработке. Его дергают из земли, взяв за голову. С корнем. Сеют его густо, чтоб угне-

тал себя и рос чахлым и неветвистым. Лен нуждается в угнетении.

Его дергают. Стелют на полях... или мочат в ямках и речках.

Речки, в которых моют лен, — проклятые — в них уже нет рыбы.

Потом лен мнут и треплют.

Я хочу свободы.

Но если я ее получу, то пойду искать несвободы к женщине или к издателю<sup>14</sup>.

Писатель понимает, что «лен нуждается в угнетении», однако он не принимает коллективной несвободы, просит свободы, хотя бы для того, чтоб самому искать противоречий во взаимодействии с материалом, а не становиться их жертвой. История производства льна, о которой Шкловский писал по социальному заказу, превращается в продуктивную метафору, которая опять же использует идеологический текст как материал. Когда-то, правда, Шкловский писал, что кровь поэта — это не кровь, а поэтический прием. В «Третьей фабрике» насилие и боль подрывают прием, не поддаются полной эстетизации.

Шкловский пишет, что для советского писателя есть два пути — писать в стол или писать по государственному заказу, то есть уйти во внутреннюю цитадель или же воплотить идеологию в литературу. «Но писатель — не трамвай, чтоб идти по рельсам, нужно идти по третьему пути», — заключает Шкловский. Таким образом, заглавие «Третья фабрика» имеет по крайней мере три интерпретации: «Третья фабрика Госкино», «Третья фабрика — советская жизнь» и тайная третья фабрика, параллельное существование тех, кто верит, что к жизни нужно подходить не по-трамвайному, не теряя надежды на невозможный «третий путь».

В 1930 году Шкловский пишет «Памятник научной ошибке», где он, на первый взгляд, отрекается от формализма. «Для меня формализм — пройденный путь», — объявляет Шклов-

ский<sup>15</sup>. Однако то, как он описывает свои научные ошибки, вызвало немедленное подозрение у критиков-марксистов. Горнфельд, например, назвал Шкловского «царем Мидасом» с формалистскими ушами, которые выдают в нем бывшего защитника Февральской буржуазной революции<sup>16</sup>. Самокритика Шкловского представлена в жанре двусмысленной притчи с иностранными параллелями, которая развивается не диалектично, а парадоксально. Автор использует излюбленный ход коня, обращаясь к роману Жюль Ромена — о городе, построенном по ошибке ученого и в котором был поставлен памятник научной ошибке. «Стоять памятником собственной ошибке мне не хотелось», — заявляет Шкловский. Но город, построенный по ошибке, — это боковой сюжет истории, какие Шкловский особенно ценит в литературных произведениях, не говоря уже о памятниках, которые, как мы видели на примере советской статуи Свободы, имеют свое двойное дно и тайную жизнь. Уж не создает ли Шкловский памятник формализму, прикрывая его цитатами из Энгельса, как когда-то петроградский памятник свободе прикрывал недолговечным каркасом статую царя Александра III?

Интересно, что Вальтер Беньямин приезжает в Москву в то же время, когда Шкловский публикует «Третью фабрику». Как и Шкловский, Беньямин избирает для своего материалистического описания форму анекдота, притчи, аллегории. Как Берлин Шкловского, так и Москва Беньямина становится местом, откуда пишут письма не о любви. В Москве кончаются два романа Беньямина — роман с Асей Лацис и роман с коммунистической партией. Причем если Ася уваливает от Беньямина, то Беньямин уваливает от вступления в коммунистическую партию. Он пишет, что в Москве нельзя писать теорию (или идеологию), а можно собирать материальные факты, которые сами по себе больше расскажут о теории и идеологии<sup>17</sup>. Материальные «факты» Беньямина очень близки к формалистской литературе факта и к памятникам Шкловского. Они основаны на сочетании архаичного и новейшего, на той же

неразрешимой парадоксальности, которую Беньямин называет «остановившейся диалектикой». Так, например, описывая Москву переходного периода, Беньямин не уделяет никакого внимания архитектуре власти, российской или советской, описывая вместо этого мелкую торговлю у стен Китай-города, где трехрукие мадонны сосуществовали с портретами Ленина и диковинными птицами. Беньямин пишет о том, что большевики уничтожили личную жизнь и что вместе с ней исчезли и кафе, то есть та знакомая ему по европейским городам свободная публичная сфера, где можно было создавать теории и идеологии<sup>18</sup>. Свобода рассказчика требует пространства двусмысленности и определенной независимости от власти. Не случайно в «Московском дневнике» самые ностальгические воспоминания касаются игрушек и сладких марципанов, которые Беньямин сосал в минуты любимого одиночества, украдкой наслаждаясь минутами личной жизни, которую он так любил критиковать в Берлине<sup>19</sup>.

В XX веке эстетизация политики, как и политизация искусства, вызывает законное подозрение. Говоря об эстетизации политики, чаще всего имеют в виду сталинский и гитлеровский «большой стиль», тотальное произведение искусства в вагнерианском духе. Однако связь искусства и политики посредством остранения иная. Это утверждение открытой формы, рефлексии и пространства свободы, как в политической жизни, так и в искусстве. Взаимоотношения жизни и искусства не строятся на крепостной зависимости одной от другого. Они как свободные граждане уважают взаимную непереводаемость. Взаимосвязь жизни и искусства не прямая и не тотальная, а боковая, искусство может существовать только постольку, поскольку оно — не жизнь. Искусство сохраняет свой независимый цех, «комнату для самой себя», по выражению Вирджинии Вулф.

Ни Беньямин, ни Шкловский не используют слово «деидеологизация», хотя и намечают ее стратегии. Слово «идеология» — само по себе слово-перевертыш. Оно было исполь-

зовано нейтрально и определялось как философия разума французскими философами-рационалистами. Впервые негативно слово было использовано Наполеоном в его критике идеи демократии, которую защищали «идеологи» Просвещения. Маркс использует слово и негативно, как «ложное сознание», и нейтрально. Маркс, таким образом, вместе с Наполеоном являлись первыми «деидеологами»<sup>20</sup>. Таким образом, учение Маркса всесильно потому, что оно верно, не потому что оно — идеология.

Итак, деидеологизация может развиваться в двух направлениях — как скептическая саморефлексия и опора на собственный опыт и здравый смысл или же как признание какой-либо другой системы ценностей как правды.

В 1950-е годы Ролан Барт писал, что коммунистическая идеология не может стать мифом, так как она представляет себя как идеологию, в то время как буржуазная идеология во Франции маскируется под нормальную жизнь<sup>21</sup>. Дело обстоит гораздо сложнее. Революционная идеология в чистой форме существовала очень короткое время в эпоху военного коммунизма. После смерти Ленина революционная идеология была заменена идеологией советской государственности, восторжествовавшей в середине 1930-х годов с развитием культа личности Сталина. Только во время Великой Отечественной войны советский патриотизм стал всенародным явлением. В брежневское время, после иллюзий и разочарований «оттепели», в пору застойной стабильности, коммунистическая идеология, как понимали ее на Западе, давно уже не существовала в Советском Союзе. На смену ей пришла советская ментальность, в которой российское, советское, почвенническое, дружеское-коллективное и авторитарное тесно переплелись вместе. Советское бытие стало восприниматься как нормальная ненормальная жизнь. Для мифологизации сознания характерно не остранение, а одомашнивание самых странных повседневных феноменов, слияние политического и повседневного опыта. Если Шкловский утверждал, что рево-

люция остранила саму жизнь, то к 1970-м годам эта остранившая жизнь стала нормой. Как ни странно, для советского человека брежневского времени характерна выдающаяся способность нормализировать в сознании невероятные, жестокие и абсурдные вещи.

Советская жизнь называлась ласково-иронически «совок», напоминая о домашней уборке, уроках труда, и т.д. В совок сгребали мусор, но мусор этот из избы не выносили, а по крестьянской традиции оставляли в углу у печки, чтоб его не было видно и чтобы чужеземцы не могли его сглазить. Слово «крыша» продолжает хозяйственную метафору. «Крыша» — это не что-то необыкновенное, это крыша нашего дома, eikos, экономика как домашнее хозяйство. «Крыша», как и слово «совок», напоминает о нашем общем доме. Одомашнивание не допускает одного — мечты об освобождении, о побеге из дома, из-под родной крыши.

Культура анекдота — отдушина брежневской эпохи. «Мы делаем вид, что работаем, а они делают вид, что платят». Мы и они — герои одного и того же спектакля видимости. Мы заодно, так как делаем вид вместе, а также делаем вид, что мы не делаем вида, — таков «социальный контракт». Алексей Юрчак описал его как «pretense misrecognition»<sup>22</sup>. Переведу это свободно, как «делание вида, что мы не делаем вид». Король может быть голым, но народ безмолвствует. Юрчак в своем антропологическом исследовании показал, что комсомольские работники часто рассказывали те же анекдоты, что и все остальные, и понимали, что на комсомольских собраниях члены их ячеек вязали, читали, рассказывали анекдоты, торопились домой. Другими словами, они не относились к идеологии так же рьяно, как их собратья в 1920-е годы, хотя кожаные куртки, купленные на черном рынке, опять входили в моду. Как будто бы никто не верил, что мы придем «к победе коммунизма». Такой была «циническая ментальность позднего социализма». Деидеологизация происходила сверху и снизу. Активист и диссидент казались одинаково ненормальными

в этой системе. При необходимости публичной неаутентичности появилась возможность вести параллельное существование, как бы вне советской действительности. Быть антисоветским в таком случае было не нужно, можно было быть асоветским.

Анекдот был когда-то паролем для своих, но этот пароль использовался и в других целях. Из бесед с бывшими студентами в конце 1970-х годов, которым предлагали сотрудничать с органами, я узнала, что работники спецслужб, которых теперь модно называть «разведчиками», часто прибегали к анекдоту, чтобы «сойти за своего» или спровоцировать человека на откровенность. Анекдот стал монетой обмена информацией. Подобного рода «натуральный обмен» между властью имущими и неимущими проходил закулисно и предметом стеба не являлся. Одним из мест, где работники спецслужб смеялись над новыми анекдотами, был и бар «Сайгон» в Ленинграде, находившийся на перекрестке между центром фарцовки (Гостинный двор и Казанский собор) и Большим домом. Говорят, что кафе так долго не закрывали, потому что работники органов любили крепкий кофе.

На место иронии и остранения пришла риторика стеба. Слово вызывает сексуально-алкогольные ассоциации, но ничего не называет прямо. Происхождение слова покрыто туманом. Стеб — это определенное смеховое отношение к жизни, языковое сознание, которое делает вид, что говорит о чем-то в мире, а на самом деле смеется над языком как таковым. «Искренность» 1960-х была предметом стеба в той же степени, что и речи Брежнева. Стеб, однако, отличался от эзопова языка или «языка системы» (как говорили о сленге «Сайгона» и подобных мест в 1960-е — начале 1970-х). Стеб не был опасен для жизни, он был, наоборот, защитной реакцией, и этим он сильно отличался от остранения, романтической иронии, пародии и прочих риторических собратьев.

Определение романтической иронии Фридрихом Шлегелем подразумевает открытую систему мышления, «самотран-

сценденцию», комическую переоценку самого себя и жизни вокруг, более того, романтическая ирония подрывает основы как акта говорения, так и самого говорящего. Стеб, наоборот, защищает от любого рода трансценденции, так как стеб — это явление закрытой системы. Стеб охраняет границы так же рьяно, как и экипаж машины боевой. Стеб был явлением «кликновым», это было подмигивание, при котором глаза полагалось держать полузакрытыми. Он стал средством языковой идентификации, на основе которой создавалось воображаемое сообщество. В стебе отсутствует диалог двух языков, пародированного/стилизованного и пародирующего, и вообще никогда не понятно, «кто кого». Для стеба не существует языкового плюрализма, существует только стеб и не-стеб. Стеб одомашнивал несвободу, имитируя ее в языке. Более того, появилось полное недоверие к любым формам прямой речи, необходимым для создания политических институтов. За стебом не стояло ничего, кроме страха, внеязыкового не оставалось, да и сам язык воспринимался как коррумпированное средство массовой дезинформации.

В отличие от восточноевропейского понятия «аполитики» (Джордж Конрад), стеб не мог создать ни оппозицию, ни публичную сферу, ни даже «временную автономную зону», выражаясь компьютерным языком Ибрагима Бека. Стеб слишком зависел от того, что он имитировал, и от «социального договора» о неразглашении государственной тайны коллективного деланья вида.

Казалось бы, брежневское время претворило в жизнь не коммунизм, а постмодернизм. Как писали отечественные постмодернисты, это явление в России было не стилем и не модой, а частью атмосферы. Присмотримся к различиям западного (французского) и отечественного постмодернизма. Любимым героем отечественного постмодернизма является Жан Бодрийар, который часто воспринимается и переписывается как некий французский ученик Николая Бердяева. (Они действительно чем-то близки по темпераменту и харизма-

тическому стилю.) Главным принципом постмодернизма становится не постулат децентрализации и плюральности власти, а учение о симулякре. Бодрийар различает четыре уровня симулякров и приходит к заключению, что четвертый этап, на котором мы все находимся, — это этап демонический. Мы живем в некой «матрице» демонов-образов идеологии и рекламы. Для Бодрийара супердержавой симулякров является Америка<sup>23</sup>. Михаил Эпштейн поправляет француза и предлагает иную генеалогию. Россия была истинной родиной постмодернизма *avant la lettre*. Постмодернизм пришел в Россию задолго до модернизма и модернизации (Россия — родина не только слонов, но и симулякров). Как пример Михаил Эпштейн приводит потемкинские деревни, культуру соцреализма, явление Санкт-Петербурга<sup>24</sup>. (Кстати, Петр I основал Санкт-Петербург вскоре после знакомства с Уильямом Пенном, основателем одной из первых колоний в Америке — Пенсильвании. Таким образом, некоторая связь тут действительно существует.)

Тем не менее основные постулаты постмодернизма, изложенные в классической книге Жана-Франсуа Лиотара, — плюральность и децентрализация, интерес к другому и критика метадискурсов власти, как государственной, так и философской, — остались в России не востребованными. Этот вид постмодернизма основывался на плюрализме дискурсов, типов мышления, видов интертекстуальности и имел, как ни странно, либеральную струю (несмотря на критику неолиберализма). Для Деррида также центральной проблемой была деконструкция законов и дискурсов, а «différance» — разноликость, различие, плюрализм, исконное переплетение корней, в котором и заключается антитеологическое, недетерминированное, свободное начало. Не случайно в 1980-е годы Лиотар, как и Деррида, заинтересовался проблемами постмодернистской этики, взаимоотношением с «другими». Для отечественного постмодернизма интерес к плюральности и к

«другому» абсолютно не характерен. «Другой» был и остался «чужим».

Однако в карнавальном искусстве перестройки пост-модернизм потемкинских деревень дал трещину. Эйфория освобождения от страха радикализовала игру с китчем и культурными клише и в конце концов прорвала границы стеба. Баррикады и танки в августе 1991-го не были виртуальными, хотя сегодня многим хотелось бы представить их именно таковыми.

## 2. 1991—2002: от поколения перестройки к generation П

Накануне августовского путча 1991 года на экране появился фильм Александра Кабакова, пророчествовавший о военном перевороте. Как писалось в советских романах, «в воздухе чувствовалось ожидание грядущей грозы». Однако пророчества не сбылись. События августа 1991 года подтвердили, что никакие общие места и культурные мифы не могут полностью предопределить политическую драму жизни. Не сработал небрежно составленный сценарий военного переворота ГКЧП, опиравшийся на общие места брежневско-андроповского времени, которые были основаны не столько на общности убеждений, сколько на врожденном страхе перед властью и на фаталистической инерции двойного сознания. Пакт народа с государством о том, что мы делаем вид, будто не делаем вид, был на время расторгнут. Оказались ошибочными и фаталистические заявления Жана Бордийара, утверждавшего, что никакой политической неожиданности не может произойти в наш век медиальных симулякров.

По воспоминаниям очевидцев, записанным сразу после августовских событий и не окрашенным последующими разочарованиями, выход на баррикады противоречил здравому смыслу. Это была прежде всего победа над страхом. Причем

многие говорили о том, что руководили ими не конкретные политические воззрения, а внутренняя, экзистенциальная нужда, «нежелание подчиняться каким-то козлам»<sup>25</sup>. На вопрос «за кого ты шла ложиться под гусеницы?» Елена Курляндцева ответила: «Не за Горбачева и не за Ельцина. За себя». Оказалось, что так же «за себя» вышли на улицы Москвы и Питера десятки тысяч человек, впервые почувствовавшие нечто обозначающее громким словом «гражданская солидарность». Из абстракции демократия стала делом телесным и конкретным. Бывшие лагерники говорили о том, что ждали этого момента всю жизнь и даже перестали надеяться на возможность подобного коллективного катарсиса. Как ни странно, большинство московских и питерских художников, от гиперреалистов до абстракционистов, вышли на баррикады вместе с работягами, стоявшими в очереди в пивной, кооператорами, инженерами, мелкими бизнесменами, владельцами киосков и ресторанчиков, снабжавших участников сопротивления бесплатными бутербродами. Художник Константин Звездочетов, выйдя на улицу, захватил с собой часть своей инсталляции — огромный российский флаг, который перекочевал из искусства в жизнь. События августа 1991 года приобрели атмосферу какой-то театральной нереальности, которая ощущается в наиболее яркие моменты жизни. По мнению Константина Звездочетова, это было сочетание «карнавала и корриды». Карнавал в данном случае не утверждал статус-кво, а преобразовал его, да и коррида на баррикадах была не ритуальным зрелищем, а скорее нарушением ритуала.

«В Москве баррикады строили поверх баррикады памятника революции 1905 года. При этом новая революция совершалась во имя идеалов, противоположных первой. Это была постмодернистская революция», — пишет искусствовед Виктор Мизиано<sup>26</sup>. Танки, однако, были совсем не постмодернистскими. Ирония и остранение, характерные для неофициальной культуры брежневского времени, были на время забыты. В брежневское время многие интеллектуалы ушли в «домашний

индивидуализм», некую цитадель внутренней свободы, которая давала ограниченную возможность вести параллельное существование. Это была далеко не осознанная политическая позиция, а скорее неосознанная аполитичность, которая тем не менее включала в себя неписанный пакт о ненарушении границ пространства власти. Стебное отношение ко всему происходящему стало повседневной религией для тридцатилетних деидеологизированных яппи. Выход на баррикады казался любому советскому человеку «историческим безумием», «идиотизмом» (так как протест бессмыслен), но, как это ни парадоксально, именно это сознание исторического безумия и «идиотизма» превратилось в индивидуальную историческую ответственность и сознание необходимости противостояния авторитаризму. «Идиот» по-древнегречески обозначал частную личность. Индивидуальный протест против коллективного сознания бессмысленности протеста и неожиданное открытие гражданской солидарности вынудили многих рисковать жизнью.

«Свобода — это возможность нового начала, чудо бесконечной непредсказуемости, которое дано человеку в мире», — писала политический философ Ханна Арендт, перефразируя Св. Августина<sup>27</sup>. В оригинальном древнегреческом варианте свобода связана с конкретным пространством городской площади, на которой развивался театр политической жизни. Свобода — это не только политическое право, но и право на артистизм, на участие в спектакле настоящего. Это не жест Диогена, не театр одного актера, а непредсказуемое политическое сотворчество, для которого необходима гражданская сфера<sup>28</sup>. Непредсказуемость «человеческого фактора» в политике раздражает историков и культурологов. В такие моменты, ненадолго, история кажется открытой, полной потенциальных возможностей. Может быть, именно поэтому эксперименты коллективного политического творчества плохо поддаются памяти, не становясь частью исторического повествования, обычно переписываемого победителями. По

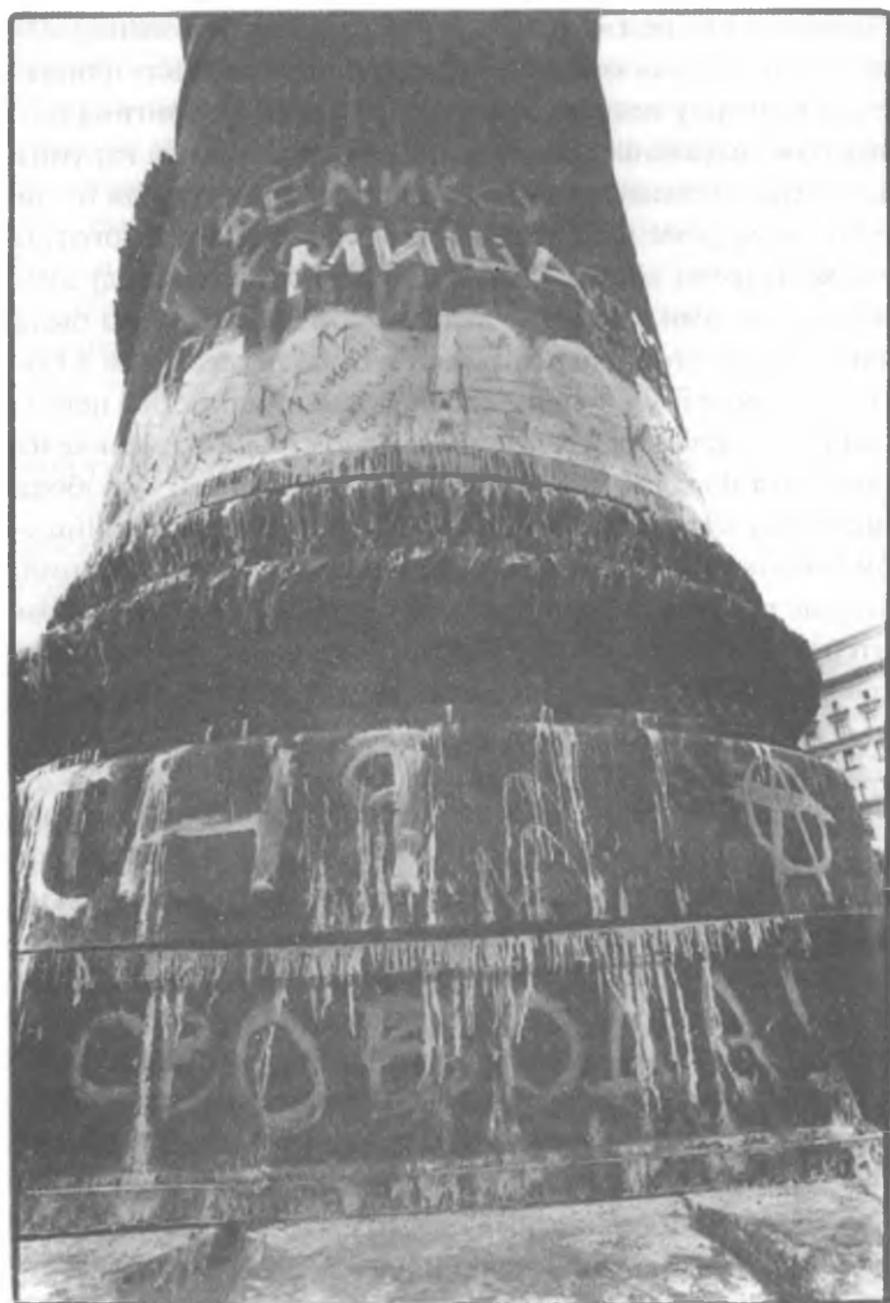
выражению Арендт, политический опыт свободы — это наше «незапоминающееся наследие». Опыт свободы поддается наиболее сильно искусству забывания, которое работает путем создания «ложных синонимов». Так, можно перестроить разрушенные здания, инсценировать исторические события (как это и было сделано после Октябрьской революции), заменить их самозванцами и двойниками. Нечто подобное произошло и с событиями августа 1991 года. Опыт гражданской свободы был переписан в свете последующих событий 1993 и 1996 годов, то есть в свете отношения к власти и ее недемократическим действиям. Забытой оказалась суть самого события августа 1991 года, тот факт, что это был опыт гражданской солидарности, который шел вразрез с общими местами российской истории, — один из первых актов такого масштаба и один из последних.

К середине 1990-х годов свобода из чуда непредсказуемости превратилась в языковую банальность. Если в 1970—1980-е годы мечта о Западе — это своего рода мечта о демократии без капитализма с очень туманным пониманием экономики, то в конце 1990-х будущее представляется как капитализм с очень минимальной демократией. Доктрина свободы, пришедшая в конце 1980-х, была прежде всего доктриной свободного рынка, который предлагал новую панацею от всех проблем. К середине 1990-х культура стеба восстановила свои права, смеясь над «чернухой» перестройки и над мечтами шестидесятников. Если объектом мимикрии стеба в 1980-е был советский язык, то в 1990-е этим языком стал язык перестройки, демократии, либеральных ценностей и т.п. Само по себе явление языкового скепсиса продуктивно, но в данном случае получилось так, что все гражданские идеи потонули в стебе.

Романы Виктора Пелевина, величайшего ценителя стеба, очень симптоматичны для понимания нового дискурса свободы и остранения. В «Generation П» Пелевин отражает перелом середины 1990-х — переход от «поражения красных — к победе красного над красным», новый вариант того, что

Шкловский называл «красной реставрацией». Поколение «П» выбрало пепси, как когда-то выбрало коммунизм. Как и полагается классику постмодернизма, Пелевин неоригинален. Скрытым визуальным подтекстом романа является картина Александра Косолапова «It's the real thing», где на одном и том же красном фоне изображены профиль Ленина и логотип кока-колы (если, конечно, мы посчитаем разницу между этими двумя колами культурно незначимой). Картина эта была написана задолго до перестройки и была нелегальной в Советском Союзе именно из-за своей двусмысленности и невозможности установить границу на красном фоне. В Америке на художника подала в суд компания «Кока-кола». Так свобода выражения, которая, казалось бы, была незыблемым принципом американской демократии, попала под удар корпораций, которые ее экспроприировали, поставили на службу своим интересам. Правда, когда столкнулись два языка свободы и несвободы — в искусстве и в рекламе, помогла третья система — правовая. Художник нанял адвоката который защищал Энди Уорхола, и победил на суде.

В романе Пелевина третьего не дано. Ленин и Пепси рождаются друг в друге, как красное в красном. Переход от позднесоветского времени в постсоветское — это переход из «вечности», о который герой мечтал, сочиняя стихи в Литературном институте, к настоящему времени. Это переход от «империи зла» к банановой республике зла, которая импортирует бананы из Финляндии. «Татарский часто представлял себе Германию 1946 года, где доктор Геббельс истерически орет по радио о пропасти, в которую фашизм увлек нацию»<sup>29</sup>. Как и у Шкловского, у Пелевина музой «красной реставрации» является статуя Свободы, которая вместо факела держит телевизор. (Само слово «демократия» происходит от слова «демо» — демонстрация — в советском и в американском смысле.) Движение этого виртуально-плутовского романа от красного к красному — от советских знамен к рекламе, к египетским иероглифам. Да и сам герой из инженера-идеалиста и поэта-



недоучки превращается в копирайтера и криэйтора, а потом сливается виртуально с великой богиней, дигитально размножаясь в серию симулякров, теряя свое драгоценное одиночество. Таким образом, для романа характерна не открытая игровая структура, которую мы наблюдали у Шкловского, а самопоглощающее пространство тотальных симуляций.

Империя-симулякр пожирает все идеи свободы — внутренней, политической и рыночной. Лэвэ — либеральные ценности — и комсомольско-капиталистический рынок полностью идентифицированы. Герой Вавилен Татарский, подобно Диогену променявший бочку на перестроечный киоск, «ищет человека», но находит только «лэвэ», либеральные ценности, «тварей дрожащих», комсомольских капиталистов или же наркотические грибы, вызывающие сны, полные поп-эзотерики. Экономическая модель свободного рынка, как и советская пропаганда, виртуальна. В России есть бизнес, но нет экономики, и слова начинают функционировать как инфляционные и девальвированные деньги. (Кстати, этот диагноз не так уж далек от современной американской критики «виртуальной демократии» и рыночного неолиберализма, прикрывающего господство корпоративного PR.)

Виртуально-конспиративный сюжет, использующийся Пелевиным, также представляет собой творческое заимствование. Это самый распространенный сюжет американской киберпанковской литературы, который, по словам основателя движения Брюса Стерлинга, пережила свой подъем в 1980-е и сейчас пребывает в ностальгической фазе. Конспирация и заговор нашли отражение как в постмодернистской теории (Бодрийар и Джеймисон), так и в поп-культуре, особенно в таких широко известных фильмах, как «Matrix», «Wag the Dog», «The Truman Show», «Conspiracy Theories». Из художественных произведений можно назвать роман Умберто Эко «Маятник Фуко» и рассказ Данило Киша «Книга королей и шутов» (об истории «Протоколов сионских мудрецов»)³⁰.

Конспиративное видение мира, которое достигает особенной популярности в послереволюционные эпохи, от Французской революции до настоящего времени, — по природе своей ностальгично. Это попытка увидеть историю как миф, свести проблемы Нового времени к манихейскому конфликту добра и зла, найти единый сюжет — мировой заговор, который даст ответ на все нерешенные вопросы. Конспирация построена по параноидальной модели, которая была определена Фрейдом как «рациональное сумасшествие» и как комплекс преследования<sup>31</sup>. (У Пелевина есть остроумное замечание о том, как психоаналитическая ассоциация внесла вклад в понимание цвета любимой народом пепси-колы.) Причем в подобного рода комплексе преследования преследователь и жертва меняются местами. Человек, пораженный идеей конспирации, считает себя жертвой вселенского заговора и начинает преследовать тех, кого он считает в этом виновным (от марсиан до жидомасонов и лиц кавказской национальности). Теория конспирации может привести к большему насилию, чем сам заговор, если таковой имеется. Правда, во многих произведениях поп-культуры за демонической виртуальностью стоит какой-то другой, настоящий мир, который существует вне заговора. Так, в фильме «Matrix» — это группа компьютерных молодцов под руководством авторитарного гуру, в фильме «The Truman Show» в конце любовь прорывает виртуальные небеса.

В романе Умберто Эко противоядием тотальной конспиративности служит юмор, критическое мышление, чувственная конкретность человеческой жизни. Эзотерическая конспиративная идея представлена с нескольких точек зрения. Один из героев умирает, идентифицировав себя с заговором, другой поддается конспиративной эротике, но не отдается ей полностью, третий цинично манипулирует страхом заговора в своих целях. Подобная разноголосица в отношениях персонажей не только обнажает конспиративный соблазн, но и остраивает его, дает свободу интерпретации. Роман построен

по принципу плюральности, его постмодернизм идет не по пути симулякра, а по пути интерпретационной децентрализации. Несмотря на определенный дидактизм профессора Эко, роман представляет собой открытую форму, не замыкающуюся на конспирации.

У Пелевина все богатые языковые средства героя, все лексические пласты — от псевдоанглийского языка новых русских и пиарщиков до полуинтеллигентского языка бывшего студента Литинститута — тонут в виртуальном заговоре. Это предел стебной идеологии. Принцип деланья вида, что ты не делаешь вид, которым пользовались комсомольские работники, рассказывавшие анекдоты, — главный принцип капиталистического PR. Существует антирусский заговор, и в нем принимает участие все взрослое население страны. Все одновременно виновники и жертвы. Как известно, когда виновны все, невиновен никто, и главное, никто не ответствен. Тотальность мышления повсеместна. Черный PR-заговор поражает всю человеческую жизнь, тело, язык, власть, имиджи. Общество выходит на стадию виртуального варварства — первобытно-капиталистического строя, где воюют тотемы-предметы и тотемы-слова. Альтернативы нет. «Альтернативное искусство — то, которое так себя продает. Оппозиции рынку не может быть: антирыночность — это всего лишь другой PR. No exit». Деидеологизация становится максимальной формой черного PR, который маскируется под правду жизни. Одиночество героя — это тоже какой-то виртуальный обман и *mise en abyme*: герой видит себя масс-репродуцированным на голубом экране, в позе странника в рекламе пива.

Фильм Алексея Балабанова «Брат-2» представляет собой гораздо менее сложное произведение искусства, чем роман Пелевина. Это пример того, как культура подрывного питерского стеба 1970—1980-х хочет слиться в объятиях с шовинистическим шиком молодежной культуры 1990-х. Оба фильма, «Брат» и «Брат-2», работают по старинке на двух уровнях, только это уже не эзопов язык, а рекламный прием. Например,

сцену, в которой герой Сергея Бодрова-младшего «объясняет» американскому буржуину, что такое русская правда, стреляя ему в висок, можно читать по-постмодернистски. Это, в конце концов, утонченная двойная цитата — стилизация под голливудский боевик со славянофильским акцентом. Однако большинство кинозрителей не ухватило этой интертекстуальной игры и просто полюбило выражения типа: «Кирдык Америке» или «Вы мне еще за Севастополь ответите». Это народный юмор, в духе юмора самого президента, обещающего, как и герой фильма, врагов «мочить в сортире». Харизма героя острашению не подлежит.

Новое поколение уже не читает тексты двойным зрением и просто чтит любимого героя за острое словцо. Подмигивание в сторону постмодернизма — это на всякий случай, трусливая самолегитимизация перед своим поколением. Фильм на самом деле выполнен четко по законам международного жанра *hip action movie* и представляет собой интересный феномен глобальной культуры — голливудский по форме и шовинистический по содержанию, с использованием *reality show*, с отличной игрой актеров и владением стебным юмором.

По-моему, ключом для обоих фильмов является сцена в «Брате», в которой герой чуть не убивает кинорежиссера, близкого по возрасту и по поколению к самому Балабанову. Это момент самореферентный. Автор как будто бы подмигивает молодым героям-имитаторам своего героя, мол, я — свой, не убивайте меня, у меня музыка хорошая. Это новый феномен кинокрыши.

Главным объектом черного PR в конце XX и начале XXI века стали «либеральные ценности» и демократические свободы, получившие ласково-стебное название «дерьмократических свобод», которым интересуется только «демшиза». (Слово в конце 1980-х относилось к перестроечным бабушкам, обсуждавшим политику в очереди, теперь оно относится ко всем интересующимся демократическими свободами и потому являющимся «негосударственниками»<sup>32</sup>.) В сборнике

«Россия 90-х» под редакцией Т. Чередниченко кристаллизовано изменение понятия «свобода» в конце 1990-х, которое видно и по анализу средств массовой информации, и по опросам общественного мнения. Татьяна Чередниченко отметила, что «самая насущная и гуманная политическая цель, которую можно себе представить как объединяющую страны и народы, далека от прекрасных идеалов вроде свободы»<sup>33</sup>. Таким образом, многие участники дискуссии предлагают буквально освободиться от свободы, особенно от «западного» идеала либерти, который предполагает права человека и определенную защиту не только с помощью государства, но и от государства. Главными описательными категориями понятия «свобода» оказались «свое» и «чужое». Категории «человек» и «государство», «индивидуум» и «общество», «я» и «другой», через которые обычно описывается это понятие, ушли на второй план.

И тем не менее элементы классического либерального дискурса, особенно защита частной собственности, часто употребляются новым российским правительством, которое даже цитирует Джона Локка. Именно этот аргумент был использован при закрытии негосударственных телевизионных каналов, сначала НТВ, а затем ТВ-6. Аргумент государственной защиты частной собственности представляет собой интересный перевертыш классического постулата Джона Локка, согласно которому частная собственность должна была быть защищена законом главным образом от вторжения самого государства.

Опросы населения после закрытия телеканалов показали высокий процент народного равнодушия. Одновременно Комиссия по правам человека провела другой опрос, который показал, что средний гражданин России чувствует себя абсолютно бесправным перед лицом закона и даже в повседневной жизни, перед лицом милиционера, остановившего его на улице. Если провести опрос, считают ли граждане России, что между этими двумя опросами есть какая-то связь, то скорее

всего результат будет негативным. На самом деле связь прямая: отсутствие правового общества. Исторически, начиная с XVIII века, понятия свободы печати и свободы слова связаны не столько с самовыражением журналистов, сколько с возникновением правового общества, основанного на равенстве перед законом, которому одинаково подчиняются и представители власти, и обычные граждане. В понятии «свобода» личное и общественное взаимосвязаны, как на ленте Мёбиуса.

Деидеологизация стала дискурсом новой власти, который понимается как остранение критического политического дискурса начала 1990-х годов<sup>34</sup>. Дискурс деидеологизации, как и дискурс свободы, превратился в перевертыш-двойник (Подобные двойники-симулякры наполнили политическую жизнь России, вспомним партию «Яблоко-Петербург», которая явилась консервативным симулякром «Яблока», или новый журнал «Итоги», который стал выходить после закрытия первоначальных «Итогов», сохранив тот же дизайн.) Принцип перевертыша организует многие российские СМИ, и в последнее время больше и больше все переворачивается в сторону государства. В 2001 году программа «Куклы» под новым руководством НТВ высмеивала уже не власть имущих, а власть неимущих, бывших так называемых борцов за свободу средств массовой информации. Конечно, института цензуры в России пока нет. Или, вернее, он не персонализирован. Но генетическо-культурная память страха осталась. Именно поэтому все начинается с внутренней цензуры, о которой уже начинают говорить журналисты<sup>35</sup>. Ее и несвободой-то не назовешь, просто осторожность. Многие молодые журналисты хотят, в отличие от Шкловского, наконец ходить по-трамвайному, по рельсам, не искать третьих путей. Выражается это прежде всего в отношении к власти и к российской истории, которая в последние годы все больше и больше напоминает перестроенные фасады потемкинских деревень. В системе перевертышей внутренняя цензура может предвосхитить внешнюю цен-

зуру, но российская осторожность никогда не обманывала. Стеб постепенно превратился в госстеб<sup>36</sup>.

Проблема в том, что без оценки прошлого невозможно построить будущее. Как писала Ханна Арендт, превращение истории в потемкинскую деревню не дает возможности разобраться в прошлом и остранить его<sup>37</sup>. Если прошлое не опирается на какие-то факты и может мимикрировать и видоизменяться при помощи государственного евроремонта, то оно становится чистой потенцией, как будущее. Однако когда прошлое, настоящее и будущее одинаково фиктивны, то новое начало, «чудо человеческой непредсказуемости и свободного сотворчества», становится невозможным. Новое начало не приходит без работы памяти. Как отметил Шкловский, о свободе, как о весне и о любви, неприлично говорить без кавычек. Но необходимые кавычки вокруг этого слова, графически напоминающие нам две обрезанные головы, не спасают от ответственности.

### 3. Back to the USSR? Постсоветская ностальгия

Летом 1993 года мне пришлось пить апельсиновый сок в гостинице «Россия» с двойником Адольфа Гитлера. Это был актер-любитель родом из Казахстана. Он рассказал мне историю своих походов в Москве и пожаловался на то, что у западных немцев пропало всякое чувство юмора. Однажды он забежал в бар, где расположилась группа немцев, в полном фюрерском одеянии, надеясь развеселить публику и заработать пару кружек бесплатного пива. Его встретило напряженное молчание. В его сторону никто даже не смотрел. «У них что, с чувством юмора плохо? Гитлер, Сталин — это же наша история. Чего же тут стесняться?»

И действительно, смешно, что немцы были так политкорректны, что даже не угостили бедного актера-любителя из Ка-

захстана каким-нибудь будвейзером. Так, по крайней мере, мне думалось в 1993 году. Но с годами, увидев, как повернулась отечественная история, мне кажется, что и я начинаю терять чувство юмора. Забывание и добродушно-бездумное принятие прошлого стало новой формой официальной политкорректности. Когда-то интеллигенты гласности боролись за право не быть манкуртами, счастливыми рабами с уничтоженной памятью, описанными в романе Чингиза Айтматова. Сейчас забыты и манкурты и интеллигенты гласности. В 2001 году принято говорить о национальном примирении, не о «чернухе» прошлого. Термин «национального примирения» в международной политике восходит прежде всего к Комиссии по выяснению правды и примирению в ЮАР, которая явилась альтернативой международному суду по правам человека и преступлениям против человечества. В российском контексте была только одна общественная организация, которая могла бы взять на себя работу по выяснению исторических фактов, — это «Мемориал». Но было гораздо легче объяснить примирение сверху и не тратить время ни на комиссию, ни на выяснение правды о массовых репрессиях и нарушениях прав человека в российско-советской истории. Как будто все были жертвами, или, наоборот, все были соучастниками того «сора» истории, который в любом случае лучше из избы не выносить.

Но для понимания истории нужны факты; только установив факты, можно определить сферу свободного творчества историка, которая свободна именно потому, что не абсолютна<sup>38</sup>. Свобода не всегда безответственна и не безгранична; скорее это игра с границами. Свобода — понятие пограничное, а не безграничное (и не заграничное). Историческая вина может быть только конкретной и индивидуальной, виновными могут быть только люди, непосредственно участвовавшие в репрессиях и казнях. Ответственность же за то, что происходило во время сталинского террора и после него, касается всех, и состоит она прежде всего в сохранении и обсуждении своей истории. В России, в отличие от многих стран Западной

и Восточной Европы, разговоры об абстрактной коллективной вине перешли в убежденность о коллективной невинности, которая снимает со всего населения какую бы то ни было личную ответственность за прошлое и за будущее.

Ностальгия, казалось бы, противоядие политике и идеологии. История в ностальгическом ракурсе превращается в любимый парк культуры и отдыха, где человек может спокойно отдохнуть на природе рядом с какой-нибудь классической девушкой с веслом. Откровенная политизированность конца 1980-х вообще вышла из моды, политик должен делать вид, что он просто частный человек, играющий на саксофоне, любящий свою жену и свою собаку, регулярно посещающий церковь и занимающийся спортом. О деидеологизации говорит теперь не контркультурная богема, а главы корпораций и правительств. Ностальгия — это меч с двойным лезвием: обещая деполитизацию, она становится любимым политическим оружием.

С точки зрения мифологии памяти и свободы можно условно выделить два периода, которые трудно поддаются точной датировке: «перестройка» и «реставрация». Для общественного мнения и прессы перестройки характерна работа памяти, интерес к истории и прозападные настроения. Запад понимается абстрактно, как демократия (то есть уважение к человеку, всеобщее благополучие — перевертыш пропаганды холодной войны), а не как конкретная экономика, рынок и политика. Для риторики перестройки характерна деидеологизация, которая понималась как десоветизация, демистификация советской повседневной идеологии. Работа памяти велась в архивах, профессиональными и непрофессиональными историками, общественными организациями типа «Мемориала», с целью заполнить или хотя бы обозначить пробелы и черные дыры советской истории. Искусство, несмотря на малые средства, находилось в состоянии эйфории. Типичный фильм гласности, как иронически отмечали критики, обязательно показывал проститутку, курящую марихуану под

портретом Сталина. Игра с тоталитарным китчем, с батюшками-царями и лидерами была всенародным экзорцизмом. Через пару лет фильмы времен перестройки могут стать полузапрещенными или полудиссидентскими.

Для периода реставрации, начавшегося между 1993 и 1996 годами, характерна ностальгия (поддерживаемая сверху) и опять же деидеологизация. Только теперь деидеологизация — это не контркультурное явление, а официальная политика. Деидеологизация — это новая советизация, возврат к брежневско-андроповским мифам. Неужели и правда, как показывает опять же фильм «Брат-2», «Back to the USSR» в конце концов пережило «Vue Vue, America»? В отличие от романа с Западом, характерного для перестройки, период реставрации определяют антизападными настроениями при гораздо больших контактах с Западом. Так и получилось, что искусство этого периода пропагандирует антизападные настроения вполне профессиональным западным языком. Его можно охарактеризовать как гибридный феномен, не антиглобалистический, но и не уникально-локальный. Реставрационная ностальгия конца 1990-х — это явление скорее «глокальное». Успешным примером этого может служить «Русское бistro» мэра Москвы Юрия Лужкова (автор ничего не имеет против его пирожков). «Русское бistro» было не просто ответом на «Макдоналдс», оно предлагало иную историю «быстрой еды» — fast food. Искусствоведы и историки давно предполагали, что гамбургер был придуман русскими конструктивистами и позднее запечатлен в памяти старшего поколения как «котлета Микояна». Но история быстрой еды уходит корнями в еще более давнее прошлое. Французское слово «бistro» означает «быстро» и якобы берет начало в 1814 году, когда русские солдаты-победители торжественно гуляли по Парижу, требуя хлеба и зрелищ как можно быстрее. Какой русский не любит быстрой еды! Язык победителей всегда догоняет и перегоняет язык побежденных. Блокбастер Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник» — самая дорогая в истории кино

история несчастной любви. Это пример русского Голливуда, в котором все голливудские конвенции служат тому, чтобы показать невозможность брака по любви между русским и американкой. Сам режиссер играет роль батюшки-царя, который не благословляет межкультурный мезальянс. Если в голливудском фильме любовь обычно побеждает политические различия и вообще политика — только фон для любви кинозвезд, в русском Голливуде — все наоборот, и никакая Джулия Ормонд тут не поможет.

Ностальгия сама по себе не локальная российская болезнь, противостоящая глобальным процессам, а, наоборот, феномен мировой культуры. История ностальгии тесно связана с историей прогресса и Нового времени. Ностальгия, от двух греческих корней, «nostos» и «algia», буквально «тоска по дому»; часто это тоска по метафорическому дому, которого больше нет или, может быть, никогда и не было. Это — утопия, обращенная не в будущее, а в прошлое. Ностальгия не всегда ретроспективна, она может обращаться просто к иным пространствам и другим временам. Ностальгия — это попытка повернуть время вспять, преодолеть необратимость его течения, превратить историческое время в мифологическое пространство. Однако сама потребность в ностальгии исторична. Она может быть защитной реакцией, ответом на ломки переходного периода истории. Ностальгия ищет в прошлом той стабильности, которой нет в настоящем, тоскует о потертых местных наречиях и медленном течении времени.

Слово «тоска», по словам Дмитрия Лихачева, трудно переводится на иностранный язык. Тем не менее в XIX веке философы-романтики многих стран мира писали о волшебной непереводимости их томления. Чешская *litost'*, румынский *dor*, острый как кинжал, польская *tesknots*, португальская *saudade* — ну как можно перевести такие щемящие ассонансы и аллитерации? Оказывается, что все эти слова-синонимы и описывают одну и ту же болезнь сердца. Хотя слово «ностальгия» и состоит из двух греческих корней, оно не является

древнегреческим, а скорее ностальгически-греческим. Как уже сказано, понятие «ностальгия» вводится в оборот в медицинской диссертации швейцарского врача Иоганна Хофера (1688). Эта болезнь поражала наемных швейцарских солдат, а также слуг и студентов, воевавших, работавших и учившихся вдали от родины. Так как ностальгия связана с осязанием, обонянием и вкусом, солдатам запрещали строго-настрого напевать альпийские мелодии и нюхать альпийские травы. Ностальгия — недуг больного воображения, поражающий душу и тело, — болезнь тяжелая, но излечимая. По мнению ученых докторов XVII века, прочищение желудка, опиум, пиявки и поездка в Альпы помогают отделаться от заболевания в короткий срок. К концу XVIII века симптомы ностальгии становятся более серьезными. Как ни бились ученые-медики, они не могли установить точное местонахождение — *locus* — ностальгии ни в мозгу больного, ни в окружающем его мире. Как выяснилось, возврат на родину не всегда излечивал, а часто даже ухудшал состояние пациента. Во французских источниках бытует легенда о русском генерале, который придумал хитроумное средство по борьбе с ностальгией. Когда в его армии случилась очередная эпидемия, генерал приказал больных ностальгией зарывать живыми в землю, после чего жалобы солдат быстро прекратились<sup>39</sup>. Генерал как бы реализовал метафору и вернул солдат в землю-матушку, поразив иностранных коллег своим радикализмом. Ностальгия амбивалентна: эта тоска по родине может быть совсем не патриотичной и, наоборот, служить предлогом для освобождения от военной службы. Кстати, генерал временно приостановил эпидемию ностальгии, но войну все равно не выиграл.

К концу XVIII века доктора пожали плечами и пришли к заключению, что поэты и философы более склонны разгадать секрет ностальгии. Кант и Руссо разными путями пришли к похожему заключению, что истоки ностальгии стоит искать не в пространстве, а во времени, а именно в детстве. Ностальгия — тоска по утраченному детству. А немецкий поэт Нова-

лис написал, что поэзия и философия основаны на ностальгии, не по детству отдельного человека, а по детству человечества. Проблема ностальгии в том, что «ностос» ее неуловим и недостижим. Истинный индивидуальный объект ностальгии порой ускользает от страдающего этим недугом, маскируясь под общее дело. Или же, наоборот, искусные политики используют общие детские воспоминания и старые песни о главном в своих целях. В отличие от меланхолии, о которой так много пишут психоаналитики, ностальгия не сводится к проблеме индивидуальной психики; она определяет отношения человека с окружающим миром, взаимоотношения личности и нации, индивидуальной и коллективной биографии.

В XIX веке ностальгия из физического недомогания превращается в экзистенциальную метафору. Тоска по утраченному коллективному дому, по языку детства, по потерянному и вновь придуманному народному фольклору характерна для романтиков XIX века. Она сыграла важную роль в возрождении национального самосознания. Менее очевидно то, что ностальгическое сознание лежит в основе многих наук о современности. Тённиес, основатель социологии, противопоставил современное «общество» традиционной «общине». Его теория основана на идеализации прошлого — прошлого, которое мы потеряли. Георг Лукач говорит о «трансцендентальной бездомности» современного человека, тоскующего по «интегрированным цивилизациям». Даже сверхчеловек Ницше предается ностальгии, но не по детству человечества, а по животному царству, не обремененному цивилизацией<sup>40</sup>. Таким образом, мы видим, что ностальгия, как вирус, проникает во все попытки понимания истории и описания прошлого. Ностальгия — не враг современности, а ее составная часть. В XX веке ностальгия идет рука об руку с китчем. Ностальгия коммерциализируется и приватизируется, превращается в ассортимент сувениров, персонализированных на любой вкус. Даже виртуальное пространство не лишено носталь-



гического воображения; обитатель Интернета мнит себя не просто бездомным номадом, а гордым обладателем виртуального дома — homepage. В 2000 году пионеры Интернета и даже киберпанки с грустью говорят о потерянном пространстве «киберсвободы», колонизированном коммерцией («cyber» становится ностальгическим префиксом, противопоставленным короткому коммерческому «e» — e-world). Реклама прививает своего рода эрзац-ностальгию, предлагая продукт до того, как возникнет спрос, создавая искусственную инфляцию ностальгии. Не случайно многие движения в Европе, критикующие глобализацию, имеют в названии слово «медленный». В Италии существует движение за медленную еду. Как будто в начале третьего тысячелетия принято тосковать не по прошлому, а по уходящему настоящему.

К сожалению, я не могу предложить лекарство от ностальгии, хотя опиум, пиявки и поездка в Альпы могут помочь на первых порах. Я могу только описать историю болезни и предложить ее условную классификацию. Тоскование — человечно и потому неизлечимо. «Алгия», тоскование как таковое, сближает нас друг с другом. Проблема в «ностосе» — понятии дома, которое делит нас на своих и чужих. Как соседи на ком-

мунальной кухне, мы спорим о том, кто не погасил свет в местах общего пользования и кто первым заварил кашу. Мы создаем разные сюжеты о потерянном доме и ищем виноватых. Можно условно выделить два ностальгических сюжета — реставрационный и иронический (рефлектированный)<sup>41</sup>. Реставрационная ностальгия ставит акцент на «ностос» — дом и пытается восстановить мифический коллективный дом. Рефлектированная ностальгия размышляет об «алгии», тосковании как таковом. Два типа ностальгии могут использовать одни и те же детали и элементы памяти, но создают из них резко отличающиеся истории. Например, красный флаг может быть символом советского прошлого или просто личным воспоминанием о школьных демонстрациях и прогульных уроках. Реставрационная ностальгия обычно коллективна, символична и связана с внеисторичной «перестройкой» действительности. Сам процесс реставрации как бы вырезан из истории, как будто речь идет вовсе не о ностальгии, а о традиции, наследии и правде жизни. Такое повествование знает два сюжета: возвращение блудного сына и мировой заговор. Возвращение в пространстве, постройка точной копии дома, идеальный новодел считается возможным. Препятствуют ему только мифические заговорщики. Вся мировая история превращается в параноидальную борьбу добра и зла, которая превращается в борьбу своих и чужих. Теория заговора, как известно, была ответом на все проблемы Нового времени, от французской до русской революции. «Протоколы сионских мудрецов» — это тщательно документированная подделка конца XIX — начала XX века, сделанная при помощи известного авантюриста и гениального агента охраны Рачковского. Истории известно, что мифические обвинения в заговоре, саботаже и конспирации часто приводили к большему насилию, чем конкретные конспираторы.

В менее зловещем варианте реставрационная ностальгия говорит о возврате традиций и национальной памяти. На самом деле неотрадиционность всегда более догматична, чем

историческая традиция, которая остается живой и, следовательно, видоизменяющейся. Наиболее фундаменталистские религии и радикальные формы национализма всегда более новые. Их чрезмерность — знак страха, потеря ориентации в повседневности, эскапизм в прошлое. Известно, что памятники ставятся тогда, когда память под угрозой, или, по выражению Пьера Нора, «памятные места» расцветают тогда, когда исчезает живая среда памяти<sup>42</sup>.

Ироническая ностальгия говорит о невозможности возвращения домой и осознает свою собственную тленность и историчность. Собиратель культурных мифологий всегда немного страдает от иронической ностальгии, в которой выражается его одновременная причастность и дистанция от домашних мифов. Ироническая ностальгия связана с аффективным и этическим осмыслением прошлого, а не с маскировкой новодела под старину. В ее основе — двойное зрение, подобное фотографическому наложению прошлого и настоящего, повседневного и идеального. Виртуальная реальность в данном случае термин не Билла Гейтса, а Анри Бергсона, и характерна она для человеческой, а не компьютерной памяти. Подобное тоскование, по определению Набокова, — это эпикурейское отношение к времени, индивидуальное любование временем как таковым, которое развивает иммунитет к коллективной реставрационной ностальгии.

Во время работы над своим американским романом «Лолита» в 1950-е годы Набоков пишет ностальгическое стихотворение «Кн. Качурину», в котором русский поэт едет в Россию по подложному паспорту, переодетый американским священником. С берегов Невы замаскированный эмигрант пишет письмо другу в Америку, в котором он просит о возвращении домой:

Мне хочется домой. Довольно.

Качурин, можно мне домой?

В пампасы молодости вольной,  
 В техасы, найденные мной.

Где же дом изгнанника? На бывшей или на новой родине? В России или в Америке? Лирический герой Набокова хочет вернуться в детство, в ту воображаемую Россию, где можно было так мечтать об Америке. Страна Амероссия существует в тексте, а не в жизни, во времени, а не в пространстве. Набоков описал возвращение «домой» в разных жанрах — от лирической трагедии в ранних стихах, в конце которой «расстрел, черемуха, овраг», до фантастического детектива в рассказе «Посещение музея» и реалистического описания в последнем своем романе. Искусство стало его «подложным паспортом». Писатель неоднократно возвращался на Родину в текстах, и в конце концов возвращение в жизни стало ненужной тавтологией.

Рассуждения о ностальгии требуют личных признаний. Вернувшись в Ленинград после десяти лет отсутствия, я вдруг поняла, что если я и скучала, то не столько по месту, по знакомой ледяной невской ряби и болотно-блатному запаху питерских дворов. Скорее мне не хватало того медленного течения времени, которое преследовало нас в 1970-е, времени бесконечных разговоров и прогулок по скользкому асфальту, дававших возможность мечтать о другой, непредсказуемой жизни, политической и личной. Ностальгия не о пространстве, она о времени, и не только прошлом, но и о несбывшемся будущем. К прошлому нельзя подходить фаталистически, как к чему-то predetermined. Иначе в прошлом видится либо золотой век, либо череда катастроф. История нереализованных возможностей XX века, параллельная, несбывшаяся история России, от баррикад февраля 1917-го до баррикад 1991-го, а также не описанная пока история нереволюционной повседневной жизни, может сыграть такую же важную роль в будущем, как и история реализованных катастроф.

«И ностальгия теперь не та, что раньше» — так озаглавила свою биографию Симона Синьоре. Когда-то после XX съезда она приехала с Ивом Монтаном в СССР с дружеским визитом, и ее оживленное лицо за окном черной «волги» стало лицом «оттепели», любви, надежд, отдыха от политики. Время наложило морщины на прекрасный имидж Симоны Синьоре. Из ее автобиографии мы узнали, что она спорила с Ивом Монтаном о советской политике всю дорогу домой, *back from the USSR*.

---

<sup>1</sup> *Hofer Johannes*. *Dissertatio Medica de nostalgia*. Basel: 1688. Подробно об истории понятия см.: *Boym Svetlana*. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

<sup>2</sup> *Eco Umberto*. *Ars Oblivionalis? Forget it* // PMLA, 1988.

<sup>3</sup> *Kundera Milan*. *Le livre du rire et de l'oubli*. Paris: Gallimard, 1979. Роман Барт предупреждал об опасности демистификации, которая подстерегает исследователя мифов. Понимание мифа как одеяния голого короля, а мифолога как ребенка, говорящего правду и ничего кроме правды, упрощенно. Полная демистификация мифа невозможна, так как мифолог не может быть полностью «внеаходим» (термин Бахтина) по отношению к культуре. Критик мифического сознания должен быть прежде всего самокритичным и не обманываться иллюзиями абсолютной беспристрастности. Для критического суждения необходимы как дистанция, так и причастность к происходящему.

<sup>4</sup> *Шкловский Виктор*. Третья фабрика. М.: Круг, 1926. С. 15.

<sup>5</sup> *Brodsky Joseph*. *Less Than One*. New York: Farrar Strauss and Giroux, 1986. С. 3.

<sup>6</sup> *Шкловский Виктор*. Свободный порт // *Ход коня*. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 196—197.

<sup>7</sup> Обозначить эти метаморфозы можно двумя «памятниками» Шкловского: недостроенной статуей Свободы, которую он находит в Петрограде в 1918 году, и «памятником научной ошибке», в котором Шкловский, на первый взгляд, отказывается от принципов раннего формализма. Путь Шкловского не кончается несвободой, скорее в 1930—1950-е годы писатель и критик уводит формальный метод в подполье, вспоминая свой собственный политический опыт начала века.

<sup>8</sup> *Шкловский Виктор*. Сентиментальное путешествие. М.: Новости, 1990. С. 271.

<sup>9</sup> «Остранение» Шкловского не следует смешивать с понятием отчуждения у Гегеля и, позднее, у Маркса. В отличие от близкого понятия Брехта, «остранение» Шкловского менее дидактично. Остранение не является симптомом болезни модернизации, скорее наоборот, авангардным лекарством от застоя. Остранение не стремится к интеграции и синтезу; его цель — игра с условностями и перманентная революция видения. В этом смысле остранение восходит не к Гегелю, а к Шлегелю с его идеей романтической иронии. Также близкими являются теория игры у Дидро и особенно у Шиллера. Шиллер принцип игры связывает с идеей эстетической свободы, которая посредствует между искусством, жизнью и политикой. Такая свобода — одновременно цель и средство гуманитарного воспитания.

<sup>10</sup> *Ginzburg Carlo. Making Things Strange: The Prehistory of a Literary Device // Representation 56 (1996).*

<sup>11</sup> В статье «Искусство как прием» Шкловский пишет, что принцип остранения помогает увидеть новыми глазами все, что стало обыденным и автоматизированным. С одной стороны, теория остранения — это своего рода декларация независимости искусства, прокламация ее автономии — именно так читали статью американские новые критики и французские структуралисты. С другой стороны, остранение возвращает яркое восприятие жизни, делает жизнь более жизненной, позволяет пережить быт. Остранение — это революционное преобразование, только не путем народного восстания, а путем искусства. Тем не менее остранение само по себе не приводит к тотальному производству искусства. Парадоксальность и открытая форма препятствуют этому. См.: *Boym Svetlana. Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky to Brodsky // Poetics Today. Winter 1999.*

<sup>12</sup> Фильм, над которым Шкловский работает, в конце концов не одобряется цензурой и кладется на полку. Директор недоволен, стул его скрипит, и скрип этот напоминает Шкловскому подстрочник из Вергилия: «И южный ветер, тихо скрипя мачтами, призывает нас в открытое море». Именно этот скрип вдохновляет Шкловского на его собственный текст о поэтике несвободы.

<sup>13</sup> *Шкловский Виктор. Третья фабрика. С. 81—82.* В другом месте, говоря о производстве льна, Шкловский полемизирует с Львом Толстым:

«Мы лен на стлище. Так называется поле, на котором стелют лен.

Лежим плоскими полосами. Нас обрабатывает солнце и бактерии, как их там зовут?

...Мы лежим на стлище, и нам больно и радостно. Дело в острие ножа, в искусстве.

А камни, которые о нас точат, они лежат по другому делу, иначе положены, нужны нам, но текут иначе.

А если я влюблен в камень, в ветер, если мне не нужен сегодня нож? Лен не кричит в мялке...»

Шкловский вспоминает эпизод, рассказанный Толстым, о том, как он, гуляя по городу, увидел человека, который сидел на тротуаре и, как казалось, скоблил камни. Приглядевшись, Толстой увидел, что на самом деле это молодец из мясной лавки, который точит нож о камни. Нож этот был издалека невидим, как и нравственные законы человечества, которые оно не замечает, занимаясь торговлей, войнами, науками, искусством. Шкловский остраивает Толстого, читает его «мимо», через призму искусства и свободы. Писатель уже не сторонний обозреватель и не мясник-молодец, несущий человечеству нравственное, доброе и вечное; писатель сам лежит под ножом, в «льноцентре». Стоическая нравственная свобода Толстого в этом случае не помогает, нож другого слишком силен.

<sup>14</sup> В конце «Третьей фабрики» Шкловский обращается к советской жизни, как в конце «Zoo» он обращался к советскому правительству. Он хочет принадлежать «третьей фабрике жизни», но при этом сохраняет свой «цех» — то есть он просит права свободного горожанина, принадлежащего не льноцентру, а «второй фабрике» формальной критики, которая смотрит, как сделан «Дон Кихот», как сделана речь Ленина, как сделано самоубийство Маяковского. Но такая цеховая свобода — свобода профессиональных ассоциаций — это именно мечта о публичной сфере, мечта о другой революции. Цеховая солидарность, о которой просит Шкловский, и есть та автономная зона искусства, существовать которой было не суждено.

<sup>15</sup> *Шкловский Виктор*. Памятник научной ошибке // Литературная газета. № 4 (41). 1930. 27 января.

<sup>16</sup> *Горнфельд М.* Декларация царя Мидаса, или Что произошло с Виктором Шкловским // Печать и революция. № 2. 1930. Февраль. И действительно, критикуя раннеформалистскую доктрину автономии искусства, Шкловский обращается не к марксистскому социологическому методу, а к теории литературной эволюции Тынянова, близкой его собственным идеям «бокового» развития истории культуры, не основанного на идее прогресса и не направленного к коммунистической цели. Объявив формализм «научной ошибкой», Шкловский пытается отвлечь внимание от гораздо более опасного обвинения в идеологическом саботаже. Друзья-формалисты Эйхенбаум и Тынянов приняли этот очередной памятник Шкловского не как измену, а как

попытку выжить и увидеть в тексте двойное письмо. Как показывает дальнейшая деятельность Шкловского, писатель не изменил форме парадоксального письма и непредсказуемым перипетиям авантюрного сюжета, который никогда не превратился в дидактический Bildungsroman.

<sup>17</sup> *Benjamin Walter*. Letter to Jula Radt. Dec. 26, 1926 and Letter to Martin Buber. February 23, 1927 // *Moscow Diary* / Ed. by Gary Smith. Cambridge (Ms.): Harvard University Press, 1986. P. 127—128, 132—133. Также см.: *Benjamin Walter*. *Moscow* // *Reflections*. New York: Schochen Books, 1986. P. 124—126.

<sup>18</sup> Позже, в статье «Автор как производитель», которая в западном контексте часто читается как апология марксизма, а на самом деле является «двойным текстом», Беньямин замечает, что в Советском Союзе, как в государстве Платона, независимых поэтов вышлют в изгнание. Более того, о марксизме может говорить только тот писатель, который сам испытал свою собственную деятельность как производственный процесс на службе власти. Именно это сам он не сумел сделать. См.: *Benjamin Walter*. *The Author as a Producer* // *Reflections*. New York: Schochen Books, 1986.

<sup>19</sup> Таким образом, в соприкосновении с советской действительностью левые модернистские писатели неожиданно открыли в себе самих либеральные ценности (не став при этом менее левыми или более традиционными). Либеральные ценности и внутренняя свобода, дававшие право на творчество, оказываются взаимосвязанными. Беньямин ищет определенную сферу деятельности, городское пространство, где фланер может быть одновременно членом городской толпы и гражданином города. У Шкловского это пространство, где можно ходить конем, пространство, которое в «Третьей фабрике» сужается до секретных проходов для кошек в парижских домах, о которых мечтает автор неудавшегося сценария «Бухта Зависти».

<sup>20</sup> *Williams Raymond*. *Keywords*. Oxford University Press, 1983. P. 128—129.

<sup>21</sup> *Barthes Roland*. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

<sup>22</sup> *Yurchak Alexey*. *The Cynical Reason of the Late Socialism: Power, Pretense and the Anekdot* // *Public Culture*. Vol. 9. № 2 (Winter 1997).

<sup>23</sup> *Baudrillard Jean*. *Les stratégies fatales*. Paris: Bernard Grasset, 1983. P. 9—33.

<sup>24</sup> *Epstein Mikhail*. *After the Future* / Trans. by Agnessa Miller Pogasar. University of Massachusetts Press, 1995.

<sup>25</sup> Сеанс. Л.; СПб., 1991. № 5.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> *Arendt Hannah*. On Freedom // Between Past and Future. London: Penguin, 1979. P. 153—154.

<sup>28</sup> Свобода в понимании Арендт соединяет политическое и эстетическое, возвращаясь к понятию «гражданская свобода» в греческом полисе, а также используя эстетические идеи XX века.

<sup>29</sup> *Пелевин Виктор*. Generation П. М.: Вагриус, 1999. С. 18. «Средний класс», которому посвящается роман, — это комсомольцы-капиталисты. Вопрос Раскольниковова: что я, тварь дрожащая или право имею — ответ: тварь дрожащая с «лэвэ» (либеральными ценностями) — вот, по сути, и формулировка демократических свобод. Человек старается заработать деньги, чтобы получить свободу от своих страданий, но копирайтеры поворачивают реальность таким образом, что свободу начинают символизировать то уют, то прокладка с крылышками, то лимонад. Это функционирует как «радиоактивное заражение, когда уже не важно, кто взорвал бомбу. Все пытаются доказать, что уже достигли свободы, и в результате мы только и делаем, что под видом общения и дружбы впариваем друг другу всякие черные пальто и сотовые телефоны... Замкнутый круг. Этот замкнутый круг и называется черный PR».

<sup>30</sup> *Eco Umberto*. Foucault's Pendulum. New York: Ballantine Books, 1990. (Il Pendolo di Foucault, Milano: Bompiani, 1988). *Kis Danilo*. The Book of Kings and Fools, Postscript // The Encyclopedia of the Dead / Trans. by Michael Henry Hein. New York: Penguin, 1991. Подробнее о конспиративных сюжетах и этике чтения см.: *Boym Svetlana*. Conspiracy Theories and Literary Ethics // Comparative Literature. Vol. 51. № 2. Spring 1999.

<sup>31</sup> *Freud Sigmund*. On the Mechanism of Paranoia // General Psychological Theory. New York: Macmillan, 1963.

<sup>32</sup> Понятие «демшиза» объяснила мне в частной беседе в августе 2001 года Татьяна Толстая.

<sup>33</sup> *Чередниченко Татьяна*. Россия 90-х: Актуальный лексикон истории культуры. М.: НЛО, 1999. С. 34.

<sup>34</sup> Как объявил «политтехнолог» Глеб Павловский в мае 2001 года, новая Россия — современница Интернета, и для нового времени нужна «прямая» демократия, демократия большинства. Президент может говорить с народом напрямую, по прямой вертикали власти (используя сайт Павловского), и, таким образом, ни государство, ни народ в свободной прессе, выражающей, по мнению Павловского, интересы меньшинства, не нуждаются. (К счастью, этот революционный проект пока не претворен в жизнь.) См. дискуссии на сайте <http://vvr.ru> (26.03.2001—09.2001).

<sup>35</sup> Конференция «Власть прессы или пресс власти». (Москва. Февраль 2002 г.).

<sup>36</sup> Евгений Добренко в своих работах о соцреализме предложил термин «госсмех». По аналогии я предлагаю «госстеб».

<sup>37</sup> *Arendt Hannah*. Truth and Politics // Between Past and Future. P. 258.

<sup>38</sup> *Ibid.* P. 252—259.

<sup>39</sup> *Starobinski Jean*. The idea of nostalgia // *Diogenes*. № 54 (1966). P. 96. Легенда о русском генерале впервые упоминается доктором Журденом Лекуантом (Jourdain Le Cointe) в 1790 году. Старобинский рассматривает ностальгию как историческую эмоцию. Это не значит, что до XVII века никто не тосковал по дому. Однако с появлением понятия «ностальгия» она стала известной болезнью, общественным, а не просто личным делом и выражением определенного менталитета. Таким образом, дискурс ностальгии не просто отражал, но и влиял на язык эмоций, их переживание и жизнетворчество. Ницшеанское понятие «генеалогии» и фукальдианское понятие «археологии знания» помогают понять конкретные и исторические аспекты ностальгии. О понятии «ностальгия» см.: *Jankélévitch Vladimir*. L'Irreversible et la nostalgie. Paris: Flammarion, 1974; *Stewart Susan*. On Longing. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1985; *Lowenthal David*. The Past is a Foreign Country. Cambridge: Cambridge UP, 1985.

<sup>40</sup> *Nietzsche Friedrich*. On the Genealogy of Morals / Trans. and ed. by Walter Kaufmann. Vintage, 1967. P. 85.

<sup>41</sup> Два типа ностальгического повествования приблизительно соответствуют двум риторическим полюсам, метафорическому и метонимическому, рассмотренным в работе Романа Якобсона о двух типах афазии, лингвистических нарушений, связанных с потерей речи: *Jakobson Roman*. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances // Language in Literature / Ed. by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge (Ms.): Harvard UP, 1987. Моя классификация, как и любая другая, условна, указывает на тенденции, а не на абсолюты.

<sup>42</sup> *Nora Pierre*. Les lieux de mémoire: Between Memory and History // Representations. № 26. Spring 1989.

# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к русскому изданию .....	5
Вступление. В поисках потерянной повседневности .....	7
1. Фигуры и советский образ жизни .....	15
2. Археология повседневности: теории и практики .....	20
3. Общее место: от топоса к клише .....	21
4. Китч, «кэмп», «банальность зла» .....	27
5. Лабиринт без монстра .....	36
Часть I. Мифология быта .....	45
1. Быт .....	47
2. Пошлость .....	60
3. Мещанство, средний класс .....	92
4. Частная жизнь и русская душа .....	101
5. Правда, искренность, аффектация .....	119
6. Культура и культурность .....	125
7. Лакировка действительности и лаковая коробочка .....	129
8. Советские песни: спокойной ночи, родина, гуд бай, Америка .....	135
Часть II. Коммунальная квартира: жизнь в общих местах .....	159
1. Желтая струйка .....	161
2. От дома-коммуны до коммуналки .....	164
3. Жилищный кризис в искусстве .....	168
4. Добро пожаловать с черного хода: пограничные зоны, подворотня, парадное, двор, коридор .....	177
5. Коммунальные соседи: классовая борьба и круговая порука .....	181

## СОДЕРЖАНИЕ

6. Перегородки, секреты и психопатология повседневной жизни .....	187
7. Буфетные натюрморты, домашний хлам и эстетика выживания .....	192
8. Руины утопии: Коммунальная квартира в концептуальном искусстве .....	199
9. 1989: Возвращение домой .....	209
Часть III. Графомания: литература общих мест .....	217
1. История болезни .....	219
2. Поэтесса: эстетическая непристойность и эротика графоманства .....	225
3. Новый человек: графоманство как призвание и прием в 1920-е годы .....	237
4. Графоманство как диссидентство .....	250
5. Гений народа: уж не пародия ли он? .....	253
Часть IV. Искусство забывания и ностальгия .....	265
1. Остранение, деидеологизация, стеб: риторика свободы и несвободы в советское время .....	268
2. 1991—2002: от поколения перестройки к generation П .....	281
3. Back to the USSR? Постсоветская ностальгия .....	293

*Светлана Бойм*  
**ОБЩИЕ МЕСТА**

Мифология повседневной жизни

Дизайнер серии

*Д. Черногаев*

Редактор

*С. Зенкин*

Корректоры

*Э. Корчагина, Л. Морозова*

Компьютерная верстка

*С. Пчелинцев*

В книге использованы фотографии, сделанные  
С. Бойм, В. Паперным, М. Штейнбоком

Налоговая льгота —  
общероссийский классификатор продукции  
ОК-005-93, том 2;  
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:

129626, Москва, И-626, а/я 55

Тел.: (095) 976-47-88

факс: 977-08-28

e-mail: [nlo.ltd@g23.relcom.ru](mailto:nlo.ltd@g23.relcom.ru)

<http://www.nlo.magazine.ru>

ЛР № 061083 от 6 мая 1997 г.

Формат 60×90/16

Бумага офсетная № 1

Усл.-печ. л. 20. Заказ № 819

Отпечатано с готовых диапозитивов

в ООО типографии «Полимаг»

127247, Москва, Дмитровское шоссе, 107

## **Новое литературное обозрение**

Теория и история литературы, критика и библиография

Периодичность: 6 раз в год

Первый российский независимый филологический журнал, выходящий с конца 1992 года. «НЛО» ставит своей задачей максимально полное и объективное освещение современного состояния русской литературы и культуры, пересмотр устаревших категорий и клише отечественного литературоведения, осмысление проблем русской литературы в широком мировом культурном контексте. В «НЛО» читатель может познакомиться с материалами по следующей проблематике:

— статьи по современным проблемам теории литературы, охватывающие большой спектр постмодернистских дискурсов; междисциплинарные исследования; важнейшие классические работы западных и отечественных теоретиков литературы;

— историко-литературные труды, посвященные различным аспектам литературной истории России, а также связям России и Запада; введение в научный обиход большого корпуса архивных документов (художественных текстов, эпистолярия, мемуаров и т.д.);

— статьи, рецензии, интервью, эссе по проблемам советской и постсоветской литературной жизни, ретроспективной библиографии.

«НЛО» уделяет большое внимание информационным жанрам: обзорам и тематическим библиографиям книжно-журнальных новинок, презентации новых трудов по теории и истории литературы.

*Подписка по России:*

«Сегодня-пресс»

(в объединенном каталоге «Почта России»):

подписной индекс 39356

«Роспечать»:

подписной индекс 47147 (на полугодие)

48947 (на весь год)

**Неприкосновенный запас**  
Дебаты о политике и культуре  
Периодичность: 6 раз в год.

«НЗ» — журнал о культуре политики и политике культуры, своего рода интеллектуальный дайджест, форум разнообразных идей и мнений.

Среди вопросов и тем, обсуждаемых на страницах журнала:

- идеология и власть;
- институции гуманитарной мысли;
- интеллигенция и другие сословия;
- культовые фигуры, властители дум;
- новые исторические мифологемы;
- метрополия и диаспора, парадоксы национального сознания за границей;
- циркуляция сходных идеологем в «правой» и «левой» прессе;
- религиозные и этнические проблемы;
- проблемы образования;
- столица — провинция и др.

*Подписка по России:*

«Сегодня-пресс»  
(в объединенном каталоге «Почта России»):  
подписной индекс 42756

«Роспечать»:  
подписной индекс 45683

Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**  
В 2002 г. вышли:

Серия «**Научная библиотека**»

**В. Гудкова. ЮРИЙ ОЛЕША И ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД  
В РАБОТЕ НАД СПЕКТАКЛЕМ «СПИСОК БЛАГОДЕЯНИЙ»**

Работа над пьесой и спектаклем «Список благодеяний» Ю. Олеши и Вс. Мейерхольда пришла на годы «великого перелома» (1929–1931). В книге рассказана история замысла Олеши, из-за многочисленных цензурных требований окончившаяся существенным изменением смысла пьесы. Важнейшую часть книги составляют обнаруженные в архиве Олеши черновые варианты и ранняя редакция «Списка» (первоначально «Исповедь»), а также многочисленные материалы режиссерского архива Мейерхольда, дающие возможность оценить новаторство его режиссерской технологии. Публикуются также стенограммы общественных диспутов вокруг «Списка благодеяний», накал которых сравним лишь со спорами в связи с «Днями Турбиных» М.А. Булгакова во МХАТе. Совместная работа двух замечательных художников позволяет автору рассмотреть ряд центральных мировоззренческих вопросов российской интеллигенции на рубеже эпох.

**Д. Токарев. КУРС НА ХУДШЕЕ**  
Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета

Исследование Д. Токарева посвящено сравнительному анализу двух интереснейших писателей XX в. — Д. Хармса и С. Беккета, в творчестве которых автор обнаруживает поразительные аналогии, позволяющие прояснить смысл таких ключевых для современной эстетики понятий, как «абсурд» и «алогическое», «нонсенс» и «бессмыслица». Хармс-прозаик сумел выразить то же ощущение ужаса перед неизбывностью неорганического, аморфного, бессознательного бытия, что и Беккет. Автора интересует не исторический контекст творчества обоих писателей, а то, каким образом зародилась литература, видящая единственный смысл своего существования в самоуничтожении, в достижении молчания белой страницы.

Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**  
В 2002 г. вышли:

Серия «Культура повседневности»

Доминика Мишель. **ВАТЕЛЬ  
И РОЖДЕНИЕ ГАСТРОНОМИИ**

Ватель — легендарная фигура в истории французской кухни. Его самоубийство во время празднеств, устроенных принцем Конде в честь Людовика XIV, поразило французский свет. Этот поступок стал символом профессиональной чести французских кулинаров. Между тем Ватель никогда не был поваром, и мы почти ничего не знаем о его жизни. Историк французской кухни Доминик Мишель восстанавливает в этой книге историю формирования мифа о Вателе. Рассказ о Вателе служит введением в историю французского искусства трапезы — того искусства, которое прославило Францию во всем мире. Из этой книги читатель узнает о том, как и что ели французы в XVII в., как было устроено хозяйство знатного дома, как складывались специфические ценности французской кухни. В книге приложены классические кулинарные рецепты XVII в., адаптированные для сегодняшнего обихода.

Серия «Новые переводы»

Жаклин Шенье-Жандрон. **СЮРРЕАЛИЗМ**

Если в России знакомство с сюрреализмом только начинается, то на Западе об Андре Бретоне и его соратниках ежегодно выходит множество публикаций. Работа известной французской исследовательницы Ж. Шенье-Жандрон — одна из наиболее заметных работ последних лет, выделяющаяся как гигантским охватом материала, так и стремлением выявить наиболее актуальные сегодня элементы философии, эстетики и практики сюрреализма. Их оказывается не так мало: внимание к миру снов и бессознательного, этика риска, философия насилия и прямого действия, эротизм, анархизм и т.д. Книга дополнена библиографией, специально обновленной автором для русскоязычного издания, и может быть интересна самому широкому читателю.

Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**  
В 2002 г. вышли:

Серия «Критика и эссеистика»

Марк Харитонов. **СТЕНОГРАФИЯ КОНЦА ВЕКА**  
Из дневниковых записей

В течение многих лет известный писатель, автор романа «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» (первая Букеровская премия в России, 1992) Марк Харитонов записывал стенографическими значками повседневные наблюдения, мысли, разговоры, литературные и прочие впечатления. Со временем возникло желание расшифровать хотя бы часть этих записей. «Тебе случалось встречаться в самом деле с замечательными людьми, — пишет автор. — Ты был свидетелем событий, которые уже вошли в историю. Да что бы ты ни видел, ни пережил — ты видел это не так, как другие, и осмысливал по-своему». Для публикации отобраны записи 1975—1999 гг. преимущественно на литературные темы. Но, конечно же, никакой разговор о литературе невозможен без разговора о времени, о самых разнообразных проявлениях нашей жизни. Часть записей группировалась вокруг того или иного заглавия — так возникли «Приложения к стенограмме».

Михаил Гробман. **ЛЕВИАФАН**  
Дневники 1963—1971 годов

Дневники известного художника-авангардиста и поэта Михаила Гробмана охватывают почти целое десятилетие, являя читателю подробную картину жизни московской художественной богемы и андерграунда 1960-х годов. Поиски художников, поэтов, писателей, творивших не считаясь с требованиями советской эстетики, человеческие взаимоотношения и отношения с властью, частная жизнь, быт, все, что понемногу уходит в прошлое, здесь максимально приближено благодаря почти каждодневным непритязательным, но вместе с тем воссоздающим атмосферу и образ того времени записям автора.

Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**  
В 2002 г. вышли:

Серия «Библиотека НЗ»

**А. Шарый. ПОСЛЕ ДОЖДЯ**  
Югославские мифы старого и нового века

Книга известного журналиста Андрея Шарого, в 1993—1996 гг. — собственного корреспондента радио «Свобода» на Балканах (Загреб), — о последнем десятилетии истории бывшей Югославии, о крушении ее общественно-политических мифов. Как появляется и исчезает миф о великом вожде? Откуда возникает потребность переписать историю? Что такое патриотизм эпохи национальных войн? Какова логика теории о национальной исключительности? Какое влияние кризис общественного сознания оказывает на кинематограф, музыку, литературу, спорт? «После дождя» — размышления о стране, когда-то умудрявшейся «при социализме жить, как при капитализме», а затем ставшей ареной самой жестокой европейской войны второй половины XX века.

**Р. Фрумкина. ВНУТРИ ИСТОРИИ**  
Эссе, статьи, мемуарные очерки

Что значит ощущать себя внутри истории? Как переживает историю человек науки? Какова роль образованного сословия в сегодняшней России? Что значат гуманитарные науки для современного общества? Об этих проблемах в цикле статей, эссе и мемуарных очерках размышляет Ревекка Фрумкина, лингвист с мировым именем. Принадлежит к поколению «бури и натиска» в отечественной лингвистике, автор всегда стремилась выйти за пределы чистой науки и увидеть ученого как человека своей эпохи, как хранителя культурной традиции, как независимую личность, способную к рефлексии по поводу самой этой традиции и ее связи с быстро меняющимся миром.

**ВЕНГРЫ И ЕВРОПА**  
Сборник эссе. Пер. с венгерского.

Что значит быть венгром и европейцем одновременно? Что такое национальный характер? Возможно ли взаимопонимание между Западом и Востоком? В чем корни тоталитарных систем и что общего у фашизма и коммунизма? Кто повинен в расколе Европы? Что кончилось в 1989 году и что началось? Что есть национальная идея и можно ли ее сформулировать? Тем более интересны и поучительны размышления и выводы авторов, представляющих цвет венгерской культуры и общественной мысли XX века.

Издательство  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**  
В 2002 г. вышли:

Серия «**Интеллектуальная история**»

Роберт Дарнтон. **ВЕЛИКОЕ КОПАЧЬЕ ПОВОИЩЕ**  
и другие эпизоды из истории французской культуры

Ватель — легендарная фигура в истории французской кухни. Его самоубийство во время празднеств, устроенных принцем Конде в честь Людовика XIV, поразило французский свет. Этот поступок стал символом профессиональной чести французских кулинаров. Между тем Ватель никогда не был поваром, и мы почти ничего не знаем о его жизни. Историк французской кухни Доминик Мишель восстанавливает в этой книге историю формирования мифа о Вателе. Рассказ о Вателе служит введением в историю французского искусства трапезы — того искусства, которое прославило Францию во всем мире. Из этой книги читатель узнает о том, как и что ели французы в XVII в., как было устроено хозяйство знатного дома, как складывались специфические ценности французской кухни. К книге приложены классические кулинарные рецепты XVII в., адаптированные для современного обихода.

Серия «**HISTORIA ROSSICA**»

Исабель де Мадариага. **РОССИЯ В ЭПОХУ**  
**ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ**

Автор книги — почетный профессор Лондонского университета, один из наиболее авторитетных в мире специалистов по истории России XVIII столетия, глава британской школы историков-славистов. Предлагаемая книга является наиболее фундаментальным, основанным на сотнях разнообразных источников исследованием одного из важнейших периодов российской истории. Уже вскоре после своего выхода книга получила статус «классического» труда и обрела общемировое признание.

Издания  
«Нового литературного обозрения»  
(журналы и книги)  
можно приобрести в следующих магазинах:

- «Ад маргинем» - 1-й Новокузнецкий пер., 5/7;  
тел.: 951-93-60
- «Библио-глобус» - ул. Мясницкая, 6; тел.: 924-46-80
- «Гилея» - Нахимовский просп., 51/21; тел. 332-47-28
- «Гнозис» - Zubовский бульвар, 17, стр. 3, к. 6;  
тел.: 247-17-57
- «Графоман» - 1-й Крутицкий пер, 3; тел.: 276-31-18
- Книжная лавка писателей при Литфонде -  
ул. Кузнецкий мост, 18; тел. 924-46-45
- Книжная лавка при Литинституте -  
Тверской бульвар, 25; тел. 202-86-08
- «Ломоносов» - ул. Трофимова, 18-А; тел. 279-38-86
- «Молодая гвардия» - ул. Большая Полянка, 8;  
тел. 238-50-01
- «Москва» - ул. Тверская, 8; тел. 229-64-83
- Московский Дом книги - ул. Новый Арбат, 8;  
тел.: 203-82-42
- О.Г.И. - Потаповский пер., 8/12, стр. 2;  
тел. 927-56-09
- «Пирог» - ул. Пятницкая, 29; тел. 136-74-33
- «Пресс-торг» - ул. 2-я Тверская-Ямская, 54;  
тел. 978-60-22
- «Русский путь» - ул. Новая Радищевская, 2/1;  
тел.: 915-10-47
- «Фаланстер» - Б. Козихинский пер., д. 10;  
тел.: 504-47-95
- Специальный книжный центр - ул. Черняховского, 4-А;  
тел. 151-89-01
- «У кентавра» - Миусская пл., 6; тел.: 250-65-46

**СВЕТЛАНА БОЙМ**

## **ОБЩИЕ МЕСТА**

Книга представляет собой попытку критического анализа мифических представлений, которыми скреплялся повседневный быт России XX столетия. Темы ее глав — специфические понятия советской культуры (“быт”, “мещанство”, “русская душа”), социально-психологические отношения в коммунальной квартире, питающиеся этим материалом художественные стратегии современной литературы и искусства. Последние главы книги посвящены постсоветской идеологической ситуации 1990-х годов, с такими ее характерными чертами, как превращение “стеба” в господствующий стиль культуры или же ностальгия по советской “великой эпохе”.

ISBN 5-86793-190-0



9 785867 931902 >