



СВЕТЛАНА БОЙМ

# Будущее НОСТАЛЬГИИ

библиотека  
журнала

АНТРОПОЛОГИЯ ФИЛОСОФИЯ СОЦИОЛОГИЯ ИСТОРИЯ

неприкосновенный  
запас



**Светлана Юрьевна Бойм**  
**Будущее ностальгии**  
Серия «Библиотека журнала  
«Неприкосновенный запас»»

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=48438605](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=48438605)*

*Будущее ностальгии: Новое литературное обозрение; Москва; 2019*

*ISBN 978-5-4448-1316-4*

### **Аннотация**

Может ли человек ностальгировать по дому, которого у него не было? В чем причина того, что веку глобализации сопутствует не менее глобальная эпидемия ностальгии? Какова судьба воспоминаний о Старом Мире в эпоху Нового Мирового порядка? Осознаем ли мы, о чем именно ностальгируем? В ходе изучения истории «ипохондрии сердца» в диапазоне от исцелимого недуга до неизлечимой формы бытия эпохи модерна Светлане Бойм удалось открыть новую прикладную область, новую типологию, идентификацию новой эстетики, а именно – ностальгические исследования: от «Парка Юрского периода» до Сада тоталитарной скульптуры в Москве, от любовных посланий на могиле Кафки до откровений имитатора Гитлера, от развалин Новой синагоги в Берлине до отреставрированной Сикстинской капеллы... Бойм утверждает, что ностальгия – это не только влечение к покинутому дому или оставленной родине, но и тоска

по другим временам – периоду нашего детства или далекой исторической эпохе. Комбинируя жанры философского очерка, эстетического анализа и личных воспоминаний, автор исследует пространства коллективной ностальгии, национальных мифов и личных историй изгнанников. Она ведет нас по руинам и строительным площадкам посткоммунистических городов – Санкт-Петербурга, Москвы и Берлина, исследует воображаемые родины писателей и художников – В. Набокова, И. Бродского и И. Кабакова, рассматривает коллекции сувениров в домах простых иммигрантов и т. д.

# Содержание

Предисловие переводчика	5
Благодарности	12
Введение. табу на ностальгию?	17
Часть I	34
Глава 1	37
Глава 2	80
Глава 3	116
Конец ознакомительного фрагмента.	122

# Светлана Бойм

## Будущее ностальгии

### Предисловие переводчика

«Есть ли какой-то выход для человека, страдающего мучительной ностальгией? К сожалению, нет, – такой вердикт выносится в словарной статье «Философского энциклопедического словаря». – Это как безответная любовь: ничего сделать нельзя, нужно просто пережить. Но существуют средства, которые помогают человеку пережить самую безнадежную ситуацию. Юноша, страдающий от безответной любви, либо стреляется, как Вертер, либо становится поэтом, как Гёте».

Сложная, тонкая, многослойная и остроумная книга Светланы Бойм «Будущее ностальгии» представляет собой глубокую аналитическую работу, которая основана на фундаментальном желании разобраться в феномене ностальгии, поставить под сомнение ее застывшие и устоявшиеся оттиски – в медицине, литературе, культуре, политике и современном искусстве. Светлана, обладавшая уникальным аналитическим мышлением, кажется, стремится схватить это явление в своего рода «транзитарном состоянии» – дистиллировать и снова вернуть в естественную среду объект присталь-

ного исследования – ностальгический образ мышления. Тут можно вспомнить об излюбленном модернистами приеме искусства фотографии – двойной экспозиции – попытке передать движение в координатах изначально статического носителя информации – фотоснимка. Двойная экспозиция – движение – двойственность.

Двойственность – это, судя по всему, один из главных феноменов ностальгического мышления, который занимал Светлану Бойм. В самом названии ее произведения уже заключена эта концепция. «Будущее ностальгии» – эта лаконичная формула – как извлеченная из внезапно обнаруженного тайника капсула времени, охватывает одновременно прошлое и будущее.

В тексте книги нередко встречаются предложения, которые кажутся мне похожими на монету – на которую мы смотрим сбоку – прямо на ее кромку, но при этом можем одновременно видеть и орла и решку. Или как будто мы можем, таинственным образом, читать обе стороны книжной страницы, глядя строго на тонкую, меньше миллиметра, полосу торца книжного листа. Это напоминает мне и феномен обратной перспективы. Как известно, во многих русских иконах предметы и архитектура изображались так, что параллельные линии сходились в направлении зрителя. Так, глядя на храм или жертвенник с чашей, ты можешь видеть сразу три стороны одновременно. Несомненно, этот оптический феномен привносит в книгу своеобразную «потусто-

ронность», так любезную автору. Впрочем, «икона» Светланы Бойм это, скорее, – архаическо-модернистский «Ангел» Пауля Клее.

Парадокс двойственности, в контексте ностальгии изгнанников, несомненно, связан с двуязычным мышлением. Лично мне оно не знакомо, хотя я читаю и пишу не только на русском языке, но думаю, конечно, всегда по-русски. Перевод книги «Будущее ностальгии» оказался для меня опытом личного знакомства с подобным типом мышления, перенесенным в своеобразный нарратив.

Интересно отметить, что книга, представляющая собой умелый ассамбляж из почти двух десятков тематических эссе, написана как бы на нескольких немного разных языках. При этом она, несомненно, является цельным литературным произведением, обладающим выраженным авторским стилем и почерком. Я всячески старался сохранить этот феномен при переводе. Языки эти, условно говоря, следующие: философский, литературно-критический и язык рассказчика-путешественника.

На философском (или постфилософском) языке написаны главы, где сформулированы теоретические концепции и введены в обиход такие ключевые понятия, как «рефлексирующая» и «реставрирующая» ностальгия, «офф-модернизм», «глокализм», «диаспорическая близость» и т. д. Для перевода, да и для понимания, – они являются, пожалуй, наиболее сложными.

Куда более легкий и отчасти даже «плутовской» язык рассказчика-путешественника появляется в главах, связанных с анализом феноменологии урбанистической ностальгии. Исследуя бытие ностальгии в мире городов, находящихся в переходном состоянии, Светлана рассказывает чрезвычайно занимательные истории. Эти увлекательные «байки» служат остроумным инструментарием для препарирования урбанистической мифологии конца XX столетия.

Наконец, третий язык – литературно-критический – вступает в свои права в главах о Владимире Набокове и Иосифе Бродском, а также – об Илье Кабакове. Последнее особенно примечательно, так как в очередной раз доказывает, насколько литературоцентричным и повествовательным был московский концептуализм. При всем уважении к великому Кабакову я не раз отмечал для себя, что читать о его произведениях порой значительно интереснее, чем рассматривать их вживую.

Наиболее интересными лично для меня главами оказались глава про Берлин и, что, наверное, даже несколько удивило меня, – глава о Набокове. Переводя главу об Иосифе Бродском, я с интересом читал отдельные его стихотворения и фрагменты прозы, к которым не обращался уже много лет. Я едва ли отношусь к поклонникам творчества Бродского, но должен отметить, что остроумное повествование Светланы Бойм, пожалуй, заставило меня немного по-другому взглянуть на его поэтику.

Вероятно, интересным моментом для русского читателя может стать интеллектуальный и духовный пласт книги, связанный с именем Вальтера Беньямина. Этот талантливый автор, к сожалению, не слишком хорошо известен в России. Полагаю, что многим искушенным читателям захочется прочесть его «Московский дневник». Это чтение, пожалуй, сможет приоткрыть и лучше понять методы самой Светланы Бойм, несомненно, испытавшей значительное влияние Вальтера Беньямина и его урбанистической оптики.

Интересно отметить, что книга «Будущее ностальгии» по духу очень европейская. В ней почти ничего нет о Соединенных Штатах. Кроме разве что глав о динозаврах и эмигрантских сувенирах. В остальном книга, несомненно, ориентируется на Старый Свет и на ностальгические перипетии и чаяния Великой эпохи перемен, наступившей под занавес XX столетия. Занавес этот, как известно, был железным; и в конце XX века не опускался, а наоборот – стремительно поднимался или, быть может, просто испарился, дематериализовался – в мгновение ока, оставив призрачный и, по-видимому, бесконечный ностальгический шлейф.

«Будущее ностальгии» – книга, существующая на стыке философско-критического дискурса и искусства. У этой работы, несомненно, есть особая поэтика, и она, вне всякого сомнения, связана с ленинградским и петербургским прошлым ее автора. Читая и переводя эту книгу, я часто вспоминал поэтические полотна петербургского поэта Аркадия

Трофимовича Драгомощенко. Светлана не ссылается на его тексты напрямую, но почему-то мне кажется, что он в этой книге есть, – а ностальгическая феноменология Светланы Бойм временами очаровательно созвучна его лучшим литературно-атмосферным композициям.

«Город сиял иглой, впившейся в окружность своей достаточности, существуя лишь как повод для прекрасного описания огня, пересекавшего воображение пылающими потоками листьев в настоящем времени. Шелковый путь связывает два зрачка. Меня не интересует – что звучит в следующих словах: сожаление, ностальгия или слабость воспоминания, не обязанного своим существованием никому. Узлы яви. Розовый ноздреватый камень облицовки набережной. Каждый в итоге избирает собственную, наиболее ему присущую систему поддержания. Когда воздух легок, искрясь, а вечер кажется неправдоподобным. Условие, переходящее в утверждение. <...> Тишина пориста, как угасающий камень стен, как дребезжанье папиросной бумаги на гребешке» (*Драгомощенко А. Т. Устранение неизвестного. Фосфор*).

*СПб., 1 апреля 2018*



*Моим родителям, Юрию и Музе Гольдберг*

# Благодарности

Ностальгия – это тоска не только по ушедшим временам и утраченному дому, но и по друзьям, которые когда-то были его обитателями и теперь оказались во всех уголках мира. Я хотела бы поблагодарить писателей и художников, чья дружба вдохновляла меня не меньше, чем их творчество: Майя Туровская, Дубравка Угрешич, Илья Кабаков, Виталий Комар и Александр Меламид. Я благодарна моим коллегам, ученым и друзьям, которые просматривали фрагменты рукописи, несмотря на всеобщий коллективный дефицит времени: Грета и Марк Слобин, Ларри Вульф, Уильям Тодд III, Дональд Фэнгер, Ричард Стейтс, Эвелин Эндер и Питер Елавич. Я начала продумывать концепцию труда о ностальгии в период работы по гранту Bunting с 1995 по 1996 год – дискуссии, проходившие тогда в Институте, оказались исключительно полезными. Первые главы будущей книги были представлены на Конференции по памяти в Центре литературных и культурологических исследований в Гарварде в 1995 году и на незабываемой встрече в Белладжио в апреле 1996 года. Я благодарна организаторам – Ричарду Сеннету и Кэтрин Стимпсон, а также участникам мероприятия за их комментарии и замечания. Два летних гранта IREX позволили мне завершить исследовательскую часть моего проекта. Наконец, стипендия Гуггенхайма и отпуск в Гарвардском

университете в 1998 и 1999 годах позволили мне написать книгу. Мое участие в различных международных конференциях помогло вынести на обсуждение и оформить мои идеи: Конференция по советской культуре в Лас-Вегасе в 1997 году, Конференция по мифу и национальному сообществу, организованная Европейским университетом во Флоренции, а также дискуссии и лекции в Центральном-европейском университете в Будапеште летом 2000 года. Мое сотрудничество в совете ARCHIVE, организованном в целях изучения культуры бывших советских иммигрантов в Соединенных Штатах, и множество продолжительных бесед с Аллой Ефимовой и Мариной Темкиной вдохновили меня начать мой проект, основанный на серии интервью о домах иммигрантов. Лариса Фрумкина и покойный Феликс Розинер вдохновили меня на эту работу и с огромной щедростью поделились своими сувенирами и иммигрантскими историями.

Каждый город, который я посещала и описывала, становился моим временным домом, по крайней мере на протяжении соответствующей главы. Я благодарю Олега Хархордина, ученого-единомышленника и хорошего друга; Олесю Туркину и Виктора Мазина за творческое сопровождение в Петербурге; Виктора Воронкова и Елену Здравомыслову за включение меня в их проект «Свободный Петербург»; Николая Беяка за то, что поделился фантазиями и масками «Театра в архитектурных интерьерах»; Мариэтту Турьян и Александра Марголиса за то, что они – самые замечательные пе-

тербургские экскурсоводы. Моя лучшая школьная подруга, Наташа Кычанова-Стругач, помогла нам вернуться к не таким уж ностальгическим воспоминаниям о нашем детстве в Ленинграде. Составляя текст о Петербурге, я почерпнула массу полезной информации в работах Эвы Берар, Катерины Кларк и Блэра Рубла. В Москве я наслаждалась гостеприимством Маши Гессен, ее политической проницательностью и отличной кухней. Спасибо всем моим московским друзьям, которые примирили меня со своим городом и даже заставили меня скучать по нему: Маша Липман и Сергей Иванов, Даниил Дондурей, Зара Абдуллаева, Ирина Прохорова, Андрей Зорин, Иосиф Бакштейн, Анна Альчук и Александр Иванов. Григорий Ревзин предоставил необходимую архитектурную экспертизу. Маша Липман поделилась со мной мудростью, честностью и хорошим юмором; Екатерина Дёготь – радикальными взглядами на искусство и политику. Александр Эткинд был для меня великим интеллектуальным компаньоном и величайшим другом на всех континентах.

В Берлине я нашла идеальный дом в квартире моей ленинградской подруги Марианны Шмарген. Моим экскурсоводом по Берлину была подруга и исследователь Беата Биндер, которая показала мне самые интересные развалины и стройки. Спасибо также Дитеру Хоффманну-Акстельму, Соле Марголиной и Карлу Шлёгелю, Клаусу Сегберсу, Георгу Витте и Барбаре Науманн. В Праге я наслаждалась гостеприимством и проницательностью Мартины Пахмановой, а

в Любляне – мудростью и прекрасной компанией Светланы и Божидара Слапсак.

Мои друзья и попутчики, которые поделились со мной своей тоской и антипатией по отношению к ностальгии: Нина Витошек, Драган Куджундич, Свен Шпикер, Юрий Слёзкин, Джулиана Бруно, Нина Гурьянова, Кристоф Нейдхарт, Елена Трубина, Дэвид Дамрош, Сьюзан Сулейман, Изобель Армстронг и Эва Хоффман, чьи книги вдохновили меня задолго до нашей встречи. Спасибо Владимиру Паперному за реальные и виртуальные путешествия и за фотографии, а также Борису Гройсу за еретические дискуссии об абсолютах.

Я чрезвычайно благодарна всем фотографам, которые поделились со мной своими снимками и их видением, особенно – Марку Штейнбоку, Владимиру Паперному и Мике Странден.

Не стоило бы писать книги, если бы не было учеников, которые стали моими первыми внимательными читателями и критиками. Юлия Бекман внесла бесценные предложения по редактуре и вместе с Джулией Вайнгурт давала тематические советы: в диапазоне от поэзии Мандельштама до фильмов про Годзиллу. Спасибо также всем моим читателям и научным ассистентам: Дэвиду Бранденбергеру, Кристине Ватулеску, Юстине Бейнек, Джулии Райскин, Эндрю Хершеру и Шарлотте Силаги, которые любезно позаботились обо всех нюансах и недочетах, всплывших в самый последний

момент. Наш семинар для аспирантов «Lost and Found» помог нам всем раскрыть то, чего мы ранее не знали.

Я благодарна Элейн Марксон, которая поощряла и вдохновляла меня на всем протяжении работы, моему редактору в Basic Books – Джону Донатичу, который верил в проект не меньше меня самой, а также делился со мной своей собственной ностальгией. Я благодарна Фелисити Такер за ее любезную помощь в работе над объединением всех подготовленных материалов в цельную книгу – вместе с самым терпеливым и интеллектуальным литературным редактором Майклом Уайльдом.

Наконец, отдельное спасибо Дане Вилла, который преодолел все невзгоды и делился со мной абсолютно всем: от Сократа до Симпсонов, и многим больше. И моим родителям, которые никогда не преувеличивали значения ностальгии.

## Введение. табу на ностальгию?

В одной российской газете я прочитала историю недавнего возвращения на родину. После открытия советских границ пара из Германии впервые отправилась в родной город своих родителей Кёнигсберг. Бывший некогда твердыней средневековых тевтонских рыцарей, Кёнигсберг в послевоенные годы был преобразован в Калининград, образцовую советскую строительную площадку. Единственный готический собор без купола, где дождь свободно моросил над надгробной плитой Иммануила Канта, оставался среди руин прусского прошлого города. Мужчина и женщина шли по Калининграду, почти ничего не узнавая, пока не добрались до реки Преголя, где запах одуванчиков и сена возвратил их к истории родителей. Пожилой мужчина опустился на колени на берегу реки, чтобы омыть лицо в родных водах. Скорчившись от боли, он отшатнулся от реки Преголи, кожа на его лице горела.

«Несчастливая река, – саркастически комментирует российский журналист. – Представьте, сколько мусора и токсичных отходов было в нее сброшено...»<sup>1</sup>

Российский журналист не испытывает сочувствия к слезам немца. Хотя тоска – явление интернациональное, но-

---

<sup>1</sup> Прощание с ностальгией // Смена. 1993. Июнь.

стальгия может вызывать разногласия. Сам город Калининград-Кёнигсберг напоминает тематический парк потерянных иллюзий. О чем именно ностальгировали супруги – о старом городе или истории их детства? Как можно скучать по дому, которого никогда не было? Человек жаждал совершенства ритуального жеста, известного ему по фильмам и сказкам, чтобы отметить возвращение на родину. Он мечтал восполнить свою тоску высшей принадлежностью. Одержимый ностальгией, он забыл свое подлинное прошлое. Иллюзия оставила ожоги на его лице.

Ностальгия (от νόστος – возвращение домой и άλγος – тоска) – это стремление к дому, которого больше нет или никогда не существовало. Ностальгия – это чувство утраты и смещения, но кроме того – это роман с собственной фантазией. Ностальгическая любовь может выжить только в отношениях на большом расстоянии. Кинематографическое изображение ностальгии – это двойная экспозиция или наложение двух изображений – дома и чужбины, прошлого и настоящего, грез и обыденной жизни. В тот самый момент, когда мы пытаемся насильно собрать все это в единое изображение, оно губит снимок или сжигает поверхность пленки.

Едва ли кому-то из нас придет в голову требовать от врачей выписать нам лекарство от ностальгии. Однако в XVII веке ностальгия считалась излечимой болезнью, похожей на простуду. Швейцарские врачи полагали, что опиум, пиявки и путешествие в Швейцарские Альпы помогут

снять ностальгические симптомы. К XXI столетию исцелимый недуг превратился в неизлечимую форму бытия эпохи модерна. XX век начался с футуристической утопии и закончился ностальгией. Оптимистическая вера в будущее была отправлена на свалку, как устаревший космический корабль некогда в 1960-е годы. Ностальгия сама по себе имеет утопическое измерение, только эта утопия направлена отнюдь не в будущее. Бывает даже так, что ностальгия не обращена и в прошлое, а скорее – направлена куда-то в сторону. Ностальгирующий испытывает чувство удушья, находясь в совершенно обычных условиях времени и пространства.

Современная русская пословица утверждает, что прошлое стало гораздо более непредсказуемым, чем будущее. Ностальгия зависит от этой таинственной непредсказуемости. На самом деле, ностальгирующим, разбросанным по всему свету, будет весьма непросто сказать, чего именно они жаждут – попасть в Сент-Элсвер<sup>2</sup> в иные времена, обрести лучшую жизнь. Заманчивый объект ностальгии, как известно, неуловим. Дух амбивалентности пронизывает популярную культуру XX века, где технологические достижения и спецэффекты часто используются для воссоздания видений прошлого, от терпящего бедствие Титаника до умирающих гладиаторов и вымерших динозавров. Случилось так, что прогресс вовсе не излечил нас от ностальгии, а, напро-

---

<sup>2</sup> Имя нарицательное – вымышленный провинциальный вымирающий городок в Бостоне из известного телесериала компании NBC 1980-х годов. – *Примеч. пер.*

тив, усугубил ее. Точно так же глобализация способствовала укреплению местных привязанностей. В контрапункте с нашим увлечением киберпространством и виртуальной глобальной деревней существует не менее глобальная эпидемия ностальгии, аффективное стремление к сообществу с коллективной памятью, стремление к преемственности в разделенном мире. Ностальгия неизбежно проявляется как защитный механизм во времена ускоренных ритмов жизни и исторических потрясений.

Но чем больше усиливается ностальгия, тем более горячо она отрицается. Ностальгия – не слишком приятное словечко, в лучшем случае – легкое оскорбление. «Ностальгия также соотносится с памятью, как китч с искусством», – пишет Чарльз Майер<sup>3</sup>. Слово «ностальгия» часто используется пренебрежительно. «Ностальгия <...> по сути, история, очищенная от вины. „Наследие“ – это нечто, что наполняет нас гордостью, а не стыдом», – пишет Майкл Каммен<sup>4</sup>. «Ностальгия», в этом смысле, – отречение от личной ответственности, безвинное возвращение на родину, этическое и эстетическое поражение.

---

<sup>3</sup> *Maier Ch.* The End of Longing? Notes Towards a History of Postwar German National Longing // Paper presented at the Berkeley Center for German and European Studies. 1998. December. Berkeley, CA.

<sup>4</sup> *Kammen M.* Mystic Chords of Memory. New York: Vintage, 1991. P. 688. Майкл Каммен (Michael Gedaliah Kammen, 1936–2013) – американский писатель, профессор, преподаватель, лауреат Пулитцеровской премии. Преподавал культурологию и историю в Отделе истории в Корнеллском университете. – *Примеч. пер.*

Я тоже долгое время находилась под влиянием отрицательных предрассудков по поводу ностальгии. Помню, когда я только эмигрировала из Советского Союза в США в 1981 году, незнакомые люди часто спрашивали: «Вы скучаете по СССР?» Я совершенно не понимала, что им на это ответить. «Нет, но это не то, что вы думаете» – могла ответить я; или «Да, но это не то, что вы думаете». На советской границе мне сообщили, что я никогда не смогу вернуться. Так что ностальгия казалась пустой тратой времени и невероятной роскошью. Я только что научилась отвечать на вопрос – «Как поживаете?» – с деловитым «всё в порядке» вместо русских обобщенных разговоров о невыносимых оттенках серого в нашей жизни. В тот период существование в качестве «приезжего-иностранца» казалось единственной подходящей формой идентичности, которую я медленно начала принимать.

Позже, когда я брала интервью у иммигрантов, особенно у тех, кто уехал из-за сложных личных и политических обстоятельств, я в какой-то момент поняла, что ностальгия была табуирована: это чем-то напоминало трудное положение жены Лота: страх, что взгляд, брошенный назад, может парализовать тебя навсегда, превратив в столп соли, жалкий памятник твоему собственному горю и тщетности отъезда. Иммигранты первой волны, как известно, часто не отличаются сентиментальностью: они оставляют поиск корней своим детям и внукам, освобожденным от визовых проблем. Так или

иначе, чем глубже утрата, тем труднее предаваться видимому трауру. Давать название этой внутренней тоске, как казалось тогда, было профанацией, которая низводила утрату практически до уровня писка.

Ностальгия настигла меня неожиданно. Через десять лет после отъезда я вернулась в родной город<sup>5</sup>. Призраки знакомых лиц и фасадов, запах котлет, жарящихся на захлавленной кухне, запах мочи и болота в декадентских проходных подворотнях, серый дождь над Невой, осколки узнавания – все это тронуло меня и привело в оцепенение. Что было самым поразительным – так это иное ощущение времени. Казалось, это путешествие в другую временную зону, где все опаздывали, но почему-то у всех всегда было время. (Хорошо ли, плохо ли, но это чувство роскоши по отношению ко времени быстро исчезло в период перестройки.) Избыток времени для разговоров и размышлений был извращенным результатом социалистической экономики: время не являлось ценным товаром; нехватка частного пространства позволяла людям делать частным использование своего времени. Ретроспективно и, скорее всего, ностальгически я думала, что именно медленный ритм течения рефлексирующего времени сделал возможной мечту о свободе.

Я осознала, что ностальгия выходит за рамки индивидуальной психологии. На первый взгляд, ностальгия – это тоска по определенному месту, но на самом деле это тоска по

---

<sup>5</sup> Родной города автора – город Ленинград. – *Примеч. пер.*

другим временам – по времени нашего детства, по медленным ритмам наших мечтаний. В более широком смысле ностальгия – это восстание против модернистского понимания времени, времени истории и прогресса. Ностальгическое желание уничтожить историю и превратить ее в частную или коллективную мифологию, заново вернуться в другое время, будто вновь вернуться в какое-то место, отказ сдаться в плен необратимости времени, которая неизменно привносит страдание в человеческое бытие.

Ностальгия парадоксальна в том смысле, что тоска может сделать нас более чуткими по отношению к другим людям, но в тот момент, когда мы пытаемся восполнить тоску обладанием, осознанием утраты, сопровождающимся новым открытием своей идентичности, мы часто встаем на разные пути, и это становится концом нашего взаимопонимания. Ἄλγος – тоска – это то, что мы разделяем друг с другом, но νόστος – возвращение домой – это то, что разделяет нас. Это обещание восстановить идеальный дом, лежащее в основе многих влиятельных идеологических течений сегодняшнего дня, заставляет нас отказаться от критического мышления в пользу эмоциональных привязок. Опасность ностальгии состоит в том, что она, как правило, путает реальный дом и воображаемый. В экстремально выраженных формах она может создавать фантомную родину, ради которой человек готов даже умирать и убивать. Неотрефлексированная

ностальгия рождает чудовищ<sup>6</sup>. Однако именно это чувство – а именно скорбь от утраты своего места и невозможности повернуть время вспять – находится в самой сердцевине порядка вещей в эпоху модерна.

Та ностальгия, которая больше всего интересует меня, – это не просто индивидуальная болезнь, а симптом нашего столетия, историческое переживание. Она не обязательно противоречит модерну и индивидуальной ответственности. Она, скорее всего, – ровесник самого модерна. Ностальгия и прогресс подобны доктору Джекилу и мистеру Хайду: это *alter egos*. Ностальгия – это не просто выражение тоски о месте, а результат нового понимания времени и пространства, которые сделали возможным разделение на «местное» и «всеобщее».

Вспышки ностальгии часто происходят вслед за революциями; Французская революция 1789 года, русская революция и недавние «бархатные» революции в Восточной Европе сопровождались политическими и культурными проявлениями тоски. Во Франции не только *Ancien Régime*<sup>7</sup> породил революцию, но в некотором отношении сама революция породила *Ancien Régime*, придав ему своеобразную форму,

---

<sup>6</sup> «El sueño de la razón produce monstruos» – «Сон разума рождает чудовищ» – отсылка к знаменитой испанской поговорке, известной по подписи к широко растиражированному офорту Франсиско Гойи из цикла «Капричос». – *Примеч. пер.*

<sup>7</sup> Фр. «старый порядок» – политическая система, наименование французской монархии в период конца XVI – начала XVII века до Великой французской революции. – *Примеч. пер.*

чувство завершенности и позолоченную ауру. Точно так же революционная эпоха перестройки и распад Советского Союза сформировали образ последних советских десятилетий как эпохи застоя или, напротив, – как советского золотого века стабильности, силы и «нормальности» – мнение, весьма распространенное в России сегодня. Но ностальгия, исследуемая здесь, – не всегда тоска по прошлым режимам или исчезнувшей империи, но и по нереализованным мечтаниям о прошлом и утраченным образам будущего, которые в итоге стали устаревшими. История ностальгии может позволить нам оглянуться на историю эпохи модерна, не только в поисках новизны и технического прогресса, но и чтобы взглянуть на нереализованные возможности, непредсказуемые повороты и перекрестки.

Ностальгия – это далеко не всегда история о прошлом; она может быть ретроспективной, а также перспективной. Фантазии прошлого, обусловленные потребностями настоящего, оказывают непосредственное влияние на реалии будущего. Предвосхищение будущего заставляет нас принять груз ответственности за наши ностальгические сказки. Будущее ностальгической тоски и прогрессивного мышления является центральным моментом настоящего исследования. В отличие от меланхолии, которая ограничивается сферами индивидуального сознания, ностальгия касается взаимоотношений между частной биографией и биографией сообществ или наций, между личной и коллективной памятью.

На самом деле, существует традиция критической рефлексии по отношению к положению вещей в обществе модерна, включающая ностальгию, которую я буду именовать офф-модернистской. Наречие «офф» меняет наше восприятие направления; приставка «офф-» заставляет нас исследовать внешние отсылки и боковые тропинки, а не прямой путь прогресса; это позволяет нам немного отойти в сторону от детерминистского нарратива истории XX столетия. Офф-модернизм предлагает критику как модернистского увлечения новизной, так и не менее модернистского переосмысления традиции<sup>8</sup>. В офф-модернистской традиции рефлексия и тоска, отчуждение и любовь идут рука об руку. Более того, для некоторых офф-модернистов XX века, пришедших из эксцентричных традиций (имеются в виду те, кого часто считают маргинальными или провинциальными по отношению к культурному мейнстриму, – от Восточной Европы до Латинской Америки), а также для многих перемещенных лиц по всему миру творческое переосмысление ностальгии было не просто художественным приемом, а стратегией выживания, способом осознания невозможности возвращения на родину.

Наиболее распространенными валютами глобализма, экспортируемыми по всему миру, являются деньги и популярная культура. Ностальгия также является одной из черт гло-

---

<sup>8</sup> Вероятно, речь идет о постмодернистских течениях конца XX века. – *Примеч. пер.*

бальной культуры, но требует иной валюты. В конце концов, ключевые слова, определяющие глобализм – прогресс, модернизировать и виртуальную реальность, были изобретены поэтами и философами: прогресс был придуман Иммануилом Кантом; существительное «модернити» – креатура Шарля Бодлера; виртуальная реальность впервые была представлена Анри Бергсоном, а вовсе не Биллом Гейтсом. Только в определении Бергсона виртуальная реальность относилась к плоскостям сознания, к потенциальным измерениям времени и творчества, которые отчетливо и безоговорочно являются человеческими. Что касается ностальгии, то врачи XVIII века, так и не сумевшие обнаружить locus этого заболевания в организме, рекомендовали обратиться за помощью к поэтам и философам. Не являясь ни поэтом, ни философом, я все же решила написать историю ностальгии, в диапазоне от критических рефлексий до рассказывания историй, в надежде понять ритм тоски, ее соблазны и увлечения. Ностальгия говорит загадками и головоломками, поэтому нужно смотреть им в глаза, чтобы не стать ее следующей жертвой или новым мучителем.

Изучение ностальгии не относится к какой-либо конкретной дисциплине: она затрагивает сферу деятельности психологов, социологов, теоретиков литературы и философов, даже компьютерных ученых, которые думали, что они сбежали от всего подобного, – пока не нашли убежища на своих домашних страничках и в киберпасторальной лексике гло-

бальной деревни. Явный переизбыток ностальгических артефактов, продаваемых индустрией развлечений, большинство из которых – сладкие реди-мейды, отражает страх перед неуправляемой тоской и временем, не превращенным в товар. Перенасыщенность в данном случае подчеркивает фундаментальную ненасытность ностальгии. В условиях пониженной роли искусства в западных обществах область самоотчужденного исследования тоски – без быстрого исцеления и глянцевых паллиативов – значительно сократилась.

Ностальгия дразнит нас своей фундаментальной амбивалентностью; речь идет о повторении неповторимого, материализации нематериального. Сьюзан Стюарт<sup>9</sup> пишет, что «ностальгия – это повторение, которое оплакивает неискренность всех повторений и отрицает способность повторения определять личность»<sup>10</sup>. Ностальгия проецирует простран-

---

<sup>9</sup> Сьюзан Стюарт (Susan Stewart, р. 1952) – американский поэт, культуролог и литературный критик, профессор, преподаватель в области гуманитарных исследований, английского языка и литературы. Автор множества поэтических произведений и эссе, в том числе – на тему тоски и ностальгии, лауреат премии Мак-Артура. – *Примеч. пер.*

<sup>10</sup> *Stewart S. On Longing. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.* См. также: *Yankelevitch V. L'Irreversible et la nostalgie. Paris: Flammarion, 1974;* *Lowenthal D. The Past Is a Foreign Country. Cambridge: Cambridge University Press, 1985;* *Roth M. Returning to Nostalgia // Suzanne Nash, ed. Home and Its Dislocation in Nineteenth-Century France. Albany: SUNY Press, 1993. P. 25–45;* *Steiner G. Nostalgia for the Absolute. Toronto: CBC, 1974.* По недавним исследованиям в области возвращения ностальгии см.: *Huyssen A. Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia. New York; London: Routledge, 1995;* *Hutcheon L. Irony, Nostalgia and the Postmodern // публикация по материалам конференции MLA*

ство на время и время на пространство и мешает отличать субъект от объекта; она как двуликий Янус или как обоюдоострый меч. Чтобы раскопать фрагменты ностальгии, нам нужна двойная археология памяти и места, а также двойственная история иллюзий и фактических практик.

Часть I «Ипохондрия сердца» прослеживает историю ностальгии как болезни – ее превращение из исцелимого недуга в неизлечимую форму бытия, от *maladie du pays*<sup>11</sup> до *mal du siècle*<sup>12</sup>. Мы проследим историю развития ностальгии от пасторальной сцены романтизирующего национализма до городских руин эпохи модерна, от поэтических ландшафтов сознания до киберпространства и космического пространства.

Вместо магического исцеления от ностальгии предлагается типология, которая может осветить некоторые из ностальгических механизмов соблазнения и манипуляции. Здесь выделяются два вида ностальгии: Реставрирующая и Рефлексирующая. Реставрирующая ностальгия подчеркивает *vóτος* и пытается провести трансисторическую реконструкцию потерянного дома. Рефлексирующая ностальгия коренится в *άλγος*, тоске как таковой, и откладывает возвращение на родину – тоскливо, иронично и отчаянно. Реставри-

---

conference. San Francisco, December 1997.

<sup>11</sup> Фр. – «тоска по дому», англ. – homesickness, ностальгия. – *Примеч. пер.*

<sup>12</sup> Фр. – «болезнь столетия», англ. – the malady of the century, меланхолия, вековая скорбь. – *Примеч. пер.*

рующая ностальгия не считает себя ностальгией, а скорее истиной и традицией. Рефлексирующая ностальгия охватывает амбивалентность человеческой тоски и принадлежности и не уклоняется от противоречий модерна. Реставрирующая ностальгия защищает абсолютную истину, а Рефлексирующая ностальгия подвергает ее сомнению.

Реставрирующая ностальгия лежит в основе недавних всплесков национального и религиозного возрождения; ей знакомы два основных сюжета – возвращение к истокам и теория заговора. Рефлексирующая ностальгия не следует одному сюжету, но исследует способность жить одновременно во множестве различных мест и в разных часовых поясах; она любит детали, а не символы. В лучшем случае Рефлексирующая ностальгия может представлять собой этический и творческий вызов, а не просто повод для полуночных вспышек меланхолии. Эта типология ностальгии позволяет нам выявить различия между национальной памятью, основанной на каком-то одном сюжете национальной идентичности, и социальной памятью, которая состоит из коллективных шаблонов, которые маркируют, но не определяют индивидуальную память.

Часть II посвящена городам и посткоммунистическим воспоминаниям. Физические пространства городских руин и строительных площадок, фрагментов и бриколажей<sup>13</sup>, вос-

---

<sup>13</sup> Фр. bricolage – художественная композиция, созданная в технике коллажа из подручных материалов, например обломков предметов, индустриального му-

создание исторического наследия и разрушение бетонных зданий в интернациональном стиле олицетворяют ностальгические и антиностальгические точки зрения. Недавнее переосмысление городской идентичности предлагает альтернативу противостоянию двух культур – локальной и глобализированной; и предлагает новый вид регионализма – локальный интернационализм. Мы отправимся в три столицы Европы нынешнего, прошлого и будущего – Москва, Санкт-Петербург и Берлин, – там мы изучим двойную археологию реального городского пространства и урбанистических мифов через архитектуру, литературу и новые городские обычаи, от петербургского карнавала городских памятников до абсолютно не исторического Берлинского Love Parade. Рассматриваемые территории включают продуманные и спонтанные мемориалы, от грандиозного собора в Москве, выстроенного с нуля<sup>14</sup>, до заброшенного модернистского Дворца Республики в Берлине; от крупнейшего памятника Сталину в Праге, вытесненного дискотекой и современной скульптурой метронома, до парков отреставрированных тоталитарных памятников в Москве; ленинградского неофициального кафе

---

сора, тканей и т. п. В философских текстах французских мыслителей XX века термин применялся в расширенном значении для описания мифологического, хаотического, свободного и шизофренического дискурсов. См. труды К. Леви-Стросса, Ж. Делёза и Ж. Деррида. – *Примеч. пер.*

<sup>14</sup> Имеется в виду реализованный в российской столице проект воссоздания храма Христа Спасителя. Автором проекта храма, уничтоженного советскими властями Москвы в 1930-е годы, был придворный архитектор К. А. Тон. – *Примеч. пер.*

«Сайгон», недавно выявленного контркультурного аналога нового кафе «Ностальгия» в Любляне, украшенного югославским брик-а-браком и некрологом Тито. В самом конце книги мы рассмотрим маргинальные мечты о «Еурога», эксцентричные образы экспериментального гражданского общества и эстетическую, а не рыночную версию либерализма. В отличие от западных прагматичных транзакционных отношений, идеи «Еурога», «восточное» отношение было более романтичным: отношения с Европой мыслились как любовная интрига со всеми ее возможными вариациями – от безответной любви до аутоэротизма. Не денежная единица евро, а эрос доминировал над метафорами обмена Восток – Запад. К 2000 году этот романтический взгляд на «Запад», сформированный мечтой об экспериментальной демократии и, в гораздо меньшей степени, – ожиданиями рыночного капитализма, в значительной степени устарел и был вытеснен более трезвым самоаналитическим отношением.

Часть III исследует воображаемые родины изгнанников, которые так никогда и не вернулись домой. Одновременно тоскующие по дому и испытывающие тоску от дома, они развили своеобразную диаспорическую близость, эстетику выживания, отчуждения и тоски. Мы рассмотрим воображаемые родины русско-американских творцов: Владимира Набокова, Иосифа Бродского и Ильи Кабакова<sup>15</sup> – и заглянем

---

<sup>15</sup> В случае с Ильей Кабаковым не совсем уместно говорить о том, что он относится к числу художников, которые никогда не возвращались на родину. В от-

в дома русских иммигрантов в Нью-Йорке, которые лелеют свои диаспорические сувениры, но вовсе не думают о возвращении обратно в Россию на постоянное место жительства. Эти иммигранты помнят свои бывшие дома, загроможденные устаревшими предметами и нехорошими воспоминаниями, и жаждут общества близких друзей и иного темпа жизни, который в первую очередь позволял им некогда мечтать о своем будущем бегстве.

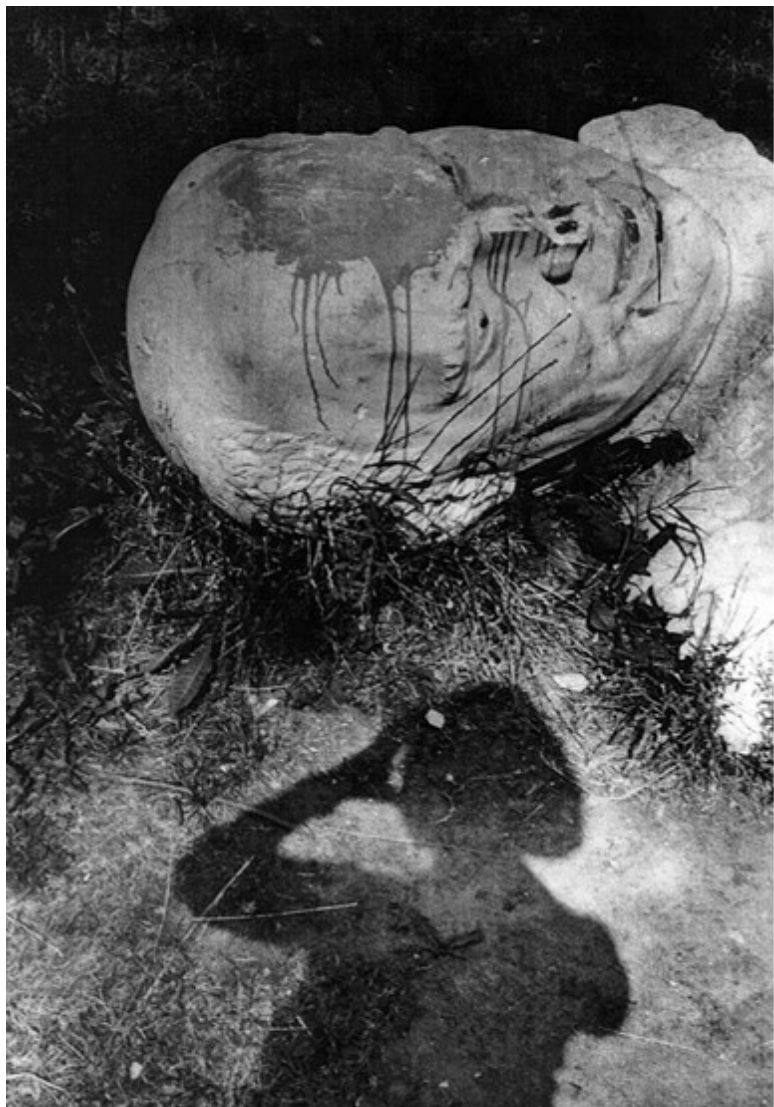
Изучение ностальгии неизбежно замедляет нас. В конце концов, в самой идее тоски есть нечто приятное, как бы вышедшее из моды. Мы стремимся продлить наше время, сделать его свободным, витать в облаках, вопреки всем разногласиям, сопротивляясь внешнему давлению и мерцающим экранам компьютеров. В сумерках за моим невымытым окном кружится огненный осенний лист. Белка замирает в своем сальто-мортале на телефонном столбе, думая, что я не вижу ее, когда она не движется. Облако медленно ползет над моим компьютером, отказываясь принять ту форму, которую я хотела бы ему придать. Ностальгическое время – это то самое время-вне-времени, витание в облаках и тоска, – это то, что ставит под угрозу расписание и деловую этику, даже когда вы работаете над темой ностальгии.

---

личие от И. Бродского и В. Набокова, которые после отъезда за границу ни разу не посещали родные места, Илья Иосифович Кабаков нередко бывает в России, участвует в культурной жизни Москвы и Санкт-Петербурга, а его работы находятся в постоянных экспозициях крупнейших российских музеев. – *Примеч. пер.*

# Часть I

*Ипохондрия сердца:  
ностальгия, история и память*



*Руина памятника и тень автора. Фотография: Светлана  
Бойм*

# *Глава 1*

## **От излечившихся солдат до неизлечимых романтиков: ностальгия и прогресс**

Слово ностальгия происходит от двух греческих корней, хотя появилось оно не в античной Греции. Ностальгия – слово псевдогреческое или, если можно так сказать, ностальгически греческое. Это слово было придумано целеустремленным швейцарским врачом Иоганном Хофером<sup>16</sup> во время написания диссертации по медицине в 1688 году. Он был уверен, что можно «по силе звучания ностальгии определить печальное настроение, происходящее от желания вернуть-

---

<sup>16</sup> Иоганн Хофер (Johannes Hofer, 1669–1752) – эльзасский врач и ученый, занимавшийся исследованиями в области психиатрии. Родился, жил, работал и окончил свои дни в городе Мюлуз, в настоящее время располагающемся на территории Франции. Определив в своей знаменитой диссертации терминологию и описав симптомы явления, которое он назвал термином «ностальгия», ученый сделал выводы, что данное состояние является психическим заболеванием. Впоследствии эту совокупность симптомов называли также «швейцарской болезнью». Последнее связано с тем, что пациентами Хофера были в основном швейцарские солдаты. Хофер считал, что за ностальгией следуют депрессия, апатия и ряд других расстройств. В начале XX века в среде психиатров, признававших, вслед за И. Хофером, ностальгию болезнью, также было распространено понятие «иммигрантский психоз». – *Примеч. пер.*

ся в родные края»<sup>17</sup>. (Хофер также предположил, что носомания и филопатридомания соответствуют тем же описанным симптомам; к счастью, последнее не вошло в общеязыковое употребление.) Вопреки нашему интуитивному ощущению, ностальгия пришла из медицины, а не из поэзии или политики. Среди первых жертв впервые диагностированного заболевания были различные перемещенцы XVII столетия, свободолюбивые студенты из Республики Берн, обучавшиеся в Базеле, прислуга и лакеи, работавшие во Франции и Германии, и швейцарские солдаты, сражавшиеся за границей.

О ностальгии говорили, что она вызывает «ошибочные

---

<sup>17</sup> *Hofer J.* Dissertatio Medica de nostalgia. Basel, 1688. Перевод на английский язык Кэролин Кизер Анспах см.: *Bulletin of the History & Medicine.* 1934. 2. Хофер признает, что «одаренные гельветы» имели народный термин «печаль по утраченным прелестям Родной Земли», а «страдающие галлы» (французы) использовали выражение *maladie du pays*. Тем не менее именно Хофер первым дал подробный научный разбор этого заболевания. По истории ностальгии см.: *Starobinski J.* The Idea of Nostalgia // *Diogenes.* 1966. 54. P. 81–103; *Ernst F.* Vom Heimweh. Zurich: Fretz & Wasmuth, 1949; *Rosen G.* Nostalgia: A Forgotten Psychological Disorder // *Clio Medica.* 1975. 10, 1. P. 28–51. По теме психологического и психоаналитического подхода к ностальгии см.: *Phillips J.* Distance, Absence and Nostalgia // D. Ihde and H. J. Silverman, eds. *Descriptions.* Albany: SUNY Press, 1985; *Nostalgia: A Descriptive and Comparative Study,* *Journal of Genetic Psychology.* 1943. 62. P. 97–104; *Peters R.* Reflections on the Origin and Aim of Nostalgia // *Journal of Analytic Psychology.* 1985. 30. P. 135–148. Когда книга уже была завершена, я обнаружила очень интересное исследование по социологии ностальгии, в котором ностальгия рассматривается как «социальная эмоция», а также предложено рассматривать три возрастающих стадии ностальгии. См.: *Davis F.* *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia.* New York: The Free Press, 1979.

представления», которые заставляют страдающих утрачивать связь с реальностью. Неудовлетворенная тяга к родной земле становилась их навязчивой одержимостью. Пациент приобретал «безжизненный и изможденный внешний вид» и «безразличие ко всему», путая прошлое и будущее, реальные и воображаемые события. Одним из ранних симптомов ностальгии была способность слышать голоса или видеть призраков. Доктор Альбрехт фон Галлер<sup>18</sup> писал: «Один из самых ранних симптомов – это слуховое ощущение – звучание голоса человека, которого вы любите, в голосе другого человека, с которым вы ведете беседу, или – когда вы снова видите вашу семью во сне»<sup>19</sup>. Совершенно не удивительно, что хоферовское удачное крещение новой болезни не только помогло современникам в определении существующего порядка вещей, но и значительно расширило ареал эпидемии, превратив это заболевание в явление, широко распространенное в Европе. Эпидемия ностальгии сопровождалась еще более опасной эпидемией «ложной ностальгии», преимуще-

---

<sup>18</sup> Альбрехт фон Галлер (Albrecht von Haller, 1708–1777) – швейцарский анатом, физиолог, естествоиспытатель, поэт и писатель. Автор множества поэтических произведений в жанре од и лирики. Его поэзия была высоко оценена современниками – в том числе видными императорскими семьями Европы. На русский язык его тексты переводил Карамзин. Считается одним из крупнейших европейских исследователей живой природы. Занимался ботаникой, анатомией и физиологией. Одним из первых исследовал свойства мышечных тканей, слизистых оболочек и др. – *Примеч. пер.*

<sup>19</sup> *Dr. Haller A. von. Nostalgia*, в книге: *Supplement to the Encyclopedic*. Цит. по: *Starobinski. The Idea of Nostalgia*. P. 93.

ственно среди солдат, изнуренных службой за границей, выявляя заразительную природу ошибочных представлений.

Ностальгия, болезнь страждущего воображения, делала тело недееспособным. Хофер полагал что течение болезни было непредсказуемым: недуг распространялся «по необычным маршрутам через нетронутые направления каналов мозга к телу», вызывая «в сознании необычную вездесущую мысль о припоминаемой родной земле»<sup>20</sup>. Тоска по дому истощала «жизненные силы», вызывая тошноту, потерю аппетита, патологические изменения в легких, воспаление головного мозга, остановку сердца, высокую температуру, а также маразм и суицидальные наклонности<sup>21</sup>.

Ностальгия управляется «ассоциативной магией», посредством которой все аспекты повседневной жизни относятся к одной и той же одержимости. В этом отношении ностальгия была похожа на паранойю, только вместо мании преследования ностальгик был одержим манией желания. С другой стороны, ностальгик имел восхитительную способность вспоминать ощущения, вкусы, звуки, запахи, незначительные детали и подробности утраченного рая, которые те, кто остался дома, никогда не замечали. Гастрономическая и

---

<sup>20</sup> *Hofer*. *Dissertatio Medica*. P. 381. Перевод немного изменен.

<sup>21</sup> Любопытно, что во множестве случаев на протяжении XVIII и даже в начале XIX века в период крупномасштабных эпидемий холеры, а также заболевания, которое теперь известно нам как туберкулез, у пациентов сначала выявлялись «симптомы ностальгии», прежде чем обнаруживались признаки других болезней.

аудиальная ностальгия считалась наиболее значимой. Швейцарские ученые обнаружили, что мамины домашние супы, жирное деревенское молоко и народные мелодии альпийских долин были напрямую ответственны за возникновение ностальгических позывов у швейцарских солдат. Предположительно, звучание «определенного провинциального напева», сопровождавшего движение пастухов овец во время перемещения стад на пастбища, мгновенно вызывало эпидемию ностальгии среди швейцарских солдат, служивших во Франции. По аналогии шотландцы, особенно обитатели высокогорья, были известны тем, что поддавались обезоруживающей ностальгии, когда слышали звуки волынки, – до такой степени, что, фактически, их военачальникам пришлось запрещать им исполнение, пение или даже насвистывание национальных мотивов, намекающих на нечто запретное. Жан-Жак Руссо говорил об эффекте колокольчиков на шеях коров, деревенских звуков, которые вызывают в швейцарцах чувство наслаждения жизнью и юностью и горькую тоску об их утрате. Музыка в этом контексте «не действует собственно как музыка, но как памятный знак»<sup>22</sup>. Музыка дома, будь то деревенский напев или популярная песня, – это постоянный аккомпанемент ностальгии – ее невыразимый шарм, который заставляет ностальгирующих пустить слезу, и связывает им язык, и нередко затуманивает критическую рефлекс-

---

<sup>22</sup> *Rousseau J.-J. Dictionary of Music / W. Waring and J. French, transl. London, 1779. P. 267.*

сию разума.

В старые добрые времена ностальгия была излечимым недугом, несомненно опасным, но не всегда смертельным. Пиявки, горячие растворы, приводящие в транс, опиум и возвращение в Альпы обычно снимали симптомы. Настоятельно рекомендовалось также промывание желудка, но ничто не могло сравниться с возвращением на родину, что, как считалось, было наилучшим лекарством от ностальгии. Назначая лечение от болезни, Хофер, судя по всему, гордился некоторыми из своих пациентов; для него ностальгия была демонстрацией патриотизма его соотечественников, которые любили чарующие прелести родной земли до такой степени, что заболели.

Ностальгия имела ряд общих симптомов с меланхолией и ипохондрией. Меланхолия, в соответствии с классификацией Галена<sup>23</sup>, была болезнью черной желчи, которая поражала кровь и вызывала такие физические и эмоциональные симптомы, как «головокружение, болезненное обострение остроумия, головную боль... тяжелую бессонницу, катар кишечника... болезненные сны, тяжесть в сердце... постоян-

---

<sup>23</sup> Клавдий Гален (Γαληνός, Galenus, 129/131–200/217) – греческий и римский врач, философ, хирург и ученый, оказавший большое влияние на античную медицину и, как признается многими историками, сформировавший базу для европейской медицины и фармакологии почти на полтора тысячелетия. Галена называют в ряду классиков ранней анатомии и физиологии. Сын знатного зодчего, он был допущен к врачеванию римской знати. Изучал строение тела, разработал римскую систему в анатомии. Составил классификацию болезней и лекарственных снадобий. – *Примеч. пер.*

ный страх, печаль, недовольство, излишнюю озабоченность и беспокойство». Для Роберта Бёртона меланхолия, далекая от простого физического или психологического недуга, имела философское измерение. Меланхолик видел мир как театр, управляемый капризной судьбой и демонической игрой<sup>24</sup>. Часто ошибочно принимаемый за банального мизантропа, меланхолик был, по сути дела, утопическим мечтателем, который возлагал слишком большие надежды на человечество. В этом отношении меланхолия была аффектом и недугом интеллектуалов, гамлетовскими терзаниями, побочным эффектом критического свойства; в меланхолии мышление и чувства, дух и материя, душа и тело находились в постоянном конфликте. В отличие от меланхолии, которая

---

<sup>24</sup> *Burton R. The Anatomy of Melancholy: What it is, with all the kinds, causes, symptomes, prognostickes & severall cures of it, Lawrence Babb, ed. 1651; reprint, East Lansing: Michigan State University Press, 1965.* Меланхолия, помимо всего прочего, была популярным аллегорическим образом эпохи барокко, наилучшей репрезентацией которого может служить одноименная гравюра Дюрера. Публиковавшийся под псевдонимом Democritus Junior (Демокрит младший), Роберт Бёртон предлагал литературно-художественную утопию в качестве потенциального лекарства от меланхолии, но он также признает, что наилучшим лекарством является само литературное творчество. Автор признается, что он сам является меланхоликом. В итоге Бёртон описывает расширенную, менее комплементарную и менее философскую версию меланхолии, охватывающую тех, кого он именует религиозными фанатиками (включая носителей религиозных верований, отличных от его собственного: от «магометан» до католиков). Хотя меланхолия часто совпадает с ностальгией, сходной с тем вариантом, который я называю рефлексивной ностальгией, изучение ностальгии позволяет нам сосредоточиться на проблемах, характерных для эпохи модерна, прогрессе и концепциях коллективного и индивидуального дома.

считалась недугом монахов и философов, ностальгия была более «демократической» болезнью, угрожавшей солдатам и матросам, которых отправляли вдаль от дома, а также многим сельским жителям, которые начали переезжать в города. Ностальгия была не просто расстройством личности, но общественной угрозой, которая выявляла противоречия эпохи модерна и приобретала существенную политическую значимость.

Вспышка ностальгии, с одной стороны, усиливала зарождавшуюся идеологию патриотизма и национального духа, с другой – угрожала ей. Поначалу было неясно, что делать с тоскующими солдатами, которые так любили свою родину, что наотрез не хотели ее покидать или, если уж на то пошло, умирать за нее. Когда эпидемия ностальгии распространилась за пределы швейцарского гарнизона, стали предприниматься попытки применения более радикальной терапии. Французский доктор Журден Ле Коэнте в своей книге, написанной во время Французской революции 1789 года, высказал предположение, что ностальгию необходимо лечить, вызывая боль и ужас. В качестве научных доказательств он представил отчет о радикальном лечении ностальгии, успешно проведенном русскими военными. В 1733 году русская армия была поражена ностальгией, как только вторглась в Германию, – ситуация стала настолько ужасающей, что один из генералов был вынужден приступить к радикальному обращению с ностальгическим вирусом. Он пригрозил,

что «первый, кто заболевает, будет похоронен заживо». Это была своего рода буквализация метафоры, поскольку жизнь в чужой стране казалась подобной смерти. Эта экзекуция, как сообщается, исполнялась всего два или три раза, что благополучно избавило российскую армию от жалоб на ностальгию<sup>25</sup>. (Не удивительно, что тоска в итоге стала неотъемлемой частью российской национальной идентичности.) Русская земля оказалась плодородной почвой как для местной, так и для иностранной ностальгии. Вскрытие тел французских солдат, погибших в былинных русских снегах во время позорного отступления наполеоновской армии из Москвы, показало, что у многих из них было воспаление мозга, характерное для ностальгии.

В то время как европейцы (за исключением англичан) сообщали о частых эпидемиях ностальгии, начиная с XVII века, американские врачи с гордостью заявляли, что молодая нация оставалась здоровой и не поддавалась ностальгическому пороку вплоть до Гражданской войны в Америке<sup>26</sup>. Если швейцарский доктор Хофер считал, что тоска по родине выражает любовь к свободе и родной стране, два века спустя американский военный врач Теодор Калхун определил ностальгию как позорную болезнь, которая выражала отсут-

---

<sup>25</sup> *Starobinski*. The Idea of Nostalgia. P. 96. Пример позаимствован у доктора Журдена Ле Коэнте (1790).

<sup>26</sup> *Calhoun Th.* Nostalgia as a Disease of Field Service // Paper read before the Medical Society, 10 February 1864. Medical and Surgical Reporter. 1864. P. 130.

ствие мужественности и непрогрессивные отношения к жизни. Он предположил, что это болезнь разума и слабой воли (концепция «пораженного воображения», несомненно, показалась бы ему глубоко чуждой). В Америке XIX столетия считалось, что основными причинами тоски по родине являются безделье и медленное неэффективное использование времени, способствующее мечтаниям, эротомании и онанизму. «Любое влияние, которое будет усиливать в сознании пациента мужественное начало, будет обладать лечебной силой. В школах-интернатах, как, возможно, многие из нас помнят, осмеяние служило главной опорой... [Ностальгирующего] пациента часто могут поднимать на смех его товарищи или урезонивать его, обращаясь к его мужественности; но из всех могущественных агентов влияния, активная военная кампания с сопутствующими ей марш-бросками и, самое главное, ее сражениями – лучшее лекарственное средство»<sup>27</sup>. Доктор Калхун предложил в качестве лечения публичные насмешки и издевательства со стороны других солдат, увеличение количества мужественных маршей и битв и улучшение личной гигиены, которая сделала бы условия жизни солдат более современными (он также был сторонником увольнительных, которые позволяли бы солдатам вернуться домой на короткий период времени).

Для Калхуна ностальгия отнюдь не была полностью обусловлена физическим здоровьем индивидуумов, но также –

---

<sup>27</sup> *Calhoun Th. Nostalgia as a Disease of Field Service. P. 132.*

силой характера и социальным фоном. Среди американцев наиболее восприимчивыми к ностальгии оказались солдаты из сельских районов, особенно фермеры, в то время как торговцы, механики, лодочники и железнодорожники-проводники из того же района или города были более склонны противостоять болезни. «Солдат из города не заботится о том, где он есть или где он ест, а его сельский кузен тоскует по старой усадьбе и отцовскому столу, ломящемуся от еды», – писал Калхун<sup>28</sup>. В таких случаях надеяться оставалось лишь на то, что влияние прогресса сможет как-то облегчить ностальгию, а эффективное использование времени устранил праздность, меланхолию, промедление и любовную тоску.

Как социальная эпидемия ностальгия была основана на чувстве утраты и не ограничивалась личной историей. Подобное ощущение потери не обязательно означает, что утраченное достоверно сохраняется в памяти и что по-прежнему известно, где его искать. Ностальгия становилась все менее излечимой. К концу XVIII века врачи обнаружили, что возвращение домой не всегда снимает симптомы. Объект тоски изредка мигрировал в отдаленные земли за пределами родины. Подобно тому как генетики сегодня надеются выявить гены не только для медицинских целей, но и для влияния на социальное поведение и даже на сексуальную ориентацию, врачи XVIII и XIX столетий искали единственную причину ошибочных представлений – один так называемый корень

---

<sup>28</sup> Ibid. P. 131.

зла. Однако врачи не смогли локализовать центр ностальгии в сознании или теле пациента. Один врач утверждал, что ностальгия была «ипохондрией сердца», которая коренится в ее симптомах. Насколько мне известно, медицинский диагноз ностальгии в XX веке сохранился только в одной стране – Израиле. (Не понятно, отражает ли это постоянное стремление к обетованной земле или к оставленным диаспорическим отечествам.) Повсюду в мире ностальгия превратилась из излечимой болезни в неизлечимую. Как же получилось, что провинциальное заболевание, заболевание, *maladie du pays*, стало болезнью века модернизма, *mal du siècle*.

На мой взгляд, распространение ностальгии было связано не только с дислокацией в пространстве, но и с меняющейся концепцией времени. Ностальгия была историческим переживанием, и нам следует распутывать именно ее исторический, а не психологический генезис. До XVII столетия тоска часто встречается не только в европейской традиции, но и в китайской и арабской поэзии, где она является общим местом в поэтике. Однако именно ранняя модернистская концепция, воплощенная в конкретном слове, в определенный исторический момент вышла на первый план. «Эмоция – это не слово, но ее можно передавать только через слова», – пишет Жан Старобинский<sup>29</sup>, используя метафору пе-

---

<sup>29</sup> Жан Старобинский (Jean Starobinski, p. 1920) – современный швейцарский литературный критик, филолог и культуролог, писатель и публицист, профессиональный врач-психотерапевт. Пишет преимущественно на французском языке. Старобинский много занимался проблемами генезиса и понимания культу-

ресечения границы и иммиграции, чтобы описать дискурс ностальгии<sup>30</sup>. Ностальгия была диагностирована в то время, когда искусство и наука еще не полностью оторвались от своей пуповины, а сознание и тело – внутреннее и внешнее здоровье – еще исцеляли совместно. Этот диагноз ставился поэтизирующей наукой, и мы сегодня не должны снисходительно посмеиваться над прилежанием швейцарских врачей. Наши потомки, быть может, станут поэтизировать депрессию и рассматривать ее как метафору глобальных атмосферных явлений, невосприимчивых к лечению прозаком.

Не только своеобразная медиализация отличает современную ностальгию от древнего мифа о возвращении домой. Греческое νόστος, а именно – возвращение домой; и песня о возвращении домой, – были частью мифического ритуала. Как показал Грегори Надь<sup>31</sup>, слово νόστος связано с индоевропейским корнем *nes*, означающим возвращение к свету и

---

ры, исследовал произведения Бодлера, до конца 1950-х годов постоянно работал психотерапевтом. – *Примеч. пер.*

<sup>30</sup> *Starobinski*. The Idea of Nostalgia. P. 81. Старобинский настаивает на историческом толковании некоторых психологических, медицинских и философских терминов, поскольку оно «способно дать нам, в некотором роде, особое смещение, оно позволяет нам ощутить расстояние, которое мы плохо воспринимали до сих пор». Историк ностальгии, таким образом, в своих трудах исследует всю основную риторiku критического ностальгического дискурса как такового.

<sup>31</sup> Грегори Надь (Gregory Nagy, Гергей Надь, Nagy Gergely, р. 1942) – американский филолог и писатель венгерского происхождения. Автор книг по античной филологии и литературе, например – известной работы «Греческая мифология и поэтика». – *Примеч. пер.*

жизни.

На самом деле, в «Одиссее», к примеру, есть два аспекта понятия νόστος; один – это, само собой, возвращение героя из Трои, а другой, столь же важный, – это его возвращение от Аида. Более того, тема спуска Одиссея, а затем – νόστος (возвращение) от Аида совпадают с солнечными циклами – заходом и восходом светила. Это движение от тьмы к свету, от бессознательного к сознанию. На самом деле, герой спит именно тогда, когда плывет во тьме к своей родине, а восход солнца происходит тогда, когда его судно достигает берегов Итаки<sup>32</sup>.

Работа, символизирующая любовь и выносливость Пенелопы, – ткань, которую она ткет днем и распускает ночью, – представляет собой мифологический образ времени – повседневной утраты и обновления. «Одиссея» – это не история индивидуальной сентиментальной тоски и последующего возвращения домой к семейным ценностям; а скорее – сказание о человеческой судьбе.

В конце концов, возвращение домой для Одиссея связано с непризнанием. Итака погрузилась в туман, и королевский странник скрылся. Герой не признает ни свою родину, ни свою божественную защитницу. Даже его верная и многострадальная жена не видит в нем того, кем он на самом деле является. Только его нянька замечает шрам на ноге героя –

---

<sup>32</sup> Nagy G. *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1990. P. 219.

ориентир, знак физической идентичности. Одиссей должен подтвердить свою личность действием. Он стреляет из лука, принадлежащего ему, и в этот момент вызывает воспоминания, а затем – его узнают. Такие ритуальные действия помогают стирать морщины с лиц и убирать отпечатки возраста. Одиссей – это репрезентативное возвращение на родину, ритуальное событие, которое не начинается и не заканчивается с ним.

Соблазн невозвращения – очарование Цирцеи и сирен – играет более важную роль в некоторых древних версиях цикла «Одиссеи», где история возвращения на родину еще не до конца кристаллизовалась. Архаические истории, существующие в широком контексте этого мифа, но не зафиксированные в гомеровском переводе истории, предполагают, что пророчество исполнится и Одиссей падет от руки своего собственного сына – но не Телемаха, а сына, которого он произвел на свет с Цирцеей – который позже должен будет жениться на супруге Одиссея, Пенелопе. Таким образом, в гипотетическом мире мифологического повествования может существовать кровосмесительная связь между верной женой и волшебницей, которая откладывает возвращение героя на родину. В конце концов, остров Цирцеи – это тотальная утопия регрессивных утех и божественного бестиария. Нужно оставить его, чтобы снова стать человеком. Коварные колыбельные Цирцеи эхом отражаются в мелодиях дома. Поэтому, когда мы исследуем варианты сказания о возвращении

Одиссея, мы рискуем превратить историю приключений со счастливым концом в греческую трагедию. Следовательно, даже образцовая классическая для западной культуры история возвращения на родину далека от простого цикла; она пронизана противоречиями и зигзагами, ложными возвращениями домой, неузнаванием.

Ностальгия эпохи модерна – это оплакивание невозможности мифического возвращения, утраты зачарованного мира с четкими границами и ценностями; быть может, это светское выражение духовной тоски, ностальгии по абсолютному, дому, который является как физическим, так и духовным, – райским единством времени и пространства перед вратами истории. Ностальгирующий человек ищет духовного адресата. Сталкиваясь с молчанием, он пытается отыскать знаки памяти, делая отчаянные ошибки в попытке их прочесть.

Диагноз болезни ностальгии в конце XVII века был впервые поставлен примерно в тот исторический момент, когда концепция понимания времени и истории претерпевала радикальные изменения. Религиозные войны в Европе подошли к концу, но многократно предсказанные конец света и Судный день так и не наступили. «Только когда христианская эсхатология отринула постоянные ожидания имманентного наступления конца света, стало ясно, что может быть найдено такое понимание времени, которое будет открыто

всему новому без ограничений»<sup>33</sup>. Обычно принято воспринимать «линейное» иудео-христианское время в качестве противоположности «циклическому» языческому времени вечного возвращения и обсуждать их с помощью пространственных метафор<sup>34</sup>. То, что скрывает эта бинарная оппозиция, – это временное и историческое изменение восприятия времени, которое освобождалось от космологического видения с тех пор, как эпоха Возрождения становилась все более и более секуляризованной.

До изобретения механических часов в XIII веке вопрос «который час?» был не таким уж важным. Конечно, тогда было много бед, но нехватка времени вовсе не была одной из них; поэтому люди могли существовать «в условиях легкого отношения ко времени. Ни время, ни перемены не казались критически важными, и поэтому не было большого беспокойства по поводу контроля над будущим»<sup>35</sup>. В культуре позднего Возрождения Время олицетворялось в образах Божественного Провидения и прихотливой Судьбы, вне зависимости от человеческого понимания или слепоты. Разделение времени на прошлое, настоящее и будущее не было столь актуальным. История воспринималась как «учитель

---

<sup>33</sup> *Koselleck R. Futures Past*, Keith Tribe, transl. Cambridge, MA: MIT Press, 1985. P. 241.

<sup>34</sup> *Fabian J. Time and Other*. New York: Columbia University Press, 1983. P. 2.

<sup>35</sup> *Calinescu M. Five Faces of Modernity*. Durham, NC: Duke University Press, 1987. P. 19.

жизни» (как в знаменитом изречении Цицерона: «*historia magistra vitae est*»<sup>36</sup> и совокупность образцов и ролевых моделей для будущего. Альтернативный вариант – в формулировке Лейбница: «настоящее всегда скрывает в своих недрах будущее, и всякое данное состояние объяснимо естественным образом только из непосредственно предшествовавшего ему»<sup>37</sup>.

Французская революция ознаменовала еще один серьезный сдвиг в европейском менталитете. Цареубийство случилось и ранее, но не преобразование всего общественного порядка. Биография Наполеона стала образцовой для целого поколения новых индивидуалистов, маленьких наполеонов, мечтавших изобретать и революционировать свою жизнь. Слово «революция», изначально пришедшее из природного движения звезд и, таким образом, внедренное в живой ритм истории как метафора цикличности, впоследствии приобрело необратимый вектор: оно, казалось, высвобождало ожидания будущего<sup>38</sup>. Идея прогресса через революцию

---

<sup>36</sup> Лат. – «история есть учитель жизни», высказывание из трактата-диалога «Об Ораторе» Марка Туллия Цицерона, опубликованного в 55 году до н. э. – *Примеч. пер.*

<sup>37</sup> Цит. по: *Koselleck. Futures Past*. P. 15. Классический русский перевод одного из известных высказываний Готфрида Вильгельма Лейбница о времени. Еще одно подобное высказывание, ставшее афоризмом, на русский язык традиционно переводится так: «Настоящее чревато будущим и обременено прошедшим». – *Примеч. пер.*

<sup>38</sup> *Ibid.* P. 18.

или, иначе говоря, промышленное развитие стала центральным элементом культуры XIX века. С XVII по XIX век представления о времени как таковом изменились; оно перестало ассоциироваться с аллегориями человеческих типажей – старик, слепой юноша, держащий песочные часы, женщина с обнаженной грудью, представляющая Судьбу, – к безличному языку чисел: железнодорожные расписания, отчеты о деятельности индустриальных предприятий. Время больше не было похоже на песок в часах; время стало деньгами<sup>39</sup>. Вместе с тем эпоха модерна также допускала множество вариантов понимания времени и сделала опыт осознания времени более индивидуальным и творческим.

Кант считал, что пространство является формой нашего внешнего опыта, а время – формой внутреннего опыта<sup>40</sup>. Чтобы понять человеческий антропологический аспект нового понимания времени и способы интернализации про-

---

<sup>39</sup> «Time is money» – знаменитая фраза из сочинения Бенджамина Франклина «Советы молодому купцу» 1748 года, считающаяся одной из наиболее характерных для XVIII века формул понимания времени. – *Примеч. пер.*

<sup>40</sup> Иммануил Кант относил время к субъективно-человеческим формам. Кант писал: «Все явления могут исчезнуть, само же время (как общее условие их возможности) устранить нельзя <...> [время] – «форма внутреннего чувства, то есть созерцания нас самих и нашего внутреннего состояния». Кант, помимо указания на фактор времени как связующего звена между внутренним и внешним мирами, между чувственностью и рассудком, также связывал новое понимание времени с развитием арифметики, миром чисел. Одной из предпосылок этой системы являлась необходимость появления новых математических и естественно-научных обоснований. – *Примеч. пер.*

шлого и будущего, Райнхарт Козеллек<sup>41</sup> предложил две категории: пространство опыта и горизонт ожидания; оба понятия являются личными и межличностными. Пространство опыта позволяет учесть ассимиляцию прошлого в настоящем. «Опыт – это присутствие в настоящем прошлого, события которого были впитаны и могут быть запомнены». Горизонт ожидания открывает способ мышления о будущем. Ожидание – «это будущее, сделанное настоящим; оно направлено на „еще-не“, на „не-пережитое“, на то, что еще только должно быть раскрыто»<sup>42</sup>. В начале эпохи модерны новые возможности индивидуального самосовершенствования и стремление к личной свободе открывали пространство для творческих экспериментов со временем, которое не всегда оказывалось линейным и однонаправленным. Идея прогресса в тот момент, когда она перешла из сферы искусства и науки в идеологию индустриального капитализма, стала новой теологией «объективного» времени. Прогресс – «это первая подлинно историческая концепция, которая редуцировала временную разницу между опытом и ожиданием до единой концепции»<sup>43</sup>. Что реально имело значение в концепции прогресса, так это – улучшение в будущем времени,

---

<sup>41</sup> Райнхарт Козеллек (Reinhart Koselleck, 1923–2006), немецкий историк, теоретик исторической науки. – *Примеч. пер.*

<sup>42</sup> Ibid. P. 272.

<sup>43</sup> Koselleck. *Futures Past*. P. 279. Среди недавних текстов по теме идеи прогресса см.: *Progress: Fact or Illusion?* Leo Marx and Bruce Mazlich, eds. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

а не в размышлениях о прошлом. Незамедлительно многие писатели и мыслители того времени задались вопросом, может ли прогресс быть единовременным во всех сферах человеческого опыта. Фридрих Шлегель писал: «Реальная проблема истории – это неравномерность прогресса в различных элементах человеческого развития, в частности большое расхождение в степени интеллектуального и этического развития»<sup>44</sup>. Имело ли место подлинное развитие в области искусств и гуманитарных наук и в человеческом бытии как таковом – это остается открытым вопросом. Тем не менее прогресс стал новым «глобальным нарративом в качестве секулярного аналога универсальных устремлений христианской эсхатологии». В течение прошлых двух веков идея прогресса распространялась на все: от времени до пространства, от нации до индивидуума.

Таким образом, ностальгия как историческое переживание – это стремление к сокращающемуся «пространству опыта», которое больше не соответствует новому «горизонту ожиданий». Ностальгические проявления являются побочными эффектами телеологии прогресса<sup>45</sup>. Прогресс – не только нарратив о последовательном течении времени, но

---

<sup>44</sup> Ibid. P. 279.

<sup>45</sup> Если понимать данное утверждение в кантовском прочтении, то телеология прогресса – это так называемый «эвристический принцип», то есть учение о целесообразности как возможном источнике развития биологических, социальных, научных, художественных и иных аспектов бытия в рамках общего прогресса. – *Примеч. пер.*

и пространственное расширение. Путешественники с конца XVIII столетия рассказывают о других местах, сначала на юге, а затем на востоке Западной Европы, как «полуцивилизованных» или откровенно «варварских». Вместо того чтобы равноправно оценивать местные культуры в соответствии с различными представлениями о времени, любая местная культура оценивалась в отношении к основному нарративу прогресса. Прогресс был маркером глобального времени; любая альтернатива этой идее воспринималась как локальная эксцентричность.

Домодернистское пространство пользовалось для измерения относительными величинами частей тела человека: мы могли держать вещи «на расстоянии вытянутой руки», применять «эмпирическое правило», подсчитывать количество «ступней»<sup>46</sup>. Понимание близости и расстояния имеет много общего со структурами родства в данном обществе и обращением с домашними и дикими животными<sup>47</sup>. Зигмунт Бауман<sup>48</sup> пишет, с несколько ностальгическим оттенком, «то са-

---

<sup>46</sup> Имеется в виду генезис единицы измерения длины – фута, как известно, ведущего начало от измерений ступнями ног. – *Примеч. пер.*

<sup>47</sup> *Leach E. Anthropological Aspects of Language // Eric Lenenberg, ed. New Directions in the Study of Language. Chicago: University of Chicago Press, 1964.* См. также: *Bauman Z. Globalization. The Human Consequences. New York: Columbia University Press, 1998. P. 27–29.*

<sup>48</sup> Зигмунт Бауман (Zygmunt Bauman, 1925–2017) – британский социолог, профессор Лидского университета, специалист в области исследований общества эпохи модерна. Один из наиболее влиятельных мыслителей второй половины XX века в области философии и социологии. Автор известных книг

мое расстояние, которое мы теперь должны называть „объективным“ и измерять, сравнивая его с длиной экватора, а не с размерами частей человеческого тела, телесной ловкостью или симпатиями/антипатиями его обитателей, измерялось параметрами человеческого тела и человеческих отношений задолго до того, как появился металлический стержень – эталон метра, воплощение безликости и бестелесности, отданный на хранение в палату в городе Севр, с тем чтобы его все чтили и ему повиновались»<sup>49</sup>.

Объективность эпохи модерна складывалась одновременно с развитием перспективы в эпоху Возрождения и необходимостью нанесения на карту вновь открытых миров. Раннее государство эпохи модерна полагалось на определенную «четкость» пространства и его прозрачность, чтобы собирать налоги, рекрутировать солдат и колонизировать новые территории. Поэтому конгломерат запутанных местных обычаев, непроницаемая и вводящая в заблуждение посторонних система приводилась к общему знаменателю, общей карте. Таким образом, модернизация означала превращение обитаемого мира в благоприятную среду для сверхсогласованной, управляемой государством административной бюрократии и переход от сбивающего с толку разнообразия карт к единому общему миру. С развитием позднего ка-

---

«Modernity and the Holocaust», «Liquid Modernity», «Liquid Times Living in an Age of Uncertainty» и др. Лауреат престижных премий и наград. – *Примеч. пер.*

<sup>49</sup> Ibid. P. 27.

питализма и цифровых технологий универсальная цивилизация превращается в «глобальную культуру», а локальное пространство становится не просто выходящим за рамки, а воображаемым. Однако не стоит поддаваться искушению и впадать в ностальгическую идеализацию домодернистских концепций пространства с разнообразными местными обычаями; в конце концов, у них была своя собственная традиция насилия; «сверхкоммуникационный язык», таким образом, означал не только наличие бюрократии, но и прав человека, он являлся своеобразной формой привнесения демократии и свободы. Важно то, что ностальгия была не просто выражением локальной тоски, а результатом нового понимания времени и пространства, которое сделало возможным разделение на «локальное» и «всеобщее». Ностальгическое существо интернализировало это разделение, но вместо стремления к глобальному и прогрессивному оно оглядывается назад и жаждет конкретики.

В XIX столетии оптимистичные врачи считали, что ностальгия будет излечена благодаря всеобщему прогрессу и развитию медицины. Действительно, в некоторых случаях это происходило, поскольку определенные симптомы ностальгии порой путали с туберкулезом<sup>50</sup>. В то время как туберкулез в конечном итоге стал излечимым, ностальгия

---

<sup>50</sup> Невольно вспоминается весьма характерный случай Ганса Кастропа и его «маленький влажный очажок» из романа Томаса Манна «Волшебная гора». – *Примеч. пер.*

таковой не стала; с XVIII века неразрешимая задача изучения ностальгии перешла от врачей к поэтам и философам. Симптомы болезни стали рассматриваться как признаки чувствительности или как выражение новых патриотических чувств. Эпидемию ностальгии уже не предполагалось побеждать, считалось, что она должна распространиться как можно шире. В этом новом качестве ностальгия рассматривается не как повествование о предполагаемом исцелении, а как роман с прошлым. Новый сюжет ностальгии оказался не полем битвы, не больничной палатой, а туманными перспективами с отражающими прудами, проходящими облаками, а также средневековыми или античными руинами. Там, где не было настоящих руин, соорудили новые, изначально наполовину разрушенные, воссозданные с предельной точностью, в память о реальном и мнимом прошлом новых европейских народов<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Речь идет о повальном увлечении монархов и членов богатых европейских семей романтическим ландшафтным садово-парковым искусством. Нередко в крупных европейских парках создавались масштабные объекты-руины и сознательно запущенные «дикие» уголки – рощи и чащи с заросшими прудами, портиками и элегическими перспективами. Порой для создания парковых руин применялись и подлинные детали античной классики, привезенные из римских провинций. К примеру, известная кухня-руина в Екатерининском парке в Царском Селе была собрана как раз из подлинных античных обломков по проекту Джакомо Кваренги. В русских усадьбах с XVIII века часто сооружались парковые затей в стиле «потешной готики» – входы, ледники, павильоны и даже православные храмы. Самой крупной руиной такого типа до последнего времени оставалось Царицыно в Москве, пока этот комплекс не был достроен во второй половине 2000-х годов. – *Примеч. пер.*

В ответ на Просвещение, с его опорой на всемогущий разум, романтики начали прославлять ценность чувственного начала. Тоска по дому превратилась в центральный образ романтического национализма. Романтики искали «памятные знаки» и соответствия между собственным духовным ландшафтом и формами окружающего мира. Они чертили духовную географию родной земли, которая часто отражала меланхолический ландшафт их собственной души. Первобытная песня превратилась в урок по философии. Иоганн Готфрид Гёрдер<sup>52</sup> написал в 1773 году, что песни латышских крестьян обладали «эффектом живого присутствия, с которым не сравнится ничто, начертанное на бумаге». Именно это живое присутствие, существующее помимо капризов современной истории, становится объектом ностальгической тоски. «Все неотесанные простолюдины поют и действуют, они поют о том, что они делают, и таким образом поют историю. Их песни – это архивы своего народа, сокровищница их науки и религии... Здесь каждый изображает себя и предстает таким, каков он есть»<sup>53</sup>.

Вовсе не удивительно, что национальное самосознание

---

<sup>52</sup> Иоганн Готфрид Гёрдер (Johann Gottfried Herder, 1744–1803) – немецкий писатель, теолог, историк, один из основателей культурологии как самостоятельной отрасли знания. Одна из важнейших его книг «Идеи по философии истории человечества» стала классикой европейской мысли. – *Примеч. пер.*

<sup>53</sup> Herder J. G. von. Correspondence on Ossian // Burton Feldman and Robert D. Richardson, comps. The Rise of Modern Mythology. Bloomington: Indiana University Press, 1975. P. 229–230.

находит источник вдохновения за пределами сообщества, а не ищет его внутри. Это романтический путешественник, который созерцает издали целостность уходящего мира. Путешествие дает ему перспективу. Отстраненный взгляд чужака-наблюдателя напитывает национальную пастораль новой информацией<sup>54</sup>. Ностальгирующий никогда не является местным, он является приезжим человеком, который становится посредником между локальным и глобальным мирами. Множество национальных языков, благодаря страстным усилиям Гёрдера, нашли свои особые образы патриотической тоски. Любопытно, что многие интеллектуалы и поэты, принадлежащие к разным национальным традициям, стали утверждать, что в их родных языках обязательно было какое-то специальное слово для выражения тоски по родине, которое оказывалось абсолютно непереводаемым. В то время как немецкое «heimweh», французское «maladie du pays», испанское «mal de corazón» стали частью ностальгического эсперанто, молодые нации стали настаивать на своей культурной уникальности. У чехов было слово «litost», что означало одновременно сочувствие, горе, раскаяние и неопределимую

---

<sup>54</sup> «Сердце! Тепло! Гуманизм! Кровь! Жизнь! Я чувствую! Я емь!» – таковы девизы Гёрдера. Тем не менее чрезмерная выразительность множественных восклицательных знаков едва ли способна скрыть от нас глубоко ностальгическую оптику. Романтический национализм ставит филологию выше философии, лингвистический партикуляризм выше классической логики, метафору – выше аргумента.

тоску. По выражению Милана Кундеры<sup>55</sup>, *litost* – это «бес-предельное, как растянутый аккордеон, чувство» – слово, в котором «его первый слог, произнесенный под ударением и протяжно, звучит как стон брошенной собаки»<sup>56</sup>. Шепчущие сибиланты в русском слове «тоска», прославленном в литературных произведениях изгнанников, вызывает чувство клаустрофобической интимности тесного пространства, из которого человек устремляется в бесконечность. Тоска предполагает буквально удушающее, почти астматическое ощущение невероятной обездоленности, которое встречается и в мерцающих звуках польского слова «*tesknota*». Обычно противопоставляемое русскому слову «тоска» (хотя они и происходят из одного и того же корня), *tesknota* дает сходное чувство ограниченности и подавляющего желания, смешанного с угрюмой жеманностью, неизвестной русским, влюбленным в гигантоманию и абсолют. Эва Хофман<sup>57</sup> описыва-

---

<sup>55</sup> Милан Кундера (Milan Kundera, р. 1929) – современный чешский и французский писатель, диссидент, общественный деятель. Кундера – мастер интеллектуальной прозы и признанный гений чувственной прозы. С 1975 года живет во Франции, известен своими радикальными антикоммунистическими взглядами. Автор известных романов «Невыносимая легкость бытия», «Вальс на прощание», «Бессмертие» и др. Пишет на французском и чешском языках. – *Примеч. пер.*

<sup>56</sup> *Kundera M. The Book of Laughter and Forgetting. New York: King Penguin, 1980. P. 121.*

<sup>57</sup> Эва Хофман (Eva Hoffman, р. 1945) – американский писатель польского происхождения. Автор книг «Lost in Translation: Life in a New Language», «After Such Knowledge: Memory, History and the Legacy of the Holocaust», «How to Be Bored»

ет понятие *tesknota* как ложную беременность, «обременение отсутствием» всего того, что было утрачено<sup>58</sup>. У португальцев и бразильцев есть понятие – *saudade*, томная печаль, освежающая и эротичная, не столь мелодраматическое, как его славянский собрат, но не менее глубокое и навязчивое. Румыны утверждают, что слово *dor*, звучное и острое, как кинжал, неизвестно другим народам и выражает особую специфику румынского скорбного терзания<sup>59</sup>. Притом что каждое из этих понятий несет специфические ритмы языка, поражает тот факт, что все эти неперебиваемые слова по большому счету являются синонимами; все их объединяет претензия на неперебиваемость и неизменная тоска по уникальности. В то время как детали и особые тонкости различаются, грамматика романтизирующих видов ностальгии по всему миру очень похожа<sup>60</sup>. Так, выражение «я тоскую, следовательно, я существую» стало девизом романтиков.

Ностальгия, подобно прогрессу, базируется на модернистской концепции, утверждающей неповторимость и необ-

---

и др. Исследует тему памяти в культуре XX века, Холокоста, ностальгии. Работала редактором и автором в «Нью-Йорк таймс» с 1979 по 1990 год. – *Примеч. пер.*

<sup>58</sup> *Hoffman E. Lost in Translation: A Life in a New Language. New York; London: Penguin, 1989. P. 115.*

<sup>59</sup> Я благодарна Кристине Ватулеску за то, что она поделилась со мной своими знаниями о румынском понятии «*dor*».

<sup>60</sup> К сожалению, это всеобщее стремление к уникальности, тяга к партикуляризму, который не дает признать аналогичные чувства у соседей, порой препятствует открытому диалогу между народами.

ратимость времени. Ностальгирующий субъект-романтик неизменно настаивал на непохожести объекта его ностальгии его нынешней жизни и держал его на безопасном расстоянии. Объект романтической ностальгии должен находиться за пределами текущего пространства опыта, где-то в сумерках прошлого или на утопическом острове, где время радостно остановилось, как на циферблате старинных часов. В то же время романтизирующая ностальгия – не просто анти-теза прогресса; она противоречит не только линейной концепции прогресса, но и диалектической телеологии Гегеля. Ностальгик обращает свой взор не только вспять, но и вбок, и самовыражается в жанре элегической поэзии и ироничных отрывков, а не в формате философских или академических научных трудов. Ностальгия продолжает оставаться несистематизированной и несинтезируемой; она скорее соблазняет, нежели убеждает.

В романтических текстах ностальгия приобретает оттенок эротизма. Партикуляризм в языке и природе был чем-то сродни индивидуальной любовной привязанности. Молодая красивая девушка похоронена где-то на просторах родной земли; светловолосая и тихая, темноволосая и дикая, она становилась олицетворением природы: Сильвия в воображении жителя лесов, Ундина – в приморских землях, Люси – в озерных краях и Бедная Лиза – в русской деревне. (Мужские персонажи тяготеют скорее к бестиальной репрезентации, нежели к пасторальной: в диапазоне от литовских мед-

ведей-оборотней в романах Проспера Мериме до украинских и трансильванских вампиров.) Романтизм превратился в основополагающую литературную основу, вдохновлявшую новые движения национального возрождения в Латинской Америке, где бесчисленные романы, как правило, озаглавливались женскими именами.

Тем не менее песня национального освобождения была не единственной мелодией, избранной в XIX столетии. Многие поэты и философы исследовали ностальгическую тоску из чистого интереса, а не в целях использования ее в качестве средства для достижения земли обетованной или создания национального государства. Кант узрел в сочетании меланхолии, ностальгии и саморефлексии уникальный эстетический смысл, который не овеществлял прошлое, а скорее усиливал чувствительность индивида к дилеммам жизни и моральной свободы<sup>61</sup>. У Канта философия рассматривается как ностальгия по лучшему миру. Ностальгия – это то, что люди разделяют друг с другом, а не то, что должно разделить их. Подобно Эросу в концепции Платона, тоска у философов и поэтов эпохи романтизма стала движущей силой челове-

---

<sup>61</sup> Меланхолик, по словам Канта, «никакой полной покорности <...> не терпит, и его благородство дышит свободой». Разбор «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного» и антропологии Иммануила Канта см.: *Shell S. M. The Embodiment of Reason. Chicago: University of Chicago Press, 1996. P. 264–305.* См. также: *Cassirer E. Kant's Life and Thought. New Haven: Yale University Press, 1981;* и *Stauth G., Sturmer B. Moral Sociology of Nostalgia // Georg Stauth and Bryan S. Turner, eds. Nietzsche's Dance. Oxford; New York: Basil Blackwell, 1988.*

ского бытия.

У Новалиса «философия есть, собственно, ностальгия, тяга повсюду быть дома»<sup>62</sup>.

Как и их предшественники-врачи, поэты и философы не смогли точно локализовать ностальгию. Они сосредоточились на самом квесте. Поэтический язык и метафорическое путешествие казались гомеопатическим лекарством от человеческой тоски, действующим через сочувствие и подобие, в единстве со страдающим телом, но тем не менее не дающим галлюцинаторного эффекта тотального воспоминания. Стихотворение Генриха Гейне о прототипической тоске – это симпатическое зеркальное отражение ностальгии.

На севере диком стоит одиноко  
На голой вершине сосна.  
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим  
Одета, как ризой, она.  
И снится ей все, что в пустыне далекой,  
В том крае, где солнца восход,  
Одна и грустна на утесе горячем  
Прекрасная пальма растёт<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Цит. по: *Lukacs G. The Theory of the Novel*, Anna Bostock, transl. 1916; reprint, Cambridge, MA: MIT Press, 1968. P. 29.

<sup>63</sup> *Heine H. Selected Works*. Helen Mustard, transl. and ed. Poetry translated by Max Knight. New York: Vintage, 1973. P. 423. Оригинал находится в «Heine's Lyrisches Intermezzo» (1822–1823). Один из классических переводов стихотворения Генриха Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam». Данный перевод принадлежит русскому поэту М. Ю. Лермонтову. На русский язык

Одинокая северная сосна мечтает о своей ностальгической родственнице и своем антиподе – южной пальме. Это отнюдь не уютная история о любви к родине. У двух вполне антропоморфных деревьев общими являются одиночество и грезы, но не корни. Тоска о товарище по ностальгии, а вовсе не тяга к родному ландшафту в этом стихотворении – это роман между двумя «внутренними иммигрантами», ощущающими себя изгнанниками на родной земле.

Романтики первого поколения не были политиками; их ностальгический взгляд на мир был *Weltanschauung*<sup>64</sup>, а не *Realpolitik*<sup>65</sup>. Когда ностальгия политизируется, то романтизм связывают с национальным строительством, а народные песни подвергаются чистке. Официальная память в на-

---

это известное стихотворение Гейне было переведено также А. А. Фетом, Ф. И. Тютчевым, И. П. Павловым и еще несколькими поэтами. Оригинальный текст стихотворения: Ein Fichtenbaum steht einsam Im Norden auf kahler Höh'; Ihn schläfert; mit weißer Decke Umhüllen ihn Eis und Schnee. Er träumt von einer Palme, Die, fern im Morgenland, Einsam und schweigend trauert Auf brennender Felsenwand. – Примеч. пер.

<sup>64</sup> Нем. – миропонимание, мировоззрение. – *Примеч. пер.*

<sup>65</sup> Нем. – реальная политика – это понятие, вошедшее в политологический дискурс в транслитерированной форме в виде слова «реалполитик», традиционно связывают с именем Отто фон Бисмарка. Реалполитик – отказ от идеологии в качестве основы государственного курса. Реальная политика исходит из практических соображений, а не из морали или идеологии. Термин был введен в обиход Людвигом фон Рохау. Концепцию реалполитик в исторической перспективе связывают с именами Никколо Макиавелли, а также – ряда античных правителей. – *Примеч. пер.*

ционалистическом государстве не допускает праздной ностальгии, ностальгии по своему усмотрению. Некоторые альпийские мелодии, к примеру, казались слишком легкомысленными и идеологически неуместными.

Чья это была ностальгия? То, что сначала было личной эмоцией, выраженной страдающим от недуга солдатом, а позднее романтическими поэтами и философами, превратилось в институциональную, или государственную, политику. С развитием швейцарского национализма (что сопровождалось созданием федеративного государства в XIX веке) народные песни были переписаны школьными учителями, которые находили крестьянские мелодии вульгарными и недостаточно патриотическими. Они писали сочинения для хорового репертуара и пытались выразить идеи патриотизма и прогресса. Слово нация было одним из новых слов, внесенных в народные песни.

«Забвение и – я бы рискнул сказать – намеренное искажение своей истории являются существенными факторами в создании нации; и, следовательно, проведение исторических изысканий представляет для нации опасность», – писал Эрнест Ренан<sup>66</sup>. Французы должны были забыть резню Вар-

---

<sup>66</sup> Renan E. What Is a Nation? // Omar Dahboure and Micheline R. Ishay, eds. The Nationalism Reader. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1995. P. 145. Жозеф Эрнест Ренан (Joseph Ernest Renan, 1823–1892) – французский академик, историк, писатель, семиолог. Занимался исследованием еврейских текстов, публиковал философские и исторические сочинения. Среди его известных произведений так называемые «философские драмы»: «Вода жизни», «Священник из

фоломеевской ночи и массовые убийства катаров<sup>67</sup> на юге в XIII столетии. *Nóστος* нации – это не просто потерянный Рай, а место жертвоприношения и славы, территория страданий прошлого. Это своего рода инверсия первоначальной «швейцарской болезни»: в национальной идеологии индивидуальная тоска превращается в коллективную принадлежность, которая опирается на трагедии прошлого, которые превосходят отдельные частные воспоминания. Поражения, имевшие место в прошлом, становятся победами в деле объединения нации. Национальное государство в лучшем случае основано на социальном контракте, который также является эмоциональным контрактом, осененным харизмой прошлого.

В середине XIX века ностальгия оказалась институционализированной в национальных и провинциальных музеях и городских мемориалах. Прошлое перестало быть неизвестным или непознаваемым. Прошлое стало «наследием». В XIX столетии впервые в истории памятники старины стали восстанавливать в их первоначальном облике<sup>68</sup>. По всей

---

Неми», «Жуарская настоятельница», «Калибан» и др. – *Примеч. пер.*

<sup>67</sup> Средневековая европейская еретическая секта, члены которой исповедовали манихейскую дуалистическую версию христианства. Катаризм (от греч. *καθαρός* – чистый) был распространен в XII и XIII веках в северной Италии, Лангедоке на юге Франции, Арагоне. Поздние проповедники катаризма, упоминавшиеся в текстах также как «Добрые люди», были казнены через сожжение на костре. – *Примеч. пер.*

<sup>68</sup> *Riegl A. The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origins // K. Forster and D. Ghirardo, transl. Oppositions, 25 (Fall 1982). P. 21–50.*

Италии храмы были очищены от барочных наслоений и эклектичных пристроек и воссозданы в формах эпохи Возрождения, это было нечто такое, что ни один архитектор Возрождения никогда и не помыслил бы в отношении памятников Античности. Дух историзма и ощущение дискретности прошлого – это новая чувственность XIX столетия. К концу XIX века разгорается дискуссия между защитниками тотального воссоздания, в ходе которого предполагается переделывать исторические и художественные памятники старины в их единстве и целостности, и ценителями спонтанных мемориалов прошлого: руин, эклектических конструкций, обломков, на которых лежит «драгоценная патина времени». В отличие от полных реконструкций, они позволяли зрителю переживать подлинную историю аффективно, как атмосферу, пространство рефлексии об уходящем времени.

К концу XIX века ностальгия приобрела черты общественного стиля и получила пространственное выражение. «Архив» традиции, обнаруженный Гёрдером в народных песнях, больше не был брошенным на произвол судьбы. Ускользящий locus ностальгии, номадический огонек воображения, должен был быть зафиксирован ради сохранения прошлого. Памятные знаки нации были найдены в архивных каталожных карточках. Неуловимый преходящий характер ностальгии был закрыт и классифицирован во множестве архивных ящиков, витрин и шкафов-бюро. Частные коллекции позволяют соприкоснуться в своем воображении с иными

временами и местами и погрузиться в мечтания и ностальгию в удобном кресле, в домашней обстановке. Буржуазный дом в Париже XIX века описывается Вальтером Бенямином как миниатюрный театр и музей, который приватизирует ностальгию и одновременно копирует ее социальную структуру, а общенациональный и частный дома, таким образом, сплетаются друг с другом. Публичная ностальгия находит выражение в различных стилях, от стиля ампир, излюбленного Наполеоном, до новых исторических стилей – неоготика, неовизантийский стиль и т. д. – так как циклы революционных изменений сопровождаются реставрациями, которые заканчиваются восстановлением большого стиля.

Ностальгия как ощущение историзма сформировалась в эпоху романтизма и стала ровесницей массовой культуры. Это началось одновременно с бумом памяти в начале XIX века, который превратил салонную культуру образованных горожан и землевладельцев в ритуальное поминовение утраченной молодости, утраченных истоков, утраченных танцев, утраченных шансов. В прекрасных образах альбомных рисунков, в практике написания стихотворений, рисования картин и размещения гербариев в дамских альбомах каждый флирт балансировал на грани превращения в *memento mori*. Тем не менее эта сувенирная культура салона была игривой, динамичной и интерактивной; это было частью социальной театральности, превратившей повседневную жизнь в искусство, даже если все это не заканчива-

лось появлением шедевров. Искусственная природа начинает играть важную роль в европейском воображении со времен эпохи барокко – само это слово означает редкую раковину моллюска. В середине XIX века любовь к гербариям, теплицам и аквариумам стала отличительной чертой буржуазного дома; это был кусок природы, пересаженный в городской дом, обрамленный и одомашненный<sup>69</sup>. То, что лелеяли в ту эпоху, было незавершенностью, ископаемым, руиной, миниатюрой, сувениром, а не тотальным воссозданием минувшего рая или ада. Как отмечал Селеста Олалкиага, исследуя воображение XIX века, Атлантида была не «золотым веком», который предполагалось воссоздавать, а «потерянной цивилизацией», к которой можно было прикоснуться через руины, следы и осколки. Меланхолическое чувство утраты превратилось в стиль, модную тенденцию конца XIX века.

Несмотря на то что к концу XIX столетия ностальгия распространялась как в общественной, так и в частной сфере, само слово приобретало негативные коннотации. По-видимому, для синкретической концепции ностальгии не осталось места в то время, когда сферы существования и разделения труда подвергались дальнейшей фрагментации<sup>70</sup>. Сло-

---

<sup>69</sup> Подробнее о романтическом китче см.: *Olalquiaga C. The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience. New York: Pantheon Books, 1998.* Олалкиаговское различие между меланхолическим и ностальгическим китчем сходно моему различию между рефлексивной и реставрирующей разновидностями ностальгии.

<sup>70</sup> Вероятно, подразумевается отсылка к марксистской концепции «обществен-

во оказалось устаревшим и ненаучным. Публичный дискурс того времени касался прогресса, общества и наследия, но был устроен уже совсем по-другому, чем раньше. Частный дискурс касался психологии, в рамках которой врачи сосредотачиваются на истерии, неврозе и паранойе<sup>71</sup>.

Быстрые темпы индустриализации и модернизации увеличили интенсивность стремления людей к более медленным ритмам прошлого, преемственности, социальной сплоченности и традициям. Но эта новая одержимость прошлым раскрывает бездну забвения и существует в обратной пропорции к его фактическому сохранению. Как сформулировал Пьер Нора<sup>72</sup>, места памяти, или «lieux de mémoire», создаются институционально в то время, как пространство памяти, «milieux de memoire», убывает<sup>73</sup>. Как будто ритуал уве-

---

ного разделения труда». «Животное обращается с вещами в соответствии со стандартом и потребностью вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек знает, как производить что-либо в соответствии со стандартом любого вида» – писал Маркс. В левой идеологии конца XIX века уже формировалась база для будущего утилитаризма в отношении вещей, который впоследствии заложил основы модернистской эстетики, выражавшей примат функциональности. – *Примеч. пер.*

<sup>71</sup> Отсылка к теории и практике психоанализа Зигмунда Фрейда и его учеников. – *Примеч. пер.*

<sup>72</sup> Пьер Нора (Pierre Nora, р. 1931) – современный французский историк, исследователь исторической памяти. Создатель концепции «мест памяти». Сотрудник Высшей школы социальных наук – одного из ведущих научно-исследовательских институтов Франции. – *Примеч. пер.*

<sup>73</sup> Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Memoire // Representations. 1989. 26.

ковечивания может помочь исправить необратимость времени. Можно утверждать, что собственная оптика Норы является фундаментально ностальгической по отношению ко времени, когда реальное пространство памяти было просто органической частью жизни, и никакие официозные национальные традиции не были нужны. Тем не менее это указывает на парадокс институциональной ностальгии: чем сильнее утрата, тем больше сверхусилия по увековечиванию памяти о ней, тем сильнее отдаляется прошлое и тем заметнее оно подвергается идеализации.

Ностальгия воспринималась как европейская болезнь. Поэтому нации, которые зародились позднее и хотели отделиться от стареющей Европы, развивали свою идентичность на антиностальгических предпосылках; как бы там ни было, они утверждали, что сумели избежать бремени истории. «Мы же, явившись на свет как незаконнорожденные дети, без наследства, без связи с людьми, предшественниками нашими на земле, не храним в сердцах ничего из поучений, оставленных еще до нашего появления. Необходимо, чтобы каждый из нас сам пытался связать порванную нить родства. То, что у других народов является просто привычкой, инстинктом, то нам приходится вбивать в свои головы ударом молота. Наши воспоминания не идут далее вчерашнего дня; мы как бы чужие для себя самих», – писал Петр Чадаев в первой половине XIX столетия<sup>74</sup>. Не случайно это

---

<sup>74</sup> *Chaadaev P. Philosophical Letters and Apology of a Madman, Mary Barbara*

самокритичное высказывание вполне могло бы относиться и к молодой американской нации, только с изменением тона, который вытеснил бы извечный русский фатализм, заменив его извечным американским оптимизмом. На секунду забыв о колоссальных политических различиях между абсолютной монархией и новой демократией, мы можем заметить все то же сопротивление исторической памяти (хотя и с иным акцентом). Американцы в начале XIX века воспринимали себя как «Nature's Nation»<sup>75</sup>, те, что живут в настоящем и не нуждаются в прошлом, – то, что Джефферсон назвал «слепым почитанием древности в обычаях и именах в целях подмены того, что подсказывает нам наш собственный здравый смысл»<sup>76</sup>. Отсутствие наследия, легитимности и памяти, на которое Чаадаев сетует, размышляя о бытии в русском сознании, прославляется в американском случае как дух новизны, одновременно естественный и прогрессивный. Интеллектуалы обеих молодых наций разделяют комплекс неполноценности и превосходства по отношению к старой Европе и ее культурному наследию. Обе нации антиисторичны в своем самоопределении, только русские отстают, а американцы забегают вперед. Чаадаев, первооткрыватель номадического русского духа, был высочайше объявлен су-

---

Zeldin, transl. Knoxville: University of Tennessee Press, 1969. P. 37; на русском языке: Статьи и письма. М.: Современник, 1989.

<sup>75</sup> См. последнюю книгу «Nature's Nation» американского историка Перри Миллера, изданную Гарвардом в 1967 году. – *Примеч. пер.*

<sup>76</sup> Цит. по: *Kammen M. Mystic Chords of Memory. New York: Vintage, 1991. P. 42.*

масштабным по возвращении из-за границы и стал внутренним эмигрантом на родине. Славянофилы приписали критику Чаадаева российскому менталитету и превратили духовную муку (тоску) и отсутствие исторического сознания в черты русской души и родимое пятно богоизбранной нации. В американском случае эта юношеская забывчивость позволила национализировать прогресс и создать еще одну квазиметафизическую сущность, называемую американским образом жизни. На первый взгляд, мало что может различаться больше, чем пестование русской духовной тоски и американская мечта. Однако оба эти явления разделяют мечту о выходе за пределы истории и памяти. В русской традиции XIX столетия писатель и крестьянин становятся носителями национальной мечты, в то время как в американском случае предприниматель и ковбой – это всемогущие творцы жизни. В отличие от своих российских коллег, эти типы являются сильными и молчаливыми, не слишком уверенно чувствующими себя в мире слов. В России классическая литература XIX века, рассматриваемая через призму единой школьной программы, стала основой национального канона и хранилищем ностальгических мифов, в Соединенных Штатах эту роль играет популярная культура, которая способствовала распространению американского образа жизни. Где-то на границе призрак Достоевского встречается с призраком Микки Мауса. Они обмениваются кривыми улыбками подобно персонажам романа «Бесы». По всей видимости, дан-

ный образ можно трактовать как отсылку к работам художников-концептуалистов и представителей соц-арта, которые нередко в своих произведениях сталкивали культовые фигуры и символы советской цивилизации с символами и фигурами западной популярной культуры. Например, подобные «парадоксальные» образы можно встретить в работах А. Косолапова<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> См. работу Л. Сокова «Герой, Вождь, Бог» (где представлены Ленин, Микки Маус и Иисус), а также работу «Ленин и Джакометти» (где представлены фигуры В. И. Ленина и реплика шагающего человека скульптора Джакометти) и др. – *Примеч. пер.*

## *Глава 2*

# **Ангел истории: ностальгия и эпоха модерна**

Как начать новую жизнь? Как быть счастливым, как формировать себя, утрачивая инертность прошлого? Каково это – ощущать жизнь и ничего кроме жизни, «ту самую темную, подвижную, ненасытную силу, которая страстно вожделеет саму себя»?<sup>78</sup>. Такими были вопросы, не дававшие покоя модернистам. Счастье, а не просто стремление к нему, означало полное забвение и новое восприятие времени.

Модернистское противоречие между традицией и революцией вероломно. Традиция означает как подачу, наследование или передачу идеи, так и сдачу в плен или предательство. Traduttore, traditore, переводчик, предатель. Аналогичным образом слово «революция» означает как циклическое повторение, так и радикальный разрыв. Следовательно, традиции и революция объединяют друг друга и держатся на взаимном противопоставлении. Озабоченность традицией и интерпретация традиции как векового ритуала является типично модернистским явлением, порожденным бес-

---

<sup>78</sup> Nietzsche F. The Utility and Liability of History // Richard Gray, transl. Unfashionable Observations. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 1995. P. 106.

покойством об исчезновении прошлого<sup>79</sup>. Бруно Латур<sup>80</sup> отмечает, что «модернистское время прогресса и антимодернистское время «традиции» – близнецы, которые не узнали друг друга: идея идентичного повторения прошлого и радикального разрыва с любым прошлым – это два симметричных результата одной и той же концепции понимания времени»<sup>81</sup>. Таким образом, существует связь между модернистскими идеями прогресса новизны и антимодернистскими претензиями на восстановление национального сообщества и стабильного прошлого, что с особенной силой проявляется в конце XX века – в свете его болезненной истории.

Слово «модернити» (modernity) впервые было исследовано поэтами, а не политологами; Шарль Бодлер разработал этот термин в своем эссе «Художник современной жизни» (The Painter of Modern Life, 1859–1860)<sup>82</sup>. Бодлер дает

---

<sup>79</sup> Williams R. Keywords: A Vocabulary of Culture and Society. New York: Oxford University Press, 1983. P. 318.

<sup>80</sup> Бруно Латур (Bruno Latour, р. 1947) – французский социолог, философ науки, антрополог, исследователь современных научно-исследовательских технологий и методов, один из создателей Акторно-сетевой теории (ANT). Известен критическими взглядами на общество модерна. Автор знаменитой книги «Нового времени не было». – *Примеч. пер.*

<sup>81</sup> Latour B. We Have Never Been Modern / Catherine Porter, transl. Cambridge; London: Harvard University Press, 1993. P. 76.

<sup>82</sup> Baudelaire Ch. The Painter of Modern Life // Louis B. Hylsop and Frances E. Hylsop, eds. Baudelaire as a Literary Critic. University Park: Pennsylvania State University, 1964. P. 40. В оригинале см.: Baudelaire Ch. Œuvres Completes. Paris: Gallimard Bibliotheque de la Pleiade, 1961. P. 1163. Бодлер не изобрел этот термин, но наиболее ярко раскрыл его полноту. Оксфордский словарь английско-

дуалистический образ современной красоты и культурного опыта модерна: «Модернистская современность – это нечто приходящее, стремительное, это составляющая пропорции, лишь одна из двух половин искусства, из которых вторая половина вечна и непреложна». Проект Бодлера заключается в том, чтобы «репрезентировать настоящее», чтобы захватить переходность, воодушевление, многообразие различных качеств модернистского опыта. Эпоху модерна олицетворяет неизвестная женщина в городской толпе с вуалью и активным макияжем. Это оказалось любовью с последнего взгляда:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;  
Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.  
Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,

---

го языка определяет слово на английском как «нынешние времена» (present times) (1627). Во Франции слово *modernite* несколько пренебрежительно использовал еще Шатобриан, а впоследствии оно упоминалось в статье Теофиля Готье в 1867 году. Разбор темы кризиса памяти, происходившего в условиях модерна, см.: *Terdiman R. Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca: Cornell University Press, 1993; и *Matsuda M. Memory of the Modern*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1996.

Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?  
Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Стоял я, оглушен толпою городской.  
В глубоком трауре, торжественно немая,  
Навстречу женщина мне шла, приподнимая  
Волнистый край одежд прекрасною рукой  
И шагом царственным, как у богинь Эллады.  
А я, застыв, впивал безумно в блеске глаз  
Опасных, как лазурь, где буря занялась,  
Пьянящий сердце яд и смертную усладу.  
Блеснула молния... за нею ночь! Сестра,  
Чей взор вдруг исцелил меня от долгой боли,  
Придет ли новых встреч желанная пора?  
На лоне вечности? Иль никогда уж боле?  
Ведь ты уходишь вдаль неведомым путем,  
Ты, страсть зажегшая, ты, знавшая о том!<sup>83</sup>

Это стихотворение о поиске счастья в эпоху модерна, поиске, который приводит к любовной неудаче. Счастье – по-французски *bonheur* – это результат удачного совпадения во

---

<sup>83</sup> *Baudelaire Ch. Fleurs du Mai / Richard Howard, transl. Boston: David Godine, 1982. P. 97 (English), 275 (French).* Выражение «любовь с последнего взгляда» было придумано, насколько мне известно, Вальтером Беньямином. Стихотворение Шарля Бодлера «Прохожей» («*À une Passante*») из книги «Цветы зла» («*Les fleurs du mal*»), опубликованной впервые в 1857 году, перевод Адриана Ламбле. – *Примеч. пер.*

времени, когда два человека могут встретиться в нужное время, в нужном месте и каким-то образом остановить мгновение. Время счастья похоже на время революции, экстазическое модернистское настоящее. Для Бодлера шанс на достижение счастья открывается в мгновение ока, а остальная часть стихотворения – это ностальгия по тому, что могло бы быть; это не ностальгия по идеальному прошлому, а по настоящему совершенному времени и его упущенному потенциалу. В начале поэт и неведомая женщина двигаются в том же ритме длительного прошедшего времени, ритме бушующих парижских толп. Встреча приносит поэту шок узнавания, а затем пространственную и временную дезориентацию. Прервалось время их счастливой связи...

Мне вспоминаются фотографии начала XX века работы Жака-Анри Лартига<sup>84</sup>, который использовал неподвижные изображения для передачи движения. Он работал как бы против самого принципа фотографии; вместо того чтобы делать фотографируемые предметы застывшими в неподвижном состоянии, он схватывал их в движении, позволяя им ускользать из его кадра, оставляя на темном фоне лишь размытые передернутые тени. Увлекаясь возможностями современных технологий, Лартиг хотел, чтобы фотография делала то, что она не может делать, а именно – схватывать дви-

---

<sup>84</sup> Жак-Анри Лартиг (Jacques Henri Lartigue, 1894–1966) – французский фотограф и художник. Мастер съемки динамичных сцен и движущихся объектов: снимал автогонки, авиацию, спортивные соревнования. Работал в жанрах портретной фотографии, фотодневника и фоторепортажа. – *Примеч. пер.*

жение. Преднамеренный технический сбой делает изображение одновременно ностальгическим и поэтическим. По аналогии с этим Бодлер, увлеченный опытом модернистской тусовки, хотел, чтобы она делала то, что не могла сделать: остановить мгновение. Модернистский опыт предлагает эротическую связь и отрицает консумацию<sup>85</sup>. В отместку Бодлер пытается превратить эротический провал в поэтическое блаженство и закрутить стремительную модернистскую красоту в ритме традиционного сонета. Отравленный кратковременностью, ностальгирующий по традиции поэт сетует на то, что могло бы существовать лишь гипотетически.

Незнакомка – это аллегория *modernité*; одновременно статная и ускользающая, она иллюстрирует вечную красоту и модернистскую скоротечность. Она в трауре, возможно, она – вдова, но для поэта ее вуаль – это упреждающая ностальгия по утраченному шансу на достижение счастья. Ее траур отражает его, или наоборот. Поэт и женщина познают скоротечность ностальгических чувств друг друга. Желая остановить мгновение, он яростно смешивает противоположности; в один и тот же момент он испытывает новое рождение и смерть, удовольствие и боль, темноту и свет, сиюминутное

---

<sup>85</sup> Консумация брака – начало полноценных отношений между супругами. Отсутствие консумации брака, то есть вступления супругов после заключения брачного союза в полноценные интимные отношения в Средние века и вплоть до начала XX столетия нередко становилось причиной разводов. Классический пример – брак Джона Рёскина, расторгнутый по инициативе его супруги из-за отсутствия консумации. – *Примеч. пер.*

и вечное. Женщина потеряна и найдена, а затем снова потеряна, а затем снова найдена – в стихотворении. Рифмование действует как магия; рифма замедляет читателя, заставляя стихотворение рефлексировать над собой, создавая свою собственную утопическую хронометрию, где беглая эротическая фантазия одинокого городского жителя может припоминаться и даже откладываться в памяти. Рифмование притормаживает развитие стихотворения в сторону неизбежного несчастливой конца. Время, затрачиваемое на прочтение стихотворения, возможно, дольше, чем тот временной промежуток, в котором поэту довелось встретить и потерять свою воображаемую возлюбленную. Городская толпа – это не просто фон, а актер на сцене, коллективная анонимность, подчеркивающая уникальность встречи. Современный модернистский город – это ущербная обитель поэта<sup>86</sup>.

Определение поэтической красоты Бодлера во многих отношениях, по современным понятиям, политически и эстетически некорректно. В очерке «Художник современной жизни» он сравнивает модернистскую красоту с женским макияжем и пишет, что искусственные черты и искусственность гораздо предпочтительнее природного «первородного греха» (Бодлер здесь идет против Руссо); и, конечно же, его поэтическая муза едва ли была воплощением добродетели.

---

<sup>86</sup> Бодлер сам часто использует слово меланхолия. Можно сказать, что в его случае ностальгия и меланхолия накладываются друг на друга. Я делаю акцент на ностальгии, чтобы показать эксперименты поэта с темой времени и его поиски прибежища в мире модерна.

По Бодлеру, искусство дает новое очарование разочарованному миру модерна. Память и воображение, восприятие и опыт тесно связаны между собой. Поэт пишет по ночам после того, как весь день блуждает в городской толпе, которая становится его соавтором. Искусство эпохи модерна – это мнемоническое искусство, а не просто изобретение нового языка.

В то время как Бодлер определил современную чувственность (чувственность – одно из ключевых понятий в философии, обозначающих важнейшую человеческую познавательную способность. Например, в философии Иммануила Канта чувственность (нем. *Sinnlichkeit*) – «есть способность созерцания вследствие внешних воздействий (этим она отличается от интеллектуального созерцания). Пассивность чувственности обуславливает отнесение ее Кантом к низшим способностям души. Кант не разделяет общего в XVIII в. мнения, согласно которому чувственность и рассудок имеют единое происхождение, но отличаются степенью отчетливости своих познаний»<sup>87</sup>) и придумал понятие «modernity», современное прилагательное «modern» имеет свою собственную историю. Ведущее свое начало от *modo* (недавно, буквально сейчас), оно входит в употребление в христианском Средневековье; первоначально это слово означало «нынеш-

---

<sup>87</sup> См. Словарь философских терминов В. Г. Кузнецова. В эпоху модерна чувственность получает новое прочтение, что нередко связывают в том числе с поэтическим творчеством и жизнетворчеством Шарля Бодлера. – *Примеч. пер.*

нее» и «современное», и в этом не было ничего радикального. Войнственные и оппозиционные ноты в применении этого слова – вот то, что действительно оказалось «модернистским» и новым. Модерн приобретает полемические коннотации во Франции XVII столетия в период Спора о древних и новых<sup>88</sup>. Это слово относилось не к техническому прогрессу, а к полемике о литературных вкусах и классической Античности. В XVIII столетии глагол «to modernize», «модернизировать», часто отсылал к обустройству жилища<sup>89</sup>. К началу XX века модернистский опыт стал идентифицироваться Дьёрдем Лукачем<sup>90</sup> как «трансцендентальная неприютность». Обустройство дома, видимо, зашло слишком далеко.

Крайне важно отличать модернизацию в значении критического проекта от модернизации как социальной практики и государственной политики, которая обычно относится к индустриализации и техническому прогрессу. Модерн и разнообразные модернизмы – это реакция на период модернизации и последствия прогресса. Модернити – явление проти-

---

<sup>88</sup> Подробнее об истории этого термина см.: *Calinescu M. Five Faces of Modernity*. Durham, NC: Duke University Press, 1987. P. 13–95. «Querelle des Anciens et des Modernes» – академическая полемика во Франции XVII столетия о первенстве ролей античной «древней» и современной – «классицистической» литературных традиций. – *Примеч. пер.*

<sup>89</sup> *Williams*. Keywords. P. 208.

<sup>90</sup> Дьёрдь Бернат Лукач Сегедский (Szegedi Lukács György Bernát, 1885–1971, настоящее имя Дьёрдь Бернат Лёвингер, в СССР был известен под именем Георгия Осипович Лукач) – венгерский философ-неомарксист, литературный критик и основатель венгерской школы марксизма. – *Примеч. пер.*

воречивое, критическое, амбивалентное и рефлекслирующее на тему природы времени; оно сочетает в себе очарованность сегодняшним днем с тоской по иным временам. Период на рубеже XIX и XX столетий был последним примером диалога между художниками, учеными, философами и критиками в попытке разработать всеобъемлющее понимание эпохи модерна и новой концепции времени. Альберта Эйнштейна и Пабло Пикассо, Николая Лобачевского, создателя альтернативной геометрии, и Велимира Хлебникова, отца-основателя русского авангарда, в тот момент объединяла озабоченность одними и теми же вопросами.

В центре этой дискуссии находятся три образцовых примера рефлекслирующей модернистской ностальгии: бодлеровская любовь с последнего взгляда, идея вечного возвращения Ницше и альпийская забывчивость, а также – конфликт Беньямина с ангелом истории. Бодлер вновь обращается к быстротечности городского времени, Ницше – к космосу и пустоте, а Беньямин – созерцает осколки прошлого. Бодлер пытался «репрезентировать настоящее»<sup>91</sup> через опыт шокирующего и борьбу противоположностей, Ницше – через самодовольную и вынужденную иронию, а Беньямин через диалектику в тупике и нетрадиционную археологию памяти. Все трое – поэтические критики эпохи модерна – ностальгируют по настоящему времени, но они стремятся не

---

<sup>91</sup> Здесь в тексте используется трудно переводимая на русский язык игра слов в словосочетании «represent the present». – *Примеч. пер.*

столько вернуть настоящее, сколько показать его хрупкость.

Встреча Бодлера с модернистским опытом была исполнена амбивалентности; его поэзия населена ностальгическими Сфинксами и Лебедями – от древности до старого Парижа. Он грезит об экзотических пасторальных утопиях, в которых аристократическое безделье, истома и сладострастие не нарушаются вульгарностью буржуазии<sup>92</sup>. Однако, в отличие от романтиков, он не презирает урбанистический опыт и, напротив, как бы становится наэлектризованным в городской толпе. Именно эта неуловимая, творческая, оглушительная городская театральность дает ему надежду на обретение счастья. Если бы Бодлер уехал из Парижа на некоторое время, он, возможно, мог бы ностальгировать по этому особому электризирующему ощущению, однако Бодлер критично относится к вере в счастливую поступь прогресса, который, по его мнению, порабощает человеческую природу. Для Бодлера настоящее и новое связаны с открытостью и непредсказуемостью, а не с телеологией прогресса. Бодлеровский Париж становится столицей амбивалентного модерна, который включает в себя все нечистоты современной жизни.

Любопытно, что Достоевский как раз примерно в это же время посетил Париж и вернулся в Россию с чувством негодования. Он описал Париж не как столицу модерна, а как

---

<sup>92</sup> Вероятно, здесь намек на Марселя Пруста с его бесконечным повествованием, исполненным благородной аристократической праздности и истомы. Лебедь и сван – см. «В сторону Свана», «В поисках утраченного времени». – *Примеч. пер.*

вавилонскую блудницу (*Babyloniacus fornicaria*, вавилонская шлюха – образ в христианской эсхатологии, основанный на книге Откровения) и символ западного упадка: «Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса, воочию совершающееся. Вы чувствуете, что много надо вековечного духовного отпора и отрицания, чтоб не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала, то есть не принять существующего за свой идеал...»<sup>93</sup> Для Достоевского современная городская жизнь становится апокалиптической, а модернизм – идолопоклонство; он переводит его обратно на язык религиозных пророчеств, выступая против западного падения от благодати к русскому «вековечному духовному отпору». Неудивительно, что понятие «modernity» по-прежнему не имеет точного эквивалента в русском языке, несмотря на богатство и разнообразие художественного модернизма. Бодлер и Достоевский, оба являясь ностальгиками эпохи модерна и критиками прогресса, в итоге разошлись в разные стороны и не разделили ту самую урбанистическую любовь с последнего взгляда.

Путаница вокруг слова «modern» и распространение множества его производных демонстрируют, как трудно репрезентировать настоящее. Бодлер был меланхоличным и очарованным модернистским художником, который оплакивал

---

<sup>93</sup> *Dostoevsky F. Winter Notes on Summer Impressions / David Patterson, transl. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988. P. 37.*

исчезнувший «лес соответствий» в мире, но также исследовал креативные потенциалы модернистского опыта. Бодлер, в формулировке Маршалла Бёрмана, был «нечистым модернистом», который не пытался освободить свое искусство от противоречий современной урбанистической жизни<sup>94</sup>.

Амбивалентный опыт модерна и ностальгии вдохновлял не только искусство XIX столетия, но и социальную науку и философию. Социология модерна была основана на различии между традиционным сообществом и обществом модерна, различии, которое тяготеет к идеализации целостности, близости и трансцендентности мировоззрения в традиционном обществе. Фердинанд Тённис<sup>95</sup> пишет: «В *Gemeinschaft* (сообщество) человек живет от рождения в одной семье, привязанный к ней и в радости и в горе. В *Gesellschaft* (общество) человек входит так, как будто он приезжает в чужую страну»<sup>96</sup>. Таким образом, современное общество выступает как иностранное государство, общественная жизнь – как эмиграция из семейной идиллии, городское существо-

---

<sup>94</sup> *Berman M. All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. New York: Penguin, 1988. P. 30.*

<sup>95</sup> Фердинанд Тённис (Ferdinand Tönnies, 1855–1936) – немецкий мыслитель, социолог, один из основателей социологии как самостоятельного научно-практического направления. Различал чистую, прикладную и эмпирическую социологию, которые анализируют жизненные процессы в статике, динамике и на основе статистических данных. Автор фундаментального труда «Введение в социологию», выпущенного в 1931 году. – *Примеч. пер.*

<sup>96</sup> *Tönnies F. Community and Association. London: Routledge and Kegan Paul, 1955. P. 38.*

вание – как необратимое изгнание. Большинство ностальгирующих социологов модерна тем не менее не являются антимодернистскими, а скорее критикуют последствия модернизации, объективации человеческих отношений через силы капитализма и растущей бюрократизации повседневной жизни<sup>97</sup>. Макс Вебер остановился на трагической амбивалентности современной «рационализации» и бюрократического подчинения индивидуальных и общественных отношений утилитарной этике, которая привела к «разочарованию в мире», потере харизмы и уходу из общественной жизни. Отступление во вновь обретенную религию или заново созданную общинную традицию было не ответом на вызов эпохи модерна, а бегством из нее.

Для Георга Зиммеля<sup>98</sup> определенные силы модернизации угрожали человеческим аспектам модернистского проекта – индивидуальной свободе и творческим социальным отношениям. Его бодлеровская версия ностальгии прочно укоренилась в жизни модернового мегаполиса. Зиммель видит рас-

---

<sup>97</sup> Max Weber: *Essays in Sociology* / H. H. Gerth and C. Wright Mills, transl. and eds. London: Routledge and Kegan Paul, 1961. P. 155. Своеобразное видение эстетического восприятия мира см.: *Cascardi A. The Subject of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

<sup>98</sup> Георг Зиммель (Georg Simmel, 1858–1917) – немецкий философ, социолог, один из основателей школы «философии жизни». Занимался социологическими исследованиями, создавая методы и приемы, легшие позднее в основу современной социологической науки. Занимался исследованиями городов и городской жизни в Европе, изучал и анализировал творчество Шопенгауэра и Ницше. – *Примеч. пер.*

тущее расщепление между объективированными формами обмена и открытой и творческой общительностью, которая одновременно является «игровой формой» и «этической силой» общества. Эта модернистская этика заключается в сохранении неинструментального качества человеческих отношений, непредсказуемой жизни, чувстве существования, способности нести себя через эрос и социальное общение «за порогом нашей временной ограниченной жизни»<sup>99</sup>. Зиммель ностальгирует по исчезающим в эпоху модерна потенциалам героических приключений в поисках свободы. Его эротическая социология нуждается в художественной, а не институциональной или экономической концепции современных социальных отношений.

Объект ностальгии может варьироваться: традиционная община у Тённиса, «первобытный коммунизм» дофеодалного общества у Маркса, заколдованная общественная жизнь у Вебера, творческая коммуникабельность у Георга Зиммеля или «интегрированная цивилизация древности» у раннего Дьёрдя Лукача. Лукач придумал термин современной «трансцендентальной бездомности» и определил его посредством развития искусства, а также общественной жизни. «Теория романа» Лукача (1916) открывается элегией эпических масштабов: «Блаженны времена, для которых звездное

---

<sup>99</sup> *Simmel G.* «On Sociability», and «Eros, Platonic and Modern» // Donald Levine, ed. *On Individuality and Social Forms.* Chicago: University of Chicago Press, 1971. P. 137, 247.

небо становится картой дорог – и торных, и еще не проторенных, – дорог, освещенных светом этих звезд. Все и ново для них – и знакомо до боли, все и причудливо – и обычно. Как ни обширен мир, он похож на наш собственный дом, ибо огонь, горящий в душе, – того же свойства, что и звезды»<sup>100</sup>. Это уже ностальгия не по локальному дому, а по тому, чтобы быть как дома в целом мире, стремясь к «трансцендентальной топографии сознания», которая характеризовала, предположительно, «интегрированную» древнюю цивилизацию. Объектом ностальгии у Лукача является тотальность бытия, безнадежно фрагментированного в современную эпоху. Роман, современный заменитель античного эпоса, представляет собой своего рода «полуискусство», которое стало отражать «дурную бесконечность» модернистского мира и потерю трансцендентного дома. Лукач перешел от эстетики к политике, двигаясь от гегельянства к марксизму и сталинизму, теряясь в многообразии тоталитарных утопий XX века, оставаясь верным только ностальгии по тотальному миропониманию, рано проявившемуся в его работах.

Ницше ищет счастья за пределами интегрированной цивилизации и традиционных общин прошлого. Встреча с незнакомкой сомнительных моральных качеств в перепол-

---

<sup>100</sup> *Lukacs G. The Theory of the Novel / Anna Bostock, transl. 1916; reprint. Cambridge, MA: MIT Press, 1968. P. 29. Цитата в переводе с немецкого Г. Бергельсона по книге «Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики)», вышедшей в издательстве «Новое литературное обозрение» в 1994 году. – Примеч. пер.*

ненном городе в его случае уже не актуальна. Концепция модерна у Ницше была родом не из Метрополиса, она была началом индивидуальным и космологическим. Его концепция вечного возвращения предлагает путь к преодолению самой первопричины ностальгии, необратимости времени и неповторимости опыта. Обещая спасение от модернистской скоротечности, его концепция бросает вызов противоречию между хаосом и контролем, линейным и циклическим временем:

«Этот мир – монстр энергии, без начала и конца... крепкие силы, которые не бывают больше или меньше, которые не расходуются, а трансформируют самих себя; тогда как бытовой мир не изменяется, а существует без затрат и убытков, но так же без увеличения и доходов <...> море сил, текущее и бросающее все подряд, вечно изменяющее, вечно наводняющее, с возвращениями после многих лет отсутствия, с отливами и приливами, с формами, стремящимися от простоты к более сложным видам»<sup>101</sup>.

Лирические отступления Ницше, повествующие о вечном возвращении, отсылают к греческой философии; однако, как и слово «ностальгия», такое вечное возвращение только ностальгически греческое. Более того, у него есть отчетливый модернистский аспект: самовосстанавливающаяся

---

<sup>101</sup> *Nietzsche F. The Will to Power / Walter Kaufmann and R. J. Holingdale, transl. New York: Vintage, 1967. P. 550. Перевод по Т. В. Шапченко из статьи «Музыкальная онтология Ф. Ницше и понятие „время“». – Примеч. пер.*

современная субъективность, характеризуемая «волей к власти». Исследователи Ницше продолжают спорить о противоречивом понятии о вечном возвращении и о том, является ли оно в первую очередь субъективным или космологическим<sup>102</sup>. Ницше много раз возвращался к идее вечного возвращения, но всегда по-новому, всегда воссоздавая какой-то новый ее аспект, оставаясь, в конце концов, дразнящим читателя модернистским мастером иронии, а не систематическим или научно-ориентированным мыслителем.

Тем не менее ностальгия просачивается в ницшеанские образы, порождая картины окончательного забвения, когда герой надеется выйти за пределы памяти и утраты воспоминаний в космос и бескрайнюю пустыню. Ницше не удавалось оставаться дома в домашнем хозяйстве «без затрат и убытков». Тоска по дому одолевает его. Только его собственная икона ностальгии эпохи модерна – это не статная незнакомка, а знаменитый сверхчеловек Заратустра, обретающий дом лишь в своей душе: «Надо жить на горах. Блаженными ноздрями вдыхаю я опять свободу гор! Наконец мой нос избавился от запаха всякого человеческого существа! Зашекоченная свежим воздухом, как от шипучих вин, чихает моя душа, – чихает и весело приговаривает: на здоровье! Так гово-

---

<sup>102</sup> В ряду хороших текстов по этой тематике рекомендую следующие: *Deleuze G. Nietzsche and Philosophy* / Hugh Tomlinson, transl. New York: Columbia University Press, 1983; и *Nehamas A. Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.

рил Заратустра»<sup>103</sup>. Таким образом, прибежище модернистского философа не так уж современно. Скорее, это альпийский пейзаж романтических возвышенных и швейцарских сувенирных открыток. Ницше играет драму социальной театральности – чихания и произнесения слов «на здоровье!» в театре его души. Ни Философ, ни его герой-сверхчеловек не являются городскими фланерами. Ницше называл себя «хорошим европейцем», но он так никогда и не побывал в бодлеровском Париже, «столице XIX века». Ницшеанский «лучший миг» – это не урбанистическое озарение, а душевные воспоминания на вершине горы.

Трактат «О пользе и вреде истории для жизни», в котором Ницше дает критику монументальной и античной истории, представляет собой весомый довод в пользу рефлексивной истории и здорового забвения жизни. В описании этой здоровой забывчивости Ницше воспроизводит еще одну пасторальную ностальгическую сценку – в стиле Жан-Жака Руссо в комплекте с коровьими колокольчиками. Человек эпохи модерна описывается как «лишеница и изводящий себя ностальгик по пустыне», которого философ приглашает наблюдать за братьями своими меньшими и учиться быть счастливым, освобождаясь от бремени прошлого:

«Погляди на стадо, которое пасется около тебя: оно не знает, что такое вчера, что такое сегодня, оно скачет, жует

---

<sup>103</sup> *Ницше Ф.* Сочинения в 2-х томах. Т. 2. М.: Мысль, 1990 / пер. Ю. М. Антоновского под ред. К. А. Свасьяна. – *Примеч. пер.*

траву, отдыхает, переваривает пищу, снова скачет, и так с утра до ночи и изо дня в день, тесно привязанное в своей радости и в своем страдании к столбу мгновения и потому не зная ни меланхолии, ни пресыщения. Зрелище это для человека очень тягостно, так как он гордится перед животным тем, что он человек, и в то же время ревнивым оком смотрит на его счастье – ибо он, подобно животному, желает только одного: жить, не зная ни пресыщения, ни боли, но стремится к этому безуспешно, ибо желает он этого не так, как животное. Человек может, пожалуй, спросить животное: „Почему ты мне ничего не говоришь о твоём счастье, а только смотришь на меня?“ Животное не прочь ответить и сказать: „Это происходит потому, что я сейчас же забываю то, что хочу сказать“, – но тут же оно забывает и этот ответ и молчит, что немало удивляет человека»<sup>104</sup>.

Философ тоскует по нефилософскому мироощущению, свойственному коровам, но, увы, бездумное животное не отвечает взаимностью. Философский диалог со счастливыми коровами – это комическая неудача. Ностальгируя по доно-стальгическому состоянию бытия, философ довольствуется лишь иронией. Ирония в данном случае вытесняет философа из его собственного мировоззрения. Коровы смотрят ми-

---

<sup>104</sup> Выражение «изводящий себя ностальгик по пустыне» (homesickness for the wild) появляется в эссе: *Nietzsche F. On the Genealogy of Morals / Walter Kaufmann, transl. and ed. New York: Vintage, 1967. P. 85. Quote from Nietzsche. The Utility and Liability of History. P. 87.* Перевод Я. Бермана. Из издания: *Ницше Ф. Сочинения в 2-х томах. Т. 1. М.: Мысль, 1990. – Примеч. пер.*

мо него, лишая его счастливого видения. Припоминание забвения оказывается чем-то еще более сложным, чем репрезентация настоящего, которую Бодлер пытался воспроизводить в своих стихотворениях. Ирония, в случае Ницше, отражает двусмысленность положения современного человека, который иногда выглядит как демиург будущего, а иногда и как печальное разумное животное.

«Модернизм – это именно то, что всегда пробуждает доисторическое», – писал Вальтер Беньямин<sup>105</sup>. Беньямин не раз обращался к критике прогресса и исторической причинности несколько иным образом. Преследуемый бременем истории, он не мог найти прибежище в природе или доисторическом времени. Счастливые коровы Ницше или первобытные общины Маркса мало интересовали Беньямина. Как и Ницше, Беньямин был эксцентричным мыслителем эпохи модерна, только его современная Аркадия была не альпийским высокогорьем, а парижскими торговыми пассажами и городскими блошиными рынками. Модернистский герой Беньямина должен был быть одновременно коллекционером памятных предметов и мечтателем, грезящим о будущей революции, тем, кто не просто живет в ушедшем мире, а «воображает лучшую жизнь, в которой вещи освобождаются от тяжелого обременения полезности».

---

<sup>105</sup> Benjamin W. Paris, the Capital of the Nineteenth Century / transl. by Quintin Hoare in Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. London; New York: Verso. P. 171.

Последним испытанием для модернистского героя Беньямина была поездка в Москву зимой 1926/27 года. Беньямин через три года после смерти Ленина отправился в советскую столицу по личным и политическим причинам, чтобы увидеть свою подругу Асю Лацис<sup>106</sup> и прояснить свое отношение к Коммунистической партии. Поездка привела к эротической неудаче и идеологическому отступничеству. Роман Беньямина с официальным коммунизмом шел по тем же скользким улицам зимней Москвы, что и его роман с Асей. Вместо личного счастья и обретения интеллектуальной принадлежности Беньямин получил парадоксальное представление о советской жизни с необычными проясняющими озарениями. Беньямин удивил своих друзей-леваков, которым Москва представлялась столицей прогресса и лабораторией будущей мировой революции, описав устаревшую коллекцию деревенских игрушек и странный ассортимент предметов, продающихся на блошином рынке: экзотические фантазийные птицы из папье-маше и искусственные цветы, главная советская икона, карта СССР и картина с образом полубнаженной божией матери с тремя руками рядом с изображениями святых, «в окружении портретов Ленина, как заключенный между двумя полицейскими». Каким-то обра-

---

<sup>106</sup> Анна Эрнестовна Лацис (Anna Lāce (Asja Lācis), 1891–1979) – латышская и советская актриса, театральная режиссер. Жертва политических репрессий – с 1938 по 1948 год отбывала ссылку в Казахстане. Исследователь и теоретик театра, занималась изучением немецкого театра, изучала и популяризировала творчество Бертольда Брехта. – *Примеч. пер.*

зом эти странные повседневные противопоставления прошлого и будущего, образы домодернистской промышленности, традиционной русской деревни, играющей в прятки в советской столице, были для Бенямина важными уликами, которые бросали вызов идеологическим репрезентациям. Неконгруэнтный коллаж московской жизни представлял собой альтернативный образ эксцентричного модернизма, оказавший глубокое влияние на прогресс в последующие периоды XX века. Несмотря на незначительные неточности, рассказ Бенямина о Москве конца 1920-х годов в ретроспективе выглядит исполненным куда большей любезности и понимания, чем многие другие описания его современников-иностранцев.

Бенямин думал о Прошлом, Настоящем и Будущем как о наложении времен, что напоминает современные фотографические эксперименты. По его мнению, каждая эпоха мечтает о следующей и при этом переосмысливает ту, которая ей предшествовала. Настоящее «пробуждается» в мечтаниях о прошлом, но остается «обложенным» этими мечтами. Раздувание, пробуждение, констелляция – это беняминовские образы взаимосвязи между различными временами. Таким образом, Бенямин, подобно Ницше и другим ностальгирующим личностям эпохи модерна, восстал против идеи необратимости времени, только вместо образа ницшеанских волн вечного возвращения он предложил жемчужины кристаллизованного опыта. Бенямин никогда не разыгрывает

идеальные сцены ностальгии – интегрированную цивилизацию или пустыню забвения. Вместо этого он играет с «веером памяти», который раскрывает нам новые уровни забвения, но никогда не позволяет дойти до его исходной точки: «Тот, кто когда-то начал открывать веер памяти, никогда не доберется до его последнего сегмента. Ни один из образов не удовлетворяет его, поскольку он видел, что веер можно разворачивать дальше, и только на складках живет правда»<sup>107</sup>. Беньямин хотел «раздуть искру надежды в прошлом», чтобы заново вернуть историческую традицию из пустого континуума забвения. Конstellляции – это тот случай, когда прошлое «актуализируется» в настоящем и мгновенно принимает «узнаваемость в этот миг». Они приводят к революционным столкновениям или профанным толкованиям. Метод Беньямина можно назвать археологией настоящего; именно настоящее и его возможности – это то, в отношении чего он испытывает предельный уровень ностальгии.

Беньямин любил стихотворение Бодлера, посвященное прохожей-незнакомке. Поэт испытывает шок узнавания, который дает муку удовольствия и боли. Она может быть потеряна как любовь с первого взгляда, но не как «любовь с последнего взгляда», по выражению Беньямина. Она воссоздается благодаря стихотворению, которое находит новые отголоски в будущем. Точно так же истории об угнетенных лю-

---

<sup>107</sup> Benjamin W. Berlin *Chronicle // Reflections*. New York: Schocken Books, 1986. P. 6.

дах или о тех людях, которые считались исторически незначимыми, а также сувениры в торговых рядах и списанные со счетов предметы из ушедших эпох, могут, таким образом, обрести спасение – и вновь стать значимыми в будущем. Этот предельно оптимистический взгляд человека, который сопротивляется хаосу и преходящей природе вещей и людей в эпоху модерна, мог бы поразить нас, если бы у Беньямина не было личного предчувствия катастрофы. Верный своему методу материальной истории, Беньямин собрал в своих небольших блокнотах значительное количество наблюдений, снимков повседневной жизни, цитат и вырезок, которые должны были дистиллировать его исторические прозрения и образовывать «конstellации», в которых прошлое сливается с настоящим или настоящее предвосхищает будущее. Среди тех перлов, которыми он делился со своими друзьями, был репортаж из Вены 1939 года, рассказывающий о местной газовой компании, которая прекратила поставки газа евреям. «Потребление газа еврейским населением связано с потерями для газовой компании, поскольку крупнейшими потребителями являлись именно те, кто не оплачивал свои счета. Евреи использовали газ, в том числе и для совершения самоубийств»<sup>108</sup>.

В конце концов, рождение ностальгического недуга было

---

<sup>108</sup> Benjamin W. Briefe. Vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966. P. 820. Цит. по: Arendt H. Walter Benjamin, 1892–1940 // Illuminations. New York: Schocken Books, 1978. P. 1–59.

связано с войной. В XX веке, с его мировыми войнами и катастрофами, вспышки массовой ностальгии часто возникали после подобных бедствий. В то же время опыт массового уничтожения исключает приукрашенную реконструкцию прошлого, привнося в рефлекслирующее сознание подозрительность по отношению к ретроспективному взгляду. Беньямин предлагает нам икону катастрофического модернизма в своем описании картины Пауля Клее.

«У Клее есть картина под названием *Angelus Novus*. На ней изображен ангел, выглядящий так, словно он готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит. Глаза его широко раскрыты, рот округлен, а крылья расправлены. Так должен выглядеть Ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас – цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам. Он бы и остался, чтобы поднять мертвых и слепить обломки. Но шквальный ветер, несущийся из рая, наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал»<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> Benjamin. Theses on the Philosophy of History. P. 257–258. На диалектическом изображении см.: Tiedemann R. Dialectics at a Standstill / Gary Smith and Andre Lefevre, transl. // Walter Benjamin. The Arcades Project. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999. P. 931–945.

Если на какое-то мгновение мы остановимся на этом мессианском образе, то сможем предстать перед лицом ангела истории, как описывает его Беньямин: на пороге прошлого и будущего, обрамленном модернистской живописью. Ангел не трогает нас буквально, он обращает взор в нашу сторону, но не на нас; отвлекая наш взгляд от бурного видения прогресса, но не позволяя нам вернуться назад, ангел не может ни собрать воедино прошлое, ни охватить будущее. Бури, бушующие в раю, отражают сломы исторических эпох, инвертируя векторы прошлого и будущего. Ангел истории замирает в неустойчивом настоящем, неподвижно, среди всех ветров, воплощая то, что Беньямин назвал «диалектикой в тупике». И даже здесь мессианское домодернистское видение сталкивается с визуальной диалектикой модернистской живописи, где противоречивые знаки и образы сосуществуют без какого-либо возможного разрешения или синтеза и где новая геометрия пространства допускает множество альтернативных планов существования. Волосы ангела разворачиваются, как нерасшифрованные священные свитки; его крылья вывернуты наизнанку, как лента Мёбиуса, где будущее и прошлое, левое и правое, обратная и внешняя стороны выглядят обратимыми.

Этот ангел истории олицетворяет собой рефлексирующую и внушающую трепет модернистскую тоску, которая пронизывает искусство XX столетия и выходит за пределы измов. Местные версии истории модернистского искус-

ства, такие как у Клемента Гринберга<sup>110</sup>, оказавшие влияние прежде всего в американском контексте, или Петера Бюргера<sup>111</sup>, которые в основном касаются западноевропейских художественных течений, особенно сюрреализма, далекого от Гринберга, получили достаточно внимания критиков. Существует еще одна традиция искусства и мысли XIX и XX веков, которая должна быть реабилитирована в беньяминовской манере, гибридная традиция нечистого модернизма. В этой традиции поиск нового языка может исследовать диалекты прошлого, не только эсперанто будущего (Стравинский против Шёнберга, в музыке); отчуждение может быть не только художественным, но и экзистенциальным принципом; политика может варьироваться от утопического до антиутопического и анархического, саботируя как буржуазный здравый смысл, так и новую революционную ортодоксию<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> Клемент Гринберг (Clement Greenberg, 1909–1994) – американский художественный критик, теоретик искусства. Исследовал и пропагандировал радикальное модернистское искусство, авангард и левое искусство. Оказал значительное влияние на развитие арт-сцены в середине XX века. Считается вдохновителем и открывателем ряда крупнейших модернистских художников, например – Джексона Поллака. – *Примеч. пер.*

<sup>111</sup> Петер Бюргер (Peter Bürger, 1936–2017) – немецкий филолог, исследователь новейших течений в литературе и искусстве. Изучал литературу модернизма, был профессором французской литературы и сравнительного литературоведения. – *Примеч. пер.*

<sup>112</sup> Это в особенности касается ряда художников и писателей эпохи модернизма и авангарда в России и Восточной Европе. К примеру, в романе Евгения Замятина «Мы» 1920 года, написанном на экспериментальном экспрессионистском языке, ностальгия, равно как и преступный личный эротизм анонимного жителя

Искусство XX века было в восторге от префиксов «нео-» и «пост-» и множества различных «-измов». Постмодернизм был последним из таких движений<sup>113</sup>. Постмодернисты реабилитировали ностальгию вместе с поп-культурой, но ностальгия оставалась ограниченной кавычками цитат, сводящихся к использованию элементов исторических стилей; все это не было поиском иной темпоральности. В конце концов даже протестный постмодернизм признал этот парадоксальный провал. Как отмечает Хал Фостер<sup>114</sup>, постмодер-

---

стеклянного дома в утопическом Едином государстве, остается последним признаком его выжившего населения.

<sup>113</sup> Далеко не все постмодернисты стремились искоренить модерн в философии и критике, многие из них атаковали своеобразное чучело модернизма. Иногда постмодернисты проделывали с модернизмом ровно то, за что они сами критиковали модернистов и их отношение к своим предшественникам, а именно – совершали убийственное упрощение. См.: *Foster H. The Return of the Real. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.* Фостер предполагает, что отношения между постмодернизмом и модернизмом не были линейными, а часто напоминали так называемое «отложенное действие», если использовать фрейдистскую терминологию. Таким образом, новый авангард может вернуться из будущего и воздействовать на слабые места авангарда исторического. Очевидно, что в данном случае я не могу высказывать обобщенное суждение обо всем разнообразии постмодернистской мысли и практики, в которую входят такие разносторонние и противоречивые мыслители, как Жан-Франсуа Лиотар, Жак Деррида, Фредрик Джеймсон, Жан Бодрийяр, Андреас Гюиссен, Славой Жижек, Эпштейн и другие, которые нередко оказываются не согласными друг с другом.

<sup>114</sup> Хал Фостер (Hal Foster, р. 1955) – американский арт-критик и историк искусства. Его работы 1980–1990-х годов, посвященные критике постмодернизма и авангарда, оказали большое влияние на понимание развития современного искусств в конце XX столетия. См.: «The anti-aesthetic: essays on postmodern culture» (1983), «The Return of the Real: „The Avant-Garde at the

низм не проиграл, но «произошло нечто худшее; изначально рассматриваемый как мода, постмодернизм превратился в demode»<sup>115</sup>.

Вместо того чтобы принимать сторону антимодернизма или антипостмодернизма, более важным представляется пересмотр незавершенного критического проекта эпохи модерна, основанного на альтернативном понимании темпоральности, – не в качестве телеологии прогресса или трансцендентности, а в виде суперпозиции и сосуществования гетерогенных времен. Бруно Латур задается вопросом, что произойдет, если мы подумаем о том, что мы «никогда не были людьми модерна», и начнем изучать гибриды природы и культуры прошлого и настоящего, которые населяют современный мир. Затем нам нужно будет повторить свои шаги и замедлить работу: «применять, а не заново открывать, приносить, а не исключать, относиться по-братски, а не изобличать, классифицировать, а не уличать в обмане»<sup>116</sup>.

Искусство и образ жизни офф-модернизма исследуют гибриды прошлого и настоящего. Вот некоторые из наречий,

---

End of the Century“» (1996), «Art Since 1900: Modernism, Anti-Modernism, Postmodernism» (2005) и др. – *Примеч. пер.*

<sup>115</sup> Foster. Return of the Real. P. 206. В текстах Хала Фостера слово demode используется как синоним английского слова outmoded – то есть устаревший, вышедший из моды. Предположительно, употребление именно такого термина может являться отсылкой к деконструктивистскому понятию устаревания и выпадения из контекста, что и заключено в сакраментальном для этого направления префиксе «де-». – *Примеч. пер.*

<sup>116</sup> Latour. We Have Never Been Modern. P. 47.

относящихся к этому обсуждению, которые будут использоваться: «в сторону» (aside) и «за кулисами» (offstage), «расширяющиеся и ответвляющиеся от чего-либо» (extending and branching out from), «слегка безумные и эксцентричные» (выбивающиеся из колеи) (somewhat crazy and eccentric (off-kilter)), «отошедшие или отстраненные от дел и обязанностей» (absent or away from work or duty), «атональные» (off-key), «аритмические» (offbeat), порой – «внецветовые» (off-color)<sup>117</sup>, но не «выпавшие из обоймы» (offcast). В этой версии понимания эпохи модерна привязанность и рефлексия не являются взаимоисключающими, а напротив – подчеркивают друг друга, даже когда напряженность остается неснятой и тоска – неизлечимой. Многие офф-модернистские художники и писатели происходят из мест, где искусство, хотя и являлось внеыночным явлением, продолжало играть важную социальную роль и где модернизм развивался в контрапункте со своей западноевропейской версией и версией США, от Рио-де-Жанейро до Праги. Русский писатель и критик Виктор Шкловский, изобретатель острашения<sup>118</sup>, написал свои самые ностальгические тексты сразу

---

<sup>117</sup> Вероятно, речь идет об одном из устоявшихся определений пошлости и дурновкусия. Так, в английском языке словосочетанием «off-color joke» принято обозначать дурную шутку, неуместное или пошлое высказывание с претензией на юмор. Этот термин также может служить своеобразной отсылкой к сомнительным вкусовым пристрастиям в области искусства. – *Примеч. пер.*

<sup>118</sup> Виктор Шкловский и его коллеги в конце 1910-х годов ввели в научный обиход ключевые для понимания искусства авангарда понятия «прием» и «остране-

после революции во время своего короткого периода изгнания в Берлине. Вместо того чтобы идти в ногу с революционным временем, с нетерпением ожидая светлого будущего, писатель двигался по диагонали, как фигура «Слон» в шахматной игре, обращаясь лицом к нереализованным потенциалам и трагическим парадоксам революции: фигура «Слон» может двигаться одновременно вертикально и горизонтально, пересекая черные и белые квадраты, бросая вызов власти. Шкловский предположил, что культурная эволюция не всегда происходит по прямой линии от родителей к детям, но через боковую ветвь генеалогии, через дядюшек и тетушек. Маргиналии определенной эпохи не просто становятся ее памятными вещами; они могут содержать зерна будущего. Среди офф-модернистских творцов много изгнанников, в том числе Игорь Стравинский, Вальтер Беньямин, Хулио Кортасар, Жорж Перек, Милан Кундера, Илья Кабаков, Владимир Набоков, которые так никогда и не вернулись на родину, а также некоторые из самых малоподвижных худож-

---

ние». См.: «Манифесты ОПОЯЗа», «Сборники по теории поэтического языка», 1917; Шкловский писал: «Так пропадает, в ничто вмениясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны. <...> ...для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно». – *Примеч. пер.*

ников, такие как американец Джозеф Корнелл, который никогда не путешествовал, но всегда мечтал об изгнании. Для них офф-модернистское мировоззрение было не только художественным кредо, но и образом жизни и миропониманием. Офф-модернисты выступают посредниками между модернистами и постмодернистами, доставляя исследователям определенные неудобства. Экцентричное наречие «офф» понижает градус модности и избавляет от бремени определения кого-либо как пред- или постмодерниста. Если в начале XX века модернисты и авангардисты самоопределились, отказавшись от ностальгии по прошлому, в конце XX столетия размышление о ностальгии могло бы привести нас к переозначиванию критического модернизма и его темпоральной амбивалентности и культурных противоречий.

«Нет следа цивилизации, который не является одновременно следом варварства», – писал Вальтер Беньямин. Эти слова можно увидеть на надгробии писателя в Портбоу<sup>119</sup> в Испании, на приморском католическом кладбище, откуда открывается панорамный вид на Пиренеи<sup>120</sup>. На самом деле, это не надгробный памятник, а мемориал писателю, могила которого никак не подписана. Беньямин, немецкий еврейский беженец времен войны, который прожил последнее де-

---

<sup>119</sup> Муниципалитет в Испании в провинции Жирона в Каталонии, район Альт-Эмпорда, один из пляжных курортов вблизи границы Испании и Франции. – *Примеч. пер.*

<sup>120</sup> *Benjamin. Theses on the Philosophy of History. P. 256.*

сятилетие своей жизни в добровольном изгнании во Франции, покончил жизнь самоубийством на франко-испанской границе в 1940 году, когда ему преградили путь в безопасные места. А ведь он когда-то иронически называл себя «последним европейцем», неспособным эмигрировать на обетованную землю (будь то Палестина или Соединенные Штаты).

«Почему вы интересуетесь Беньямином?» – спросил меня человек в местной торговой палате, когда я посетила Портбоу в 1995 году. «Он ведь не отсюда. А в городе есть много других интересных вещей». Действительно, Портбоу, оживленный каталонский приграничный городок с большим сообществом мигрантов из южной Испании, имеет мало общего с Беньямином. Эта непреодолимая граница, которую Беньямину так и не дали пересечь, теперь представляет собой старую таможенную лачугу, стенд «Кока-Колы» и несколько знаков на разных языках для новой безграничной Европы. Я прочитала надпись на мемориале на каталанском языке: «Вальтеру Беньямину, немецкому философу». (Эта надпись также переведена на немецкий язык.) Честно говоря, меня расстраивает, что Беньямин, который так и не был признан философом при жизни (конечно, не в нацистской же Германии), получил этот посмертный, ностальгический титул от каталонского и немецкого правительств. Почему хотя бы не «пишущий немецко-еврейский человек»<sup>121</sup>, как его

---

<sup>121</sup> См. эссе Ханны Арентс о Вальтере Беньямине 1968 года в журнале «Нью-Йоркер»: The New Yorker. 1968. October 19. P. 65. – *Примеч. пер.*

называла Ханна Арендт, или даже «европейский писатель»? Рядом с камнем находится незавершенный памятник писателю, развалины и спорная территория строительной площадки, финансирование которой является предметом споров между правительствами Германии, Испании и Каталонии. На данный момент он называется памятником европейским эмигрантам на всех трех языках, чтобы избежать международного конфликта. Работа Дани Каравана<sup>122</sup> представляет собой пассаж<sup>123</sup>, излюбленную метафору Беньямина (как в Пассаже, торговых рядах XIX века, где он искал и находил значительную долю своей ностальгической тоски). Только этот чем-то напоминающий дымоход металлический короб похож скорее на лестницу к смерти или даже газовую камеру, а не на пространство для демонстрации городских сувениров и товаров. Находя этот образ излишне мрачным и, к сожалению, предсказуемым, я спускаюсь по лестнице пе-

---

<sup>122</sup> Дани Караван (Dani Karavan, р. 1930) – израильский художник, скульптор и архитектор. Автор множества монументальных композиций по всему миру. Искусство Дани Каравана относится к характерным для второй половины XX века модернистским скульптурным проектам, интегрированным в ландшафт. Его монументальные минималистичные композиции перекликаются не только с работами мастеров лэнд-арта, но и с брутальными монументами советских художников. – *Примеч. пер.*

<sup>123</sup> Произведение Дани Каравана называется «Пассаж», памяти Вальтера Беньямина. Проект был реализован в Портбю в 1990–1994 годах с использованием стальных листов, стекла, организацией посадок из кипарисов и оливковых деревьев. «Пассаж» является одной из наиболее известных работ художника, наряду с его знаменитыми проектами в Париже, Израиле и др. – *Примеч. пер.*

чали к морю, где пепел Бенъямина мог найти свое последнее пристанище. Здесь меня ожидает сюрприз.

Там внизу нет выхода. Но нет и тупика. Вместо этого я вижу вздымающиеся волны, белую пену, мерцающую в сумерках, и свое собственное жуткое отражение. В конце пасажа нет стены, что напоминает нам о руинах прошлого, но там есть отражающее стекло, экран для преходящей красоты, мирского сияния. Оммаж ностальгирующим личностям эпохи модерна.

## *Глава 3*

# **Динозавр: ностальгия и популярная культура**

Идея Бенъямина о модернизме, пробуждающем доисторическое начало, имеет парадоксальные отголоски в американской популярной культуре. Один из них можно охарактеризовать как синдром парка Юрского периода, в котором самая современная наука используется для восстановления доисторического мира<sup>124</sup>. Техно-ностальгия абсолютно лишена саморефлексии; футуристическая и доисторическая одновременно, она кажется всеобъемлющей и неизменно избегает любых аспектов современной истории и локальных воспоминаний. Популярная культура, сделанная в Голливуде, упаковка для национальных мифов, которые Америка экспортирует за рубеж, вызывает ностальгию и предлагает своего рода транквилизатор; вместо тревожной амбивалентности и парадоксальной диалектики прошлого, настоящего и будущего она обеспечивает детальное восстановление облика вымерших существ и разрешение конфликтов. Американская популярная культура предпочитает увидеть техно-пастораль или техно-сказку вместо скорбной элегии. Тем не менее да-

---

<sup>124</sup> Я благодарна Джулии Бекман, Джулии Вайнбург и Эндрю Хершеру за то, что стали моими экскурсоводами по американской популярной культуре.

же в истории техно-сказки попытка оживить прошлое превращается в фильм ужасов, где перипетии науки и прогресса едва ли ограничиваются иррациональными страхами. Парк Юрского периода становится ужасающей версией Райского сада, в который герой и героиня снова и снова возвращаются и добровольно его покидают.

Динозавры – идеальные животные для индустрии ностальгии, потому что их никто не помнит. Факт их вымирания является гарантией коммерческого успеха; он позволяет обеспечить тотальную реконструкцию и потенциал глобального экспорта. Никто не будет оскорблен неправильным изображением динозавра, даже активисты по защите прав животных. (В качестве предупреждения тираннозавр в парке Юрского периода сделал упреждающий удар и съел адвоката.) Динозавромания началась как американская национальная навязчивая идея; исследования природы и научные открытия были позже дополнены кинематографическими спецэффектами, которые слились воедино, чтобы воссоздать вымершее существо. Америка стала обетованной землей динозавров. Динозавр – единорог Америки, мифическое животное Нации Природы. У азиатов и европейцев были свой фольклор и свои драконы. У американцев есть свои научные сказки, которые часто связаны с любовью и смертью какого-то доисторического монстра. Красавица-блондинка обычно влюблена в зверя, а мужчина пытается покорить обоих. Палеонтология и археология ископаемых были параллельно.

лью классической археологии. Если люди эпохи Возрождения в Европе были заняты раскопками своего классического наследия, то возрождение Америки в конце XIX столетия (и, следовательно, начало американской всемирной славы) потребовало своего доисторического наследия, чтобы превзойти Европу в масштабе и возрасте.

«Парк Юрского периода» не является очевидным примером ностальгического кино, и такой выбор может показаться странным даже для самих американцев. Фильм ориентирован в основном на детей, которые, как известно, не ностальгируют. В нем нет ни прустовских моментов индивидуального стремления к обретению утраченных пространства и времени, ни тотального воссоздания в стиле Диснея какого-нибудь маленького городка с одетыми в одежду соответствующей эпохи подростками, целующимися на просторных задних сиденьях автомобилей 1950-х годов. Фильм иллюстрирует иной тип ностальгии – не психологической, а мифологической, которая связана с героизированной американской национальной идентичностью. Эта мифологическая ностальгия имеет геополитические последствия, поскольку динозавр является созданием всемирной поп-культуры, экспортируемым по всему миру. То, что в Соединенных Штатах может показаться дорогой детской игрой, безобидной и понятной всем, поражает зрителей в других частях мира как образцовая постановка американского мифа – мифа о новом мире, который забыл свою историю и воссоздал предысто-

рию совершенно нового типа.

«Парк Юрского периода» демонстрирует множество ностальгических существ и артефактов. Живое биологическое чудо возникло из янтарной окаменелости, фрагмента неосязаемого прошлого. «Qué lindo» – произносит испаноязычный менеджер мифической строительной площадки. «Как красиво» – эти слова остаются на испанском языке, и не переведены для гринго. На какое-то мгновение повседневный менеджмент на строительной площадке и мелочная озабоченность адвоката страховыми полисами прерываются для скоротечного прозрения. Крошечная полупрозрачная окаменелость с доисторическим насекомым увеличивается объективом камеры как видение таинственной красоты. Янтарная окаменелость – типичный сувенир XIX века, миниатюрный фрагмент меланхолической красоты, *memento mori*<sup>125</sup>, вещь, которая найдет свое место в уютной домашней буржуазной коллекции времен старого мира. В культуре XIX столетия янтарная окаменелость была бы чем-то заветным сама по себе, объектом неутоленной тоски, напоминающим об одной из потерянных цивилизаций и границах познания в эпоху модерна.

У создателя «Парка Юрского периода» нет времени сдуть пылинки с драгоценностей. У популярной культуры мало терпения по отношению к амбивалентности. Старичок-предприниматель, который начал свою американскую

---

<sup>125</sup> Лат. «помни о смерти», напоминание о смерти. – *Примеч. пер.*

карьеру с создания обычных достопримечательностей, таких как блошиный цирк, устал от создания иллюзий. Он намеревался вернуть прошлое к жизни, сделать что-то реальное, что «можно было увидеть и потрогать». «Парк Юрского периода» – это ностальгическая версия тотального колониального рая за охраняемой под контролем компьютера колючей проволокой, только колониальная мечта вытесняется здесь в доисторические времена. Создатель «Парка Юрского периода» разрушает янтарную окаменелость, извлекает доисторическое насекомое, которое, предположительно, укусило динозавра, получая из капли его сохранившейся крови ДНК, для того чтобы воссоздать вымершего гиганта. Режиссер не собирался тратить ценное время фильма на прокручивание долгих кадров увеличенного изображения янтарной окаменелости, чтобы просто поразмышлять о ее красоте (это больше подходит для зарубежных кинофильмов с субтитрами); янтарь – скорее, необходимая часть научной головоломки, источник чудесного воссоздания прошлого. Из миниатюрного фрагмента появляется полностью возрожденное вымершее существо; красота зародыша разрушается, чтобы произвести на свет колоссальное порождение возвышенного театра. Возвышенное, по определению Эдмунда Бёрка, обычно покоится на масштабе сверхчеловека и его способности вызывать ужас. Возрожденный динозавр – это американская версия возвышенного. Действительно, едва ли не самым большим вызовом для киноактеров является задача пе-

редать сильное удивление, выглядеть предельно испуганными и шокированными. Здесь есть и спокойные моменты, когда наступают мгновения гармонии с доисторической природой и люди обнаруживают связь со своими вымершими братьями. Пробираясь между корнями тропических деревьев и скрываясь в безопасности за их ветвями, ученый и дети лицезреют открывшийся им поистине райский мир. Это безвозвратно потерянная для современного человека безмятежная жизнь пасущихся доисторических стад, не ницшеанских коров (слишком прозаичных и находящихся в плохой физической форме), а грациозных будто лебеди рептилий.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.