

Сергей Ушакин

## БЫВШЕЕ В УПОТРЕБЛЕНИИ: Постсоветское состояние как форма афазии

Старую форму нужно изучать, как лягушку.  
Физиолог изучает лягушку не для того, чтобы научиться квакать.

*Виктор Шкловский (1927)*

И становилась поэзией проза,  
и возвращались назад поезда.

*Владимир Харитонов.  
Звездам навстречу (1973)*

### НОВАЯ ЗАКРЫТОСТЬ: СОСТОЯНИЕ ТУПИКА

За последние два десятилетия тема эпистемологического консерватизма революций конца 1980-х годов стала общим местом для исследователей посткоммунистических обществ. В отличие от революций прошлого, радикальная трансформация «социалистического лагеря» не породила ни принципиально новых концепций, ни принципиально нового социального порядка, ни принципиально нового способа осмыслиения реальности. Революции конца прошлого века и по своим задачам, и по своему языку во многом оказались революциями реставрационного типа<sup>1</sup>.

Собственно, и сама концепция «транзита», заимствованная у исследователей Южной Европы и Латинской Америки и ставшая основой для описания характера развития постсоциалистической Европы, была призвана обозначить фундаментальную трансформацию политического ландшафта, принципиальный географический сдвиг, в ходе которого восточноевропейский архипелаг наконец-то должен был преодолеть свою изоляцию от материка демократической Европы. Политические перемены понимались как перемены географические: «транзит» отождествлялся с «волнами демократизации», способными достичь до европейского Востока идеи и практики демократии, рыночной экономики и гражданских свобод Запада. Телеология *транзита-как-возврата-к-норме*, по большому счету, оставляла за скобками и вопросы о роли исторического опыта в таких переходах, и вопросы о степени и характере совместимости «старого» и «нового старого» порядков, и вопросы о способностях индивидов, выросших при социализме, осуществить подобные «возвратные» движения.

В определенной мере этот «возврат к норме» повторял и еще одну — принципиальную, но так и оставшуюся в тени — составляющую исходной модели политического «транзита» 1970-х годов. В постфранкистской Испании негласный «пакт о забвении» (*el pacto de olvido*), согласно кото-

\* Я благодарю журнал «Караван историй» Наталью Колодзей и the Kolodzei Art Foundation, студию Никаса Сафонова, Сергея Будаева и телеканал НТВ за предоставленную возможность воспроизвести их материалы.

1 Vachudova Milada Anna, Snyder Tim. Are Transitions Transitional? Two Types of Political Changes in Eastern Europe Since 1989 // East European Politics and Societies. 1997. № 11 (1). P. 1.

Бывшее в употреблении...

рому дебаты о репрессиях авторитарного режима были принесены в жертву социальному согласию, стал важным условием процесса демократизации страны. Хрупкость гражданского мира, недоверие к имеющимся историческим документам и общее чувство коллективной вины — все это привело к тому, что поставторитарное общество Испании ни лечить, ни беречь старые раны репрессий в публичных дискуссиях не стало, оставив сведение счетов с историей грядущим поколениям<sup>2</sup>.

«Возврат» социалистического лагеря к норме тоже включал в себя определенную версию «пакта о забвении». Предложив четкую «дорожную карту» (и идеологическую схему) развития, «транзит» одновременно предлагал видеть в попытках удержать или воспроизвести в новой жизни элементы недавнего прошлого болезненную «зависимость» от своего исторического пути и своей биографии («path dependence»)<sup>3</sup>. Социалистический опыт не столько прорабатывался в изменившихся условиях, сколько делался недоступным — социально и символически — при помощи разнообразных форм «цензуры» (вытеснение, объективация, локализация и т.п.). Разгерметизация «закрытых» обществ во многом казалась делом социальной физики: уже в самой ликвидации преград (социализма) виделся шанс привести в норму «воздушное пространство» всей социальной системы.

С небольшими особенностями сходное пространственно-возвратное восприятие социальных изменений второй половины 1980-х годов было характерно и для политической риторики советского общества времен перестройки. «Точки возврата» искались в разных плоскостях, однако вновь обретенная «открытость», как правило, оформлялась в пространственных образах. Преодоление закрытости понималось в значительной степени экстенсивно — как возможность стать частью более широкого («мирового») контекста, как шанс осознать свою принадлежность к более широкому («цивилизованному») сообществу. Суть «перехода» виделась в воссоединении с идеями, практиками и культурами, которые были ранее недоступны, — будь то, например, «русское зарубежье» или «наш общий европейский дом». Принципиальная важность этих пространственных ориентиров заключалась не столько в их политической реализуемости и целесообразности, сколько в эффекте символической местоположенности, который воображаемая картина «нового» мирового устройства производила на своих авторов и потребителей. Создавая ощущение управляемости и предсказуемости, географические метафоры воссоединения одновременно помешали процесс внутренней разгерметизации во *внешнюю* среду и придавали этой радикальной социополитической трансформации видимость некоей материальной основы.

Как известно, полноценной разгерметизации позднесоветского общества — полноценного возврата в тот или иной *общий* «дом» — не получилось. Распад Советского Союза привел к тому, что ко второй половине

2 См. об этом, в частности: *Preston Paul. The Politics of Revenge: Fascism and the Military in Twentieth-Century Spain*. London; Boston: Unwin Hyman, 1990; *Aguilar Paloma. Justice, Politics and Memory in the Spanish Transition // The Politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies / Ed. by Alexandra Barahona de Brito et al.* New York; Oxford: Oxford University Press, 2001.

3 *Hedlund Stefan. Russian path dependence*. New York: Routledge, 2005. О вытеснении социалистического опыта см., например: *Dunn Elizabeth C. Privatizing Poland: Baby Food, Big Business, and the Remaking of Labour*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

## СЕРГЕЙ УШАКИН

1990-х годов глобальные пространственные метафоры внутренних социо-политических трансформаций стали утрачивать свою символическую привлекательность. В российском варианте «транзит» превратился в географический тупик. Контекст и направленность общего движения перестали быть очевидными. Географические метафоры открытости внешнему миру сменила озабоченность внутренними процессами. Движение «вширь» стало вытесняться интроспективными попытками уйти «вглубь».

Невнятность политических перспектив все настойчивее озвучивалась как утрата местоположенности — на карте и в пространстве. К концу 1990-х годов потребности возобновить поиски «нового начала» внутри страны лишь усилились, а война в Югославии и расширение НАТО на восток, судя по всему, окончательно лишили метафоры «внешнего воссоединения» какой бы то ни было перспективы<sup>4</sup>. В 1998 году Григорий Явлинский с нехарактерной для него запальчивостью объяснял читателям «Foreign Affairs» прямую взаимосвязь между расширением НАТО и разочарованием российской аудитории:

...Когда Запад говорит России: «С демократией в России все в порядке, с рынком в России все в порядке, с российско-западными отношениями все в порядке и поэтому НАТО будет расширяться вплоть до российских границ», то такая логика ничего, кроме недоумения и горечи, у российского народа и его лидеров вызвать не может<sup>5</sup>.

Неприемлемость пространственных метафор «возвращения в Европу» в России дополнялась вполне однозначными интерпретационными жестами и в самой Европе. Например, в 1999 году во время торжественных событий в США, связанных с принятием Венгрии, Польши и Чехии в НАТО, корреспондент «The New York Times» поинтересовался у трех восточноевропейских министров иностранных дел о том, сможет ли и Россия со временем присоединиться к НАТО, и его вопрос привел их в полное замешательство. После неловкой и продолжительной паузы один из министров — Янош Мартони — отреагировал так: «Ответом вам будет [наше] молчание»<sup>6</sup>.

В риторическом сжатии пространственных возможностей постсоветской России меня интересуют прежде всего символические последствия этого процесса. Оставляя в стороне подробный анализ исторических и политических причин, приведших к формированию режима новой «закрытости», я бы хотел показать, как это состояние тупиковости переживалось и оформлялось в разных дискурсивных сообществах в России во второй половине 1990-х и в первой половине «нулевых» годов.

На мой взгляд, общая эпистемологическая консервативность посткоммунистического «транзита», помноженная на специфически российскую ограниченность пространственной метафорики, породила серию любопытных символических сдвигов. Ощущение необходимости поиска «нового

<sup>4</sup> Подробнее о поисках внутренних «истоков» как о реакции на невнятность внешних границ см.: Дубин Борис. Интеллектуальные группы и символические формы: Очерки социологии современной культуры. М.: Новое издательство, 2003. С. 93—94.

<sup>5</sup> Yavlinsky Grigory. Russia's Phony Capitalism // Foreign Affairs. May/June 1998. Vol. 77. № 3. P. 77.

<sup>6</sup> Perlez Jane. Expanding Alliance: the Overview; Poland, Hungary and the Czechs join NATO // The New York Times. 1999. March 13.

Бывшее в употреблении...

начала», осознание смысловой «неопределенности» и «когнитивного вакуума»<sup>7</sup>, иными словами, чувство утраты значимых ориентиров, нередко символизировались как дезинтеграция самой речи, как недостаток символьских форм, которые казались не приспособленными к адекватному выражению сути сложившейся ситуации. Отсутствие обобщающих ментальных «карт», способных представить траекторию движения/развития, привело к гипертроированной застывшему на мире детали, на непосредственном, осязаемом, но фрагментированном контексте. «Состояние тупика» также стимулировало вытеснение глобальной территориальной символики «нового» мироустройства символикой темпоральной: условно говоря, место «географии» заняла «история».

Эта динамика разгерметизации советского общества, это «состояние тупика» как форма новой закрытости, на мой взгляд, неожиданным образом подтвердили важность того, что Жак Лакан называл «символической функцией» в процессе формирования индивидуальных и групповых идентичностей. Символический порядок, понятый одновременно и как *словарь* доступных символов, и как иерархически организованная *структура* (порядок) символов и связанных с ними социальных позиций, по мнению психоаналитика, «обеспечивает форму, в которой субъект находит себя на уровне своего бытия. Субъект узнает себя в том или ином качестве только на основе означающего»<sup>8</sup>. «Состояние тупика», последовавшее за распадом СССР, во многом привело к тому, что поиск адекватных символьских форм стал все чаще подменяться использованием уже готовых символьских конструкций. Неопределенность языка (и состояния) преодолевалась через реставрацию пределов и границ, знакомых по прошлому опыту. Такая вторичная переработка советского символического порядка в значительной степени облегчалась отсутствием российской версии «пакта о забвении» советского прошлого и легитимацией советской эстетики в телевизионных ретропроектах второй половины 1990-х годов.

Принципиальным в репопуляции готовых форм недавнего прошлого, однако, является не ностальгическая тональность, с которой эти формы принято связывать. Существенна, прежде всего, *формальная* привычность этих символов, то есть их способность вызвать и у самого субъекта, и у его аудитории эффект социальной и символической узнаваемости. Иначе говоря, вторая жизнь символики, уже бывшей в употреблении, мотивировалась не столько историко-политическими («биографическими») соображениями, сколько структурными и коммуникативными потребностями периода. Не случайно ключевым термином в трактовке упорядочивающей деятельности символической функции у Лакана является понятие означающего — устойчивой графической (или, например, фонетической) формы, содержательное наполнение которой («означаемое») может меняться в зависимости от времени и контекста. На мой взгляд, мы сможем лучше понять и привязанность постсоветского субъекта «цепочками означающих» к советскому прошлому, и сам процесс складывания новой закрытости, если будем видеть в

<sup>7</sup> Обсуждение когнитивного вакуума в конце 1990-х годов см., например, в статье Г. Дилигенского «Индивидуализм старый и новый: личность в постсоветском социуме» (Полис. 1999. № 3. С. 8).

<sup>8</sup> Lacan Jacques. The Seminars of Jacques Lacan. Book III: The Psychoses 1955–1956 / Trans. Russell Grigg. New York: Norton and Co, 1981. P. 179.

## СЕРГЕЙ УШАКИН

новом использовании старых означающих не столько злую диахроническую шутку — ностальгию по советским временам, — сколько синхроническое отражение состояния постсоветского символического (бес)порядка, а именно — исторически специфическое состояние дискурсивного поля, в котором хорошо знакомые символические формы стали объектами сложных стратегий вторичной утилизации в условиях отсутствия знаков, способных адекватно отразить новую (постсоветскую) ситуацию и новый (несоветский) опыт.

Как я попытаюсь показать далее, у этой «новой закрытости» есть своя внутренняя логика. Акцент на фрагментированном восприятии настоящего и регрессия к культурным формам прошлого, столь характерные для постсоветской России, имеют немало общего с процессом лингвистической афазии. В типе символического производства, о котором пойдет речь ниже, семантическая бесплодность — например, в виде безрезультатного поиска «нового начала» — сходным образом преодолевается за счет бесконечной эксплуатации формальных возможностей готовых символических структур и форм. Не вдаваясь в подробности теории афазии, напомню лишь ее основные моменты.

Начиная со второй половины XIX века под афазией было принято понимать расстройство речи<sup>9</sup>, вызванное поражением определенной части головного мозга<sup>10</sup>. Существуют, однако, и нефизиологические традиции изучения афазии<sup>11</sup>. Эрнст Кассирер в своем феноменологическом исследовании символических форм, например, отмечал, что «теория афазии обозначила направление, которое ведет к универсальной проблеме символа», к проблеме индивидуального восприятия и сознания<sup>12</sup>. В 1940-х годах Роман Якобсон предложил еще один вариант нефизиологического подхода к афазии, подробно исследовав структуру отношений, складывающихся между индивидом с его способностью к речи и обществом, готовым предоставить индивиду исторически конкретный репертуар дискурсивных действий. Согласно Якобсону, в структурном смысле афазия представляет собой два взаимосвязанных процесса — процесс дезинтеграции речи и процесс ее регрессии к более ранним формам<sup>13</sup>.

9 В переводе с греческого «афазия» означает «неспособность говорить», «безгласие».

10 См.: *Forrester John. Language and the Origin of Psychoanalysis*. New York: Columbia University Press, 1980. P. 15; *Luria Alexander. Traumatic Aphasia: Its Syndromes, Psychology and Treatment*. The Hague; Paris: Mouton, 1970. P. 17–26.

11 Детальный анализ различных типов афазии см. в классической работе Романа Якобсона: *Jakobson R. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasie Disturbances* // Jakobson R., Halle Morris. *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton, 1956. P. 92. О роли изучения афазии в понимании символизации см.: *Cassirer Ernst. The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 3 / Trans. from German by Ralph Manheim*. New Haven: Yale University Press, 1953. P. 202–215. См. также: *Doody Rachelle. Aphasia as Postmodern (Anthropological Discourse)* // *Journal of Anthropological Research*. 1993. Vol. 47 (3). P. 285–303. Об истории изучения афазии см.: *Greenberg Valerie. Freud and His Aphasia Book: Language and the Source of Psychoanalysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

12 *Cassirer Ernst. The Philosophy of Symbolic Forms*. P. 215–202.

13 *Jakobson Roman. Studies on Child Language and Aphasia*. The Hague; Paris: Mouton, 1971. P. 13.

---

Бывшее в употреблении...

В социальном плане, однако, афазия интересна тем, что она вовсе не сводится к неспособности говорить. Суть афазии — в недостаточности средств выражения, то есть в том, что индивид не может выразить себя адекватно, не может найти подходящую символическую форму, в которой означающее и означаемое гармонично соответствовали бы друг другу. Афазия проявляется как своего рода дискурсивный паралич — сам Якобсон называл ее «замороженной начальной стадией»<sup>14</sup>, на которой уже сложившееся *желание высказаться* никак не может точно определиться с предметом и формой самого высказывания. В силу определенных причин экспрессивность здесь лишена индивидуальных выразительных форм: само состояние афазии служит символическим аналогом социальной «точки неопределенности», специфическим вербальным способом «репрезентации отсутствия репрезентации»<sup>15</sup>. При этом утрата способности адекватно *выразить* те или иные идеи нейтрализуется в афазии при помощи «символических замещений»<sup>16</sup>. Например, невозможность подобрать соответствующее означаемое для явления/предмета может быть преодолена при помощи активного описания *среды*, окружающей этот предмет («партия — это боевой авангард рабочего класса»). Смысл одного предмета, таким образом, метонимически смешается на другие предметы и означающие. Поиск адекватных выразительных средств в экспрессивной афазии сводится к активному формированию словаря символов-суррогатов. Нередко нехватка собственных дискурсивных способностей вытесняется тщательной проработкой символических форм, произведенных на предыдущих стадиях индивидуального и коллективного развития. Речь становится набором цитат, а дискурсивное производство — скрупулезным составлением цепочек из заимствованных означающих.

Следуя Якобсону, под постсоветской афазией я буду понимать символическое производство, в котором дезинтеграция способности дискурсивного поля поддерживать адекватность взаимосвязи между означающими и означаемыми компенсируется разнообразными символическими замещениями и регрессиями к формам предыдущих периодов. Афазия, таким образом, будет обозначать двойственный феномен, в котором дискурсивные утраты сочетаются с дискурсивными компенсациями<sup>17</sup>. Такой подход, на мой взгляд, обнажает структурные аспекты «новой закрытости», позволяя понять, при помощи каких риторических приемов и стилистических конфигураций, так сказать, сделано «состояние тупика». Используя материалы 1990-х годов, в первом разделе я прослежу, как «состояние тупика», состояние социальной неопределенности ассоциировалось с кризисом презентации и идентичности. Во второй части статьи, опираясь на визуальные проекты первой половины «нулевых» годов, я покажу, как эта нехватка речи и субъектности выразилась в активном использовании контекстуальных и интерпретационных рамок прошлого. Различные и по своему типу, и по своему происхождению, эти материалы тем не менее основаны на одних и тех же принципах замещающей символизации. Пост-

<sup>14</sup> Jakobson Roman. Child Language, Aphasia, and Phonological Universals. The Hague; Paris: Mouton, 1968. P. 15.

<sup>15</sup> Green André. The fabric of Affect in the Psychoanalytic Discourse / Trans. by Alan Sheridan. New York: Routledge, 1999. P. 226.

<sup>16</sup> Jakobson Roman. Studies on Child Language... P. 39.

<sup>17</sup> Jakobson R. Studies on Child Language... P. 31.

## СЕРГЕЙ УШАКИН

советская афазия представляет собой наглядный пример того, как в ходе разгерметизации «закрытого» общества изначально вынужденная идентификационная привязанность к символическим структурам прошлого постепенно превращается в форму устойчивого культурного производства. Принципиальный вопрос заключается в причинах этой устойчивости.

### ПОЛОЖЕНИЕ ПО УМОЛЧАНИЮ: СО СЛОВАМИ И БЕЗ СЛОВ

Среди вопросов, с которыми новые режимы и движения обычно сталкиваются в процессе своего признания, одним из основных является вопрос о формах и стилях саморепрезентации, вопрос о собственном языке и способах его использования. Социальные изменения, как правило, связаны с изменениями дискурсивными<sup>18</sup>. Верно и обратное: формирование нового индивидуального или коллективного субъекта политической, экономической, культурной или, допустим, социальной деятельности сопровождается формированием «словесно оформленного сознания»<sup>19</sup>, ограниченного историческими «пределами и формами того, что можно сказать (*sayable*)»<sup>20</sup>. Социально-политические перемены поэтому могут быть исследованы путем анализа трансформаций, которым подвергаются позиции и функции, доступные «дискурсирующему субъекту» в изменяющемся дискурсивном поле<sup>21</sup>.

Разумеется, историкам советской России эта взаимосвязь между изменениями в обществе и изменениями в языке давно и хорошо известна<sup>22</sup>. Однако, в отличие от раннесоветской ситуации, постсоветские перемены 1990-х годов не были отмечены ни «усиленной речевой деятельностью» населения, ни особым «языкотворчеством». Постсоветский дискурсивный режим характеризовала динамика иного рода. По мнению многих лингвистов, основные изменения в языке происходили не за счет создания новых языковых форм, но за счет размытия семантических и стилистических границ между разными социолектами внутри русского языка, с одной стороны, и между русским языком и иностранными языками — с другой<sup>23</sup>. Языковые «инновации», иными словами, были итогом активного *заимствования* уже сложившихся лингвистических форм из речевых практик ранее маргинализированных языковых сообществ.

18 См., например: Кронгауз Максим. Русский язык на грани нервного срыва. М., 2008. С. 18.

19 Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка // Бахтин М.М. Тетralогия. М.: Лабиринт, 1998. С. 309.

20 Foucault Michel. Politics and Study of Discourse // The Foucault Effect: Studies in Governmentality: With Two Lectures by and Interview with Michel Foucault / Eds. G. Burchell, C. Gordon, and P. Miller. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. P. 59.

21 Foucault Michel. Politics and Study... P. 58.

22 Фесенко А., Фесенко Т. Русский язык при Советах. Нью-Йорк, 1955. С. 100; Селищев Афанасий. Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком (1917–1926). М.: Эдиториал УРСС, 2003.

23 См., например: Крысин Л. Русский литературный язык на рубеже веков // Русская речь. 2000. № 1. С. 29; см. также: Костомаров В.Г. Без русского языка у нас нет будущего // Русская речь. 1999. № 4. С. 3–10.

---

Бывшее в употреблении...

Владимир Шапошников, российский лингвист, указывал на любопытный итог этих заимствований. По мнению исследователя, на протяжении 1990-х русская речь подвергалась все большей «эвфемизации», призванной «завуалировать существо дела»<sup>24</sup>. Слова стали играть роль не столько носителей смыслов, сколько технических индикаторов, указывающих на возможное наличие этих смыслов.

Естественно, только сферой языка это осознание двойственности постсоветской дисфункции выразительных способностей и средств, то есть кризиса говорящего субъекта и кризиса самого дискурсивного поля, не ограничивалось. Сходные наблюдения о кризисе репрезентации можно встретить практически на всем протяжении спектра гуманитарной критики — вне зависимости от методологических предпочтений авторов. Например, арт-критик Андрей Ковалев подчеркивал несоответствие между выразительными формами и содержанием русского постмодернизма начала 1990-х годов. В отличие от западного постмодернизма, где установка на насилие «нового» над «старым» и постоянная апpropriация «языков» прошлого обусловлены общим социально-экономическим контекстом глобального капитализма, делающим невозможным существование «стиля» как такового, русский постмодернизм, по мнению Ковалева, реализовался «по преимуществу как визуальная эклектика или проживание своего собственного опыта ужаса репрессивной культуры. То есть насилия над самим собой и своим не адекватным ничему языком»<sup>25</sup>. Лишенный своей репрезентативной функции и социального контекста, (визуальный) язык из механизма манипуляции образами и концепциями превращается в собственно объект манипуляции.

Кризис репрезентации («не адекватный ничему язык»), таким образом, не только обнажил отсутствие новых «точек начала», но и обозначил изменившиеся функции самих выразительных средств. Как отмечал социолог Борис Дубин, новые социальные группы (в литературном сообществе) все чаще стали возникать не вокруг «альтернативных» идей и не в процессе создания «новых образцов» культуры, но вокруг нетрадиционных «техник коммуникации»<sup>26</sup>. Проще говоря, с социологической точки зрения отличительной формообразующей чертой новых социальных или художественных движений стали не авторство «текста» или его литературная новизна, а его социальная жизнь, то есть способность текста *циркулировать* в сетях информационного и социального обмена. Как и в состоянии афазии, эф-

<sup>24</sup> Шапошников Владимир. Русская речь 1990-х: Современная Россия в языковом отображении. М.: МАЛП, 1998. С. 144. Разумеется, сама по себе эвфемистическая природа публичного дискурса в России не является исключительно постсоветским явлением. Существенными в данном случае являются взаимосвязь между ростом лингвистического импорта, с одной стороны, и тенденцией к эвфемизации речи в результате этого импорта — с другой.

<sup>25</sup> Ковалев Андрей. Неубедительные основания для насилия над искусством. На таком холде оно само загнетется // Ковалев А. Критические дни. М., 2002, С. 21.

<sup>26</sup> Дубин Борис. Обживание распада, или Рутинизация как прием: Социальные формы, знаковые фигуры, символические образцы в литературной культуре постсоветского периода // Он же. Интеллектуальные группы и символические формы: Очерки социологии современной культуры. С. 121.

## СЕРГЕЙ УШАКИН

фект и эффективность коммуникации достигались благодаря разнообразию *использования* символьских форм, а не разнообразию самих средств. Ограниченные возможности выбора символьских форм преодолевались практически бесконечными возможностями их комбинаций. Культурное производство оказалось в тени культурной производности.

Политологи Татьяна Кутковец и Игорь Клямкин, анализируя итоги опроса 1996 года о популярности разных форм политической идентичности, выделяли еще один вариант этой тяги к техническому использованию форм выразительности в постсоветской России. Опираясь на опросы населения, политологи утверждали, что в российском обществе «сложился единый политический язык, понятный и доступный всем или почти всем. Поэтому представители всех без исключения политических сил вынуждены его использовать». Существенным, однако, являлось то, что, несмотря на наличие языка «общедоступных» символов, «разные группы населения», по мнению Кутковец и Клямкина, вкладывали «в одни и те же идеи разный, порой взаимоисключающий смысл»<sup>27</sup>.

Общность языка, таким образом, не гарантировала общности связываемых с этим языком смыслов. Привычная связь между означающим (идея/знак) и означаемым (смысл) распадалась. «Единый, понятный и доступный» язык оказывался языком знакомых клише, графических и фонетических форм с выхолощенным содержанием. Создавая эффект закрытого — «общего» — символьского пространства, эта «техническая» речь, этот дискурс пустых означающих давал возможность его авторам и пользователям присутствовать в поле символьского обмена — номинально, однако тем не менее в узнаваемом виде.

Как форма культурного производства подобное символьское бессилие нового социально-политического режима вряд ли представляет значительный интерес. Однако это явление важно как симптом постсоветского состояния, как структурная ситуация, которая позволяет понять потенциальную взаимосвязь между дискурсивной нехваткой («искаженная речь», «неадекватный язык») и субъектностью, формирующейся в рамках подобного дискурсивного поля. Что происходит с субъектом и с дискурсом, когда производство дискурсивной субъектности дает сбой? Означает ли отсутствие *формы речи*, адекватной происходящим изменениям, одновременно и отсутствие соответствующей *формы субъектности*?

У ряда авторов научных, публицистических и популярных текстов, опубликованных в России в конце 1990-х годов, негативная взаимосвязь между дискурсивной недостаточностью и отсутствием четко осознанной идентичности не вызывала сомнений. Например, социолог Нина Наумова в своей книге, посвященной «рецидивирующей модернизации» в России, видела в так называемом социальном молчании, то есть в неприсутствии значительной части населения в сложившихся формах дискурсивного обмена, «значимое социальное явление и жизненную стратегию человека» в постсоветской России<sup>28</sup>. Для Наумовой «безмолвствующая культура» второй половины 1990-х годов была реакцией на «неустойчивость социаль-

<sup>27</sup> См. подробнее: Кутковец Татьяна, Клямкин Игорь. Русские идеи: Возможно ли согласие в расколотом обществе? // НГ—Сценарии. 1997. 16 января.

<sup>28</sup> Наумова Н.Ф. Рецидивирующая модернизация в России: беда, вина, ресурс человечества? / Под ред. В.Н. Садовского и В.А. Ядова. М.: Эдиториал УРСС, 1999. С. 141.

---

Бывшее в употреблении...

ной системы». Реакцией, спровоцированной и отсутствием доверия к (де)формирующемуся порядку, и «слабой социальной идентификацией»<sup>29</sup>, то есть неспособностью индивида «узнать себя» в уже сложившемся репертуаре идентичностей.

В несколько иной тональности сходный феномен «социального молчания» обсуждался и на страницах популярной прессы. Ежемесячный журнал «Новая Россия» — краткосрочная глянцевая инкарнация пропагандистского «Советского Союза» — в двух номерах 1999 года опубликовал дискуссию, озаглавленную «Молчание девятнадцатилетних». Один из участников этой дискуссии охарактеризовал состояние молодого поколения как «солипсизм», выход из которого невозможен до тех пор, пока не будет найден «“становой хребет”, на основе которого можно будет строить жизнь»<sup>30</sup>.

Пожалуй, наиболее наглядно феномен социального молчания дал знать о себе в известной истории с новым российским гимном. Напомню, что в 1990 году Верховный Совет РСФСР объявил гимном России мелодию «Патриотической песни» Михаила Глинки. В течение ряда лет многочисленные попытки разнообразных комиссий сопроводить мелодию Глинки подходящим текстом заканчивались ничем. Весной 1999 года Госдума решила прекратить поиски «нового начала» и вернуться к использованию музыки государственного гимна СССР композитора А.В. Александрова в качестве гимна России. Елена Мизулина, депутат от партии «Яблоко», объясняла необходимость возврата к старому гимну тем, что музыка «Патриотической песни» «трудна даже для воспроизведения».

Дебаты возобновились лишь через год, когда в июне 2000 года «Известия» опубликовали небольшой комментарий, в котором обозреватель газеты озабоченно сетовал на то, что десятилетнее отсутствие полноценного гимна «по какой-то странной, почти иррациональной причине» так и не вызвало сколько-нибудь серьезного «общественного возмущения»<sup>31</sup>. Комментарий вызвал неожиданно бурный отклик. Меньше чем через месяц в редакцию поступило письмо от футболистов московского «Спартака». В своем письме спортсмены писали:

...все спартаковцы поддерживают удачный скептицизм материала по отношению к почти десятилетней бессловесности гимна нашей страны. Мы не хотим молчать потупив головы, как партизаны, при исполнении на международных и отечественных спортивных аренах гимна России. <...> «Спартак» и сборная хотят петь государственный гимн, но нам не дают такой возможности.

Вместе с письмом футболисты направили в «Известия» (и президенту России) два собственных варианта текста — и на музыку Глинки, и на музыку Александрова<sup>32</sup>. Тему безгимнности как бессловесности активно подхватили средства массовой информации, и уже в октябре 2000 года вопрос о государственной символике рассмотрел президиум Государствен-

29 Наумова Н.Ф. Цит. соч. С. 143, 162.

30 Котов А. Молчание девятнадцатилетних // Новая Россия. 1999. № 3. С. 123. Ответы на эту статью см. в: Новая Россия. 2000. № 1.

31 Овчинников Олег. Пою мое Отечество... // Известия. 2000. 19 июня.

32 Овчинников Олег. Из главной песни слова не выкинешь // Известия. 2000. 5 июля.

## СЕРГЕЙ УШАКИН

ного совета<sup>33</sup>. Месяц спустя на одобрение Госсовета были вынесены восемь вариантов-финалистов, а 8 декабря 2000 года гимн был уже одобрен депутатами Госдумы<sup>34</sup>.

Желание футболистов «не молчать, как партизаны», при исполнении гимна России в итоге было удовлетворено фактической реставрацией старого текста. Выразительная недостаточность компенсировалась стилистической регрессией. И тот факт, что в списке финалистов доминировали произведения прошлого, лишь еще раз подтвердил общее правило: реставрация не столько носила характер ностальгии по советскому периоду, сколько отражала фундаментальную логику постсоветской символизации, согласно которой создание нового сводилось к утилизации (не совсем забытого) старого<sup>35</sup>.

Для антропологов подобные ситуации дискурсивного минимализма — скорее норма, чем отклонение. Периоды «бессловесности» традиционно сопровождают лиминальные процессы, в ходе которых индивиды или группы — «лиминары», как их называл Арнольд ван Геннеп<sup>36</sup>, — осуществляют смену социальных позиций и функций, будь то рождение ребенка, свадьба или, допустим, похороны. Виктор Тернер отмечал, что во многих традиционных сообществах контролируемый обряд перехода от стадии «подростка» к состоянию «взрослого» обычно включает в себя молчание инициируемого<sup>37</sup>. Важно здесь то, что в основе таких дискурсивных проблем лежат не психологические, а структурные причины: смена социальной позиции предполагает определенное разъединение с прошлым миром, определенное забвение/подавление конвенций и привычек, сформированных на предыдущей ступени развития, и — одновременно — усвоение культурных форм самовыражения, адекватных новой ступени. В этой микро-версии «пакта о забвении» добровольная или вынужденная дискурсивная депривация лиминального субъекта служит индикатором его готовности «стереть из памяти» прежние семиотические навыки, для того чтобы усвоить коды, адекватные новому состоянию.

Теория афазии дает возможность проследить, что происходит с лиминальным субъектом в ситуации, когда не только не случилось «пакта о забвении»

33 Чулаки Михаил. Песня не прощается с тобой // Московские новости. 2000. 17 октября.

34 «За» — 377 чел. (83,8%), «против» — 53 чел. (11,8%), при одном воздержавшемся (0,2%) и девятнадцати не-голосовавших Результаты поименного голосования доступны здесь: <http://www.yabloko.ru/Press/Votes/2000/1206gimn-vote.htm>.

35 В число финалистов были отобраны только две мелодии, написанные специально для конкурса: музыка Павла Овсянникова, руководителя Президентского оркестра (оркестр записал все восемь версий гимна, предложенных Госсовету), и мелодия, написанная Аллой Пугачевой. Помимо этих «политических» финалистов в список были включены «Коль славен наш Господь...» Д. Бортнянского, «Боже, царя храни» А. Львова, «Славься» и «Патриотическая песнь» М. Глинки, «Славься, Отечество...» А. Александрова и «Время, вперед!» Г. Свиридова. См., например: Вся Россия запоет под Пугачеву? // Московский комсомолец. 2000. 22 ноября.

36 Геннеп Арнольд ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / Пер. с фр. Ю.В. Ивановой, Л.В. Покровской. М., 1999. С. 24.

37 Turner Victor. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. New York, 1968. P. 103.

Бывшее в употреблении...

ния», но и не возникло семиотических кодов, адекватных новому состоянию. Преодоление «бессловесности» в данном случае осуществляется за счет активации замещающих способов символизации. При этом состояние символической и социальной неопределенности нередко приобретает форму дискурсивной десубъективации: бессловесность проявляется как безличность.

Проиллюстрирую эту тенденцию материалами опроса, который я проводил в 1997–1998 годах среди старшеклассников средних школ и студентов начальных курсов классического и технического университетов Барнаула (Алтайский край)<sup>38</sup>. Выбор группы определялся рядом причин. С одной стороны, данное поколение – это первое поколение в России, которое выросло в процессе постсоветских трансформаций. Радикальные политические изменения в этом случае сосуществовали с разнообразными «следами и отпечатками» советской эпохи. Эта пограничная – лиминальная – местоположенность поколения перехода позволяла видеть в нем одновременно результат перемен и их символ.

Опрос был попыткой понять взаимоотношение между доступными социальными позициями (например, «постсоветский человек») и символическим наполнением этих позиций. Во время опросов я просил молодых сибиряков записать ассоциации, которые они связывают с такими понятиями, как «Советский Союз» и «Новая Россия». Я также просил информантов описать известных им людей, которых можно было бы идентифицировать как «советский мужчина/советская женщина», «новый (богатый) русский мужчина/женщина» и «постсоветский мужчина/постсоветская женщина». Наконец, я предлагал информантам либо идентифицировать себя с одной из этих категорий, либо дополнить список идентичностей собственными категориями. Предлагая информантам совершить этот акт воображаемой идентификации, я хотел увидеть, как/где это первое постсоветское поколение находит для себя место в складывающемся символическом и социальном порядке. Ответы дают возможность понять, как в провинциальном российском городе процесс «незаконченной разгерметизации» и «состояние тупика» осмысливались на уровне индивидуальных дискурсов<sup>39</sup>.

В своих описаниях «Новой России» мои сибирские информанты отличались немногим от московских исследователей, процитированных выше. «Новая Россия» и здесь виделась как страна неопределенности.

Новая Россия – страна в сумбуре (ж-21).

Новая Россия – непонятная страна с непонятной экономикой и политикой. Находится на уровне развивающихся стран (м-17).

Пустота описываемого понятия преодолевалась за счет попыток локализовать «Новую Россию» в пространственных или временных плоскостях:

38 Итоговый корпус текстов состоит из 178 письменных сочинений-интервью, в которых 81 юноша и 97 девушек в возрасте от 15 до 22 лет описывали свое понимание национальной и половой идентичности.

39 Подробнее о результатах этого опроса см. мои статьи: «Количественный стиль: потребление в условиях символического дефицита» и «Капитализм с человеческим лицом, или О профессионализации пролажности» (*Участник С. Поле пола. Вильнюс, 2007. С. 120–154, 155–178*); *Oushakine Serguei. In the State of Post-Soviet Aphasia: Symbolic Development in Contemporary Russia // Europe-Asia Studies. 2000. Vol. 52 (6). P. 991–1016*.

## СЕРГЕЙ УШАКИН

Новая Россия — страна, будущее которой неясно, а настоящее туманно и противоречиво (м-17).

Новая Россия — эклектичное соединение различных идей, направлений, движений. Новая Россия смотрит вперед, назад и по сторонам (ж-18).

Само понятие Новой России — это где-то между прошлым и будущим (ж-17).

Зачастую тема неясности, точнее, неявности «Новой России» подавалась как тема *индивидуального отчуждения*. Но даже и в этом случае ссылки на утрату идентичности, как правило, были лишены детализации, проясняющей суть этой утраты (или способы ее преодоления). Вместо этого опыт утраты «самого себя» описывался как проявление господства других:

Новая Россия — до жути американализированная, внешне похожа на страны Европы и Америки, но дикая. Учась на собственных ошибках, копирует все без разбора. Люди пытаются приспособиться к такому образу жизни. Хотя где-то как-то возрождаются русские традиции, но почему-то они уже выглядят экзотикой (ж-18).

Новая Россия — это сплошное подражание. В азарте люди хватаются за все, что попадается под руку, и как можно больше. <...> В погоне за Европой русский человек теряет «самого себя». Мы становимся похожими на них! <...> Мне стыдно за «новую» Россию (ж-19).

Эта настойчивая триангуляция дискурса («невнятность»), страны («Новая Россия») и субъектности («мы») в ответах информантов существенна. Дисфункция символического порядка, его неспособность локализовать индивида в доступных и понятных терминах, ведет к тому, что приданье смысловой осозаемости «новой» России и «новой» субъектности осуществляется за счет описания временных, пространственных или национальных пределов этих понятий. Смысл этого поиска «границ» в том, что, не неся собственной смысловой нагрузки, «границы» помогают обрисовать контур явления, чье собственное содержание пока не очевидно. Это движение «от противного», иными словами, это воображаемое конструирование областей собственной непринадлежности и несуществования, позволяет если не расшифровать, то хотя бы обозначить собственное пространство и задать его контекст<sup>40</sup>. Заданный контекст, в свою очередь, помогает определиться с типом ассоциаций по смежности (Россия/Европа, мы/они, прошлое/будущее, вперед/назад) и т.п.

Наиболее ярко эти символические смещения — от предмета к пределам — проявились в описаниях «постсоветского человека», с которым себя идентифицировало большинство информантов. Идентификация и в этом случае строилась не через прояснение отличий постсоветской идентичности, а либо путем описания *условий существования* постсоветского человека, либо методом исключения, при котором «постсоветский» человек противопоставлялся другим, судя по всему, более очевидным категориям:

Постсоветские люди — это мы, захватившие период развала Советского Союза и живущие в еще *не установленной* России (ж-18).

40 См. подробнее: Кристева Юлия. Силы ужаса: Эссе об отвращении / Пер. А. Костиковой. СПб., 2005. С. 37.

---

Бывшее в употреблении...

Постсоветский человек — неопределенный человек, желающий многого, даже всего, но как добиться этого всего — для него самая трудно реализуемая и выполнимая задача (ж-18).

Постсоветский человек — среднее между богатым и честным (м-17).

Постсоветский человек — близкий к западному, порядочный, не бизнесмен (ж-17).

Интересно, что промежуточность «постсоветского человека» воспринималась здесь не столько как *врёменная ситуация*, отражающая момент смены социального положения и(ли) функций, сколько как *позиция по умолчанию*, неспособная сгенерировать какую бы то ни было взятную перспективу или альтернативу.

Показательно и другое. Несмотря на непосредственную доступность постсоветского опыта, наибольшая степень детализации в текстах информантов была характерна для описаний «Советского Союза» и «советских людей». Если «постсоветское», как правило, выражалось в терминах недифференцированной «неясности», то Советский Союз рисовался в виде смеси конкретных, хотя и предсказуемых, политических символов и предметов быта:

Советский Союз — план, пятилетка, колхозы, ударники труда, доска почета, работают все во имя идеи, стараются работать как можно меньше — халаяют (м-17).

Советский Союз — у меня это понятие вызывает ассоциацию с гимном Советского Союза, это красный флаг с серпом и молотом. Советский Союз для меня связан с Лениным, со всякими субботниками. Это сахар по талонам, съезды ЦК КПСС, Горбачев и Раиса Максимовна (и т.д.) (ж-16).

Описания «советских людей», в свою очередь, практически целиком состояли из примет советской повседневности:

Советский мужчина — толстенький, лысенкий, вечно суетящийся. Работа всегда на первом месте, важнее всего. Никогда не откажется от стопарика и еды. Советская женщина — женщина, в которой полностью уничтожили женщину. Какой-то агрегат. В девичестве запуганная своими родителями, что мужчинам от нее надо только одного, и до свадьбы — ни с кем, а то бросит. В итоге — половые контакты только для того, чтобы были дети. Никаких прелестей жизни. <...> ...Чуть свет — на работу, после работы — готовка, уборка, стирка. Всегда вперед и с песней (ж-17).

При всех своих различиях описания «Новой России» и «Советского Союза» совпадали в одном: в обоих случаях ассоциации метафорического типа, по большому счету, отсутствовали. Семантические смещения в сторону описания «границ» постсоветской жизни и цепочки бытовых деталей советского периода не столько помещали эти явления в новый *интерпретационный* контекст, сколько ограничивались перечислением *элементов среды*, в которой находились эти явления.

«Зацикленность» на детали, разумеется, имела мало общего с особенностями абстрактного мышления моих информантов. В своих описаниях «постсоветского состояния» студенты нередко пытались восполнить отсутствие взятых характеристик при помощи ссылок на русскую «душу», «духовность» или «национальный характер», не уточняя при этом содержание этих понятий. Язык абстрактных клише, хорошо усвоенный студен-

## СЕРГЕЙ УШАКИН

тами и школьниками, был в состоянии поддержать процесс символического обмена, но оказался не в состоянии придать ему индивидуализированный смысл. В итоге речь приобретала характер «эвфемистического» дискурса, в котором говорящий так и не мог «добраться до сердцевины» того, что он хотел сказать, несмотря на всю «изощренность и чрезвычайность артикуляции его пустословия», как сказал по другому поводу Жак Лакан<sup>41</sup>.

Логика символического производства в ответах информантов в упрощенной форме отразила одну из основных тенденций состояния постсоветского «тутика». Их антропологическая важность — в демонстрации устойчивой взаимосвязи между речью, субъектностью и социально-политическим контекстом. Невнятность одного из компонентов, как правило, лишает внятности и другие, а отсутствие интерпретационных рамок («символического порядка») превращает расшифровку постсоветского контекста в непреодолимую задачу.

В своих неудачных попытках определиться со знаками постсоветского развития мои информанты, впрочем, не сильно отличались от своих более искушенных соотечественников. Время проведения опросов совпало с финальной стадией широко рекламируемого поиска новой «национальной идеи», которую в 1996—1997 годах осуществляла группа кремлевских консультантов под руководством Георгия Сатарова. Несмотря на оживленные дебаты в прессе и электронных средствах массовой информации, итогом деятельности группы Сатарова стал небольшой реферат «Россия в поисках идей»<sup>42</sup>. Лишенный каких бы то ни было аналитических комментариев и выводов, этот «тематический монтаж дискуссии», как его называли сами составители, представлял собой не что иное, как каталог цитат. Оказавшись не в состоянии перевести «национальную идею» на язык понятных метафор, группа воспользовалась испытанным методом. Поиск «новых» идей и формулировок свелся к прихотливой инвентаризации примеров чужой речи.

В работах Якобсона об афазии такое дистанцирование от метафорического описания рассматривается прежде всего как симптом утраты метаязыка и метаконтекста. Господство метонимической детали свидетельствует о том, что у говорящего нет символьческих средств, с помощью которых он мог бы описать свою собственную речь, у него отсутствует позиция, с которой собственное положение могло бы стать объектом саморефлексии. Понятие символьческого эквивалента, предполагающее возможность переключения из одной системы кодировок в другую, для него проблематично<sup>43</sup>. Аналитическое дистанцирование в данном случае оказывается заблокированным, и «перевод» — семиотическая транскодировка, объяснение смысла слов одного «языка» при помощи выразительных средств другого, — заменяется здесь «переходом», то есть символьческим смещением предмета письма и речи. Содержание «постсоветского», его позитивный эквивалент, в итоге так и остается непроясненным.

41 См.: *Lacan Jacques. The Seminars of Jacques Lacan. Book III: The psychoses. 1955—1956.* P. 219—220.

42 См.: Россия в поисках идей: Анализ прессы. Рабочие материалы. Сборник 1 / Отв. ред. Г. Сатаров. М., 1997. Электронная версия сборника доступна здесь: <http://iph.ras.ru/~mc/hot/sbornik/>.

43 Jakobson Roman. Aphasia as a Linguistic Topic // Jakobson R. Selected Writings. Vol. 2. The Hague: Mouton, 1971. P. 235. См. также: Jakobson R., Halle M. Op. cit. P. 81—82.

Бывшее в употреблении...

## ЧАСТНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ: ПОВТОРЯЯ ПРОЙДЕННОЕ

...Способность к перманентной мутации и есть самое важное из того, что мы вынесли из девяностых. Конечно, тела в процессе мутаций выглядят довольно непривлекательно и устрашающие, зато сами мутанты имеют уникальный опыт.

*Андрей Ковалев (2000)*

«Состояние тупика» во многом обусловило и путь к выходу, то есть возвращение к исходной точке, к формам, концепциям и предметам, которые имели смысл в прошлом. Во второй половине 1990-х годов материальная культура советской жизни подверглась тщательной инвентаризации в телевизионных программах («Старая квартира», «Намедни: наша эра»), журнальных публикациях (например, «Музей XX века» в журнале «Огонек») и потоке мемуарной литературы<sup>44</sup>. Советские телезпопеи были переформатированы в соответствии с новыми телевизионными стандартами<sup>45</sup>. Советская массовая песня — неотъемлемая часть коллективных практик советского периода — была реабилитирована жанром «старых песен о главном».

Существенной чертой этих стилистических и этнографических возвратов в прошлое был их *вынужденный* характер. Константин Эрнст, во многом ответственный за вторую жизнь советской стилистики на постсоветском телеэкране, например, отмечал (ретроспективно), что появление на свет «Старых песен о главном» в 1996 году было обусловлено прежде всего нехваткой качественного музыкального материала, которым можно было бы заполнить традиционную трехчасовую новогоднюю программу<sup>46</sup>. Финансовый дефолт 1998 года лишь усилил эту вынужденную зависимость культурной индустрии от символических продуктов прошлого.

Вынужденная стилистическая регрессия, однако, очень быстро превратилась в прием, в принципиальную форму постсоветского культурного производства. Ремейки, ставшие общим правилом массовой культуры, начали постепенно проникать и в сферу культуры «элитарной». Для многих критиков эти стилистические повторы прошлого были культурным признанием политической реставрации, превратившей незаконченную разгерметизацию 1990-х в повторную герметизацию «нулевых»<sup>47</sup>.

44 См., например: *Иванова Наталья*. Но\$тальянце: собрание наблюдений. М., 2002; *Кобрин Кирилл*. Девяностые: эпоха больших метафор // Логос. 2000. № 5/6. С. 38–44.

45 См.: *Тренева Елизавета*. Невидимые миру слезы // Российская газета. 1999. 29 января.

46 См.: *Кузина Мила*. Константин Эрнст: «Нас не догонят» // Известия. 2004. 22 июля.

47 См., например: *Файбисович Семен*. Возвращение // Логос. 2000. № 5/6. С. 45–52. См. также: *Smith Kathleen E. Wither Anti-Stalinism // Ab Imperio*. 2004. Vol. 4; *Beumers Birgit*. Pop Post-Sots, or the Popularization of History in the Musical Nord-Ost // Slavic and East European Journal. 2004. Vol. 48. № 3. P. 378–381; *Mendelson Sarah, Gerber Theodore P.* Soviet Nostalgia: An Impediment to Russian Democratization // The Washington Quarterly. 2005. Vol. 29 (1). P. 92–93; *Chauvier Jean-Marie*. Russia: Nostalgic for the Soviet Era // Le Monde Diplomatique. March 2004; *Khrushcheva Nina*. «Rehabilitating» Stalin // World Policy Journal. Summer 2005. P. 67–73.

## СЕРГЕЙ УШАКИН

Я бы хотел показать, что важность символических форм не сводится к их контексту, смыслу или генеалогии. Старая форма вызвана к жизни не для того, чтобы выразить старое содержание. Скорее новая жизнь старых форм подчеркивает неспособность существующих выразительных средств произвести необходимый социальный или коммуникативный эффект. Используя визуальный материал первой половины «нулевых» годов, я покажу, что целью манипуляций с реанимированными формальными структурами прошлого является вовсе не реставрация прошлого, но демонстрация эстетической дееспособности «манипуляторов». Преемственность *формальных* мотивов в данном случае сопровождается радикальными *семантическими* диссоциациями: старые означающие в состоянии произвести необходимый упорядочивающий эффект даже тогда, когда их исходные, оригинальные означаемые уже недоступны или неизвестны.

Фотомонтажи и картины, о которых пойдет речь далее, дают мне возможность наглядно продемонстрировать культурную логику постсоветской афазии: ограниченность в создании новых символических форм преодолевается здесь при помощи нетрадиционных техник использования уже готовых повествований. Существенным, однако, является то, что среди заимствованных старых форм преобладают не отдельные элементы и не отдельные темы, но общие рамки, контексты, сюжеты. В качестве примеров я специально выбрал визуальные проекты, которые имеют мало общего с советской стилистикой. Несмотря на свою несоветскую иконографию, в этих произведениях — как и в разнообразных «старых песнях о главном» — современный материал буквально «впечатывается» в рамки старых форм и обживает их изнутри<sup>48</sup>. Однако визуальная изощренность изобразительной техники и здесь не подкреплена сколько-нибудь серьезными попытками рассказать новую историю при помощи старых изобразительных средств. Вместо рассказа о своих героях визуальные тексты озабочены стремлением воспроизвести как можно подробнее детали среды их существования. В отличие от художественных жестов Марселя Дюшана, эта постсоветская эстетика готовых форм меньше всего озабочена стремлением преодолеть автоматизм восприятия используемых форм. Цель данных проектов практически полностью сводится к приданию узнаваемой формы постсоветскому материалу, к попытке «втиснуть» этот материал в уже готовый контекст.

Мой первый пример — «Частная коллекция» Екатерины Рождественской, выставленная в 2002 году в Московском доме фотографии. В коллекцию вошли двести фотомонтажей, на которых популярные исполнители, политики

48 Визуальными проектами эта тенденция, разумеется, не ограничивается. В 2001 году известное издательство «Захаров» начало серию «Новый русский роман», в которой предполагалось выпускать классические русские романы, подвергшиеся дискурсивному и сюжетному ретрофиттингу, то есть внутренней модернизации, которая способна придать объекту новые потребительские качества без смены его основной структуры. Судя по всему, «Новый русский роман» не выдержал испытания рынком: после выпуска «Идиота» Федора Михайлова, «Анны Карениной» Льва Николаева и «Отец и детей» Ивана Сергеева серия прекратила свое существование. Обсуждение этого проекта см. в: Черняк М.А. «Новый русский» князь Мышкин: к вопросу об адаптации классики в современных условиях // Российская массовая культура конца XX века. СПб., 2001. С. 178–199.

Бывшее в употреблении...



Ил. 1. Александр Буйнов как Александр Пушкин работы  
Ореста Кипренского (1827).

и завсегдатаи светской хроники были изображены в качестве персонажей известных картин прошлого (ил. 1). Несмотря на высокие цены на билеты, выставка быстро завоевала популярность у публики: в первые две недели *коллекцию* увидели девяносто пять тысяч человек. По мнению обозревателей, «Частная коллекция» стала самым коммерчески успешным проектом МДФ за всю шестилетнюю (на тот момент) историю его существования<sup>49</sup>.

Популярность выставки, однако, не помешала критикам высказать серьезные упреки изобразительному жанру, выбранному Рождественской. Ряд комментаторов увидел в ее работах постсоветскую версию жанра официального номенклатурного портрета в стиле Ильи Глазунова и Александра Шилова. В попытках Рождественской использовать известные визуальные нарративы прошлого для обрамления сегодняшних знаменитостей вычищали грубую лесть, вызванную стремлением придать представителям новой «элиты» знаки незаслуженной респектабельности.

Объясняя происхождение своего метода, Екатерина Рождественская не раз отмечала в интервью, что ее основной мотивацией было стремление соз-

49 См.: Шаповал Сергей. Лакировщик действительности // Независимая газета. 2002. 25 октября.

## СЕРГЕЙ УШАКИН

дать альтернативу традиционным обложкам глянцевых журналов, «в которых не просматривается никакого прошлого». Сам метод «просматривания прошлого», судя по всему, возник достаточно спонтанно. Рождественская описывала это так: «Одна моя приятельница невероятно похожа на героиню Серебряковой “За туалетом”. Я пошла в антикварный, накупила похожих баночек, булавок и прочей бижутерии, и мы сделали портрет. Не все увидели в этой работе смысл, но я продолжала заниматься»<sup>50</sup>.

Со временем хобби превратилось в художественный прием. За изолированными фотообложками последовали тематические серии («Ассоциации», «Фантазии», «Братья и сестры», «Двадцатый век»). В процессе этого коммерческого развития подвергся трансформации и метод Рождественской. Изначальная схожесть знаменитостей и персонажей картин стала играть все меньшую роль. Ассоциации по сходству уступили место ассоциациям по смежности. Проект Рождественской все сильнее стал напоминать «абстрактную машину лицеобразования» (фациальности), использующую российских знаменитостей в качестве экрана, на котором можно было расположить узнаваемые черты и детали прошлого<sup>51</sup>. Основную роль стали играть не сами лица знаменитостей, но «баночки и булавки», придающие им эффект исторической достоверности и сходства. Существенно и то, что в фотопортретах Рождественской исключительное внимание к деталям, расположенным на первом плане, сопровождалось упрощением общего фона.

В исчезновении исходного «лица» и исторического «фона» за деталями быта важным для меня является то, что устойчивость *общей* формальной структуры визуального нарратива и ощущение его *аутентичности* — то есть общее впечатление о «похожести/непохожести» копии и оригинала — достигались именно благодаря повторяющемуся воспроизведению тривиальных фрагментов. Эта принципиальная роль, казалось бы, маргинальных «баночек и булавок» в тексте портретов позволяет нам понять, почему наиболее значимые черты прошлого зачастую оказываются далеко не главным для тех, кто пытается восстановить/удержать с ним свою связь. Зримость общего образа достигается за счет ощущимости конкретной детали, «большое», как замечал Шкловский, цитируя Маяковского, «понимаешь через ерунду»<sup>52</sup>.

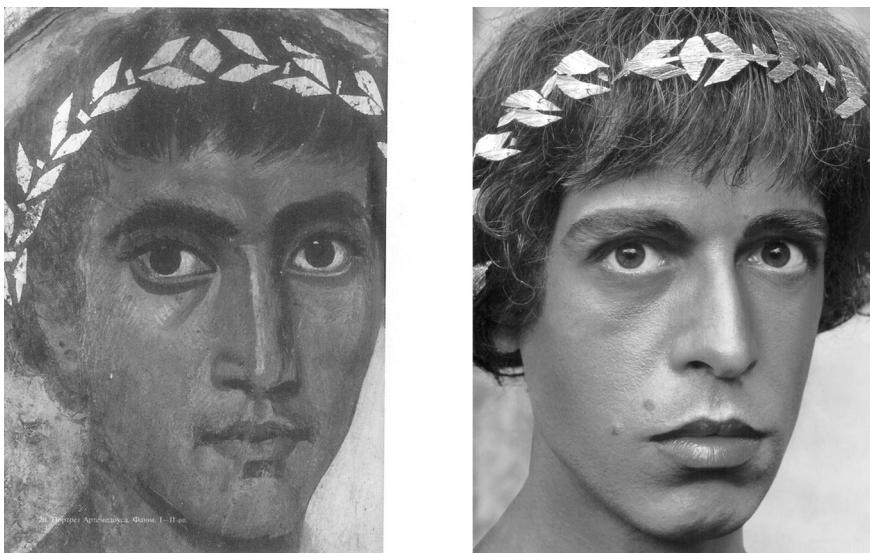
Если для Рождественской шедевры изобразительного искусства выступали своеобразными путеводителями по миру деталей, а для ее знаменитостей — источником идентичностей, то для зрителей оригиналы действовали в качестве визуального супфлера, подсказывающего траекторию аналитического движения. Репродукция оригинала, сопровождавшая на выставке каждый фотопортрет, позволяла установить сходства и различия между двумя артефактами, периодами и персонажами. Помещая рядом два произведения, Рождественская, таким образом, предоставляла своим зрителям

50 Шаповал С. Лакировщик действительности. С. 13.

51 См.: Deleuze Gilles, Guattari Felix. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia / Transl. from French. by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. P. 167–182. Фациальность — от англ. face — лицо. См. обсуждение этого процесса в: Ямпольский М. Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис). М.: НЛО, 1996. С. 243.

52 См.: Шкловский В.Б. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Советский писатель, 1981. С. 157.

## Бывшее в употреблении...



Ил. 2. Максим Покровский в виде Артемидора (II в. н.э.).

возможность повторить операцию семиотической транскодировки, проделанную ею ранее. Принципиально, что суть этой транскодировки сводилась не к интерпретации исходного произведения или его «переводу» на язык иных выразительных средств, но к пространственной транспозиции самого кода, то есть к предельно точному воспроизведению словаря и структуры исходного произведения (ил. 2).

В этом отношении поразительна та серьезность, с которой «Частную коллекцию» восприняли критики и участники проекта. Рождественская, например, рассказывала, что зачастую ее персонажи, «войдя в образ, с трудом с ним расстаются. Как дети, которые хоть на пять минут, но оказались в невероятном мире. Тане Митковой я предложила образ Прозерпины, она стала про нее читать, подготовилась к съемке как к экзамену. Многие приходят с такими знаниями о картине, что я не могу ответить на их вопросы»<sup>53</sup>.

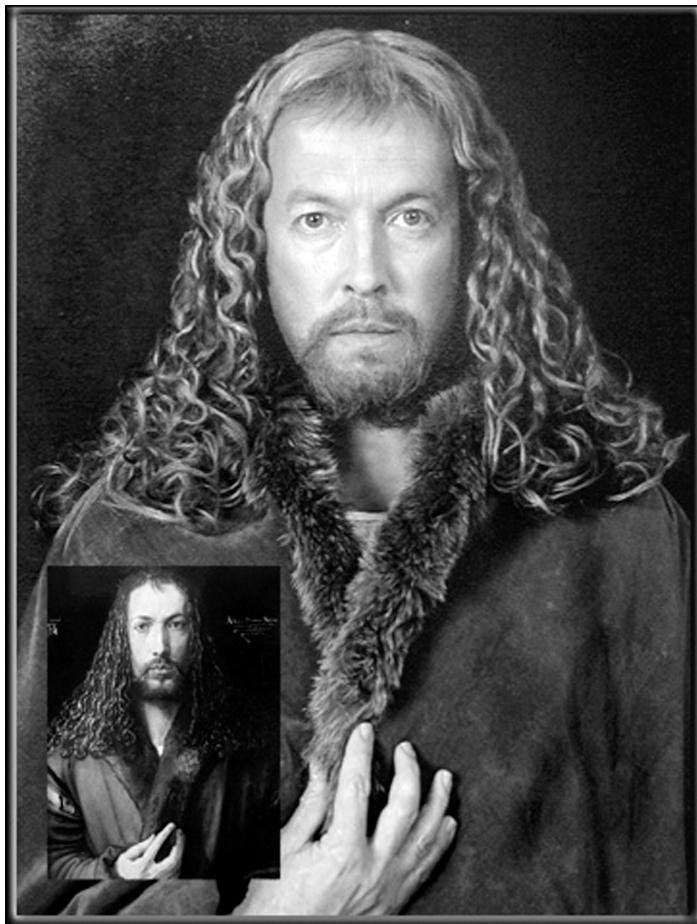
Карнавальная мимикрия была воспринята всерьез. Возможный маскарад превратился в акт идентификации. Шоу двойников оказалось игрой лишь в определенной степени. Так, Андрей Макаревич, комментируя свою инкарнацию Дюрера, делал двусмысленным само понятие «автопортрета» в данном контексте: «Я еще с первого курса знал, что похож на Дюрера, художника они [команда Рождественской] угадали, но именно этот автопортрет я им указал»<sup>54</sup> (ил. 3).

Серьезность подхода знаменитостей с зеркальной точностью повторяли и журналисты. В данном случае, правда, критику вызывала сама попытка знаменитостей «вжиться» в оригинал. Людмила Лунина, например, призывала не забывать о том, что травматическая биография картин является составной частью их восприятия:

53 Шаповал С. Цит. соч. С. 13.

54 См.: Кабанова Ольга. Состоялось шоу двойников старых героев // Известия. 2002. 4 октября.

## СЕРГЕЙ УШАКИН



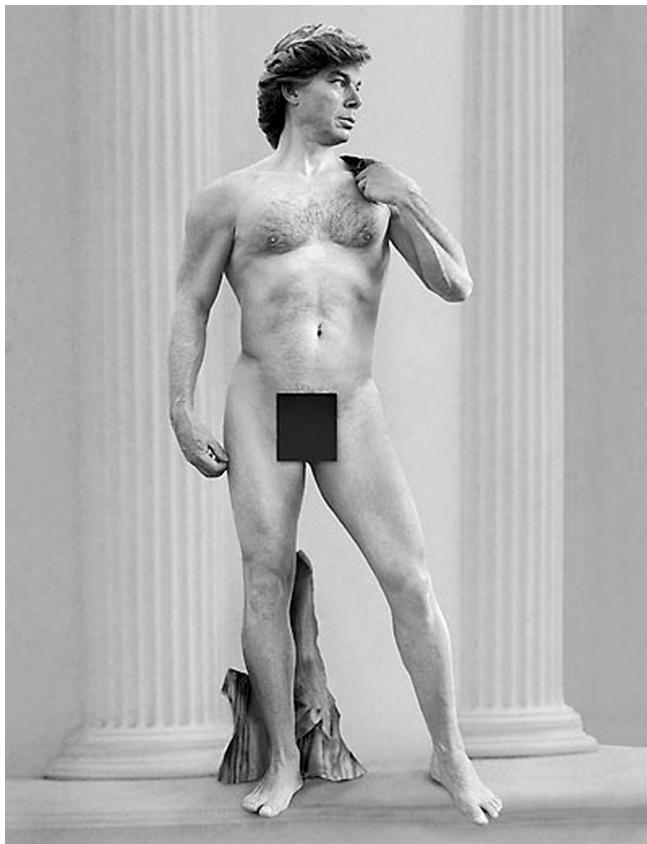
Ил. 3. Андрей Макаревич и автопортрет А. Дюрера (1500).

...За каждой из них — своя история, страдания, преодоления, вклад в мировой прогресс... Какое отношение актриса Инна Чурикова имеет к медленно сходившему с ума великому художнику Брубелю — намек на мутнеющий разум есть во многих его работах, в том числе и в портрете жены? <...> В принципе, все было бы не так страшно, обозначав автор дистанцию между игрой и своим отношением к игре, положи, например, рядом с Валентиной Толкуновой, изображающей знатную даму XIX века, сотовый телефон. Но никакой дистанции нет. И фотограф, и его герой играют в красивую жизнь на полном серьезе, в некотором даже упоении<sup>55</sup>.

Этот поиск материальных деталей («сотовый телефон»), способных прояснить отношение Рождественской к ее собственному творчеству, разумеется, не нов. Без таких «телефонов» — своеобразных символов добавочной стоимости, приданной произведению в процессе его воспроизведения, — сам акт воспроизведения терял очевидный смысл. Серьезность процесса копиро-

55 *Лунина Людмила. Домохозяйкины забавы // Ведомости.*  
2002. 21 октября.

## Бывшее в употреблении...



Ил. 4. Олегу Газманову удалось имитировать два произведения сразу — «Давида» Микеланджело (1500—1504) и «Черный квадрат» Малевича (1915).

вания не подкреплялась серьезностью амбиций автора. Лишенные исходных биографий, копии оказывались пустыми означающими, так и не приобретшими в процессе перемещения во времени видимых следов мотивировки своей реинкарнации. Или чуть в иной форме: верность *морфологии* оригиналов, продемонстрированная фотомонтажами «Частной коллекции», воспринималась как радикальный разрыв с *семантическими* возможностями, которые эти оригиналы могли бы предложить («история, страдания, преодоления»).

Любопытно, что сходная реакция критиков на использование визуально-го словаря прошлого последовала и тогда, когда Рождественская решила избавить своих моделей от отвлекающих деталей и представила в одном из своих проектов постсоветских знаменитостей в виде классических ню. Продолжая искать намеки и следы скрытых смыслов, комментаторы вновь и вновь задавались одним и тем же вопросом: если собственная история того или иного стиля не может больше служить источником категорий, с помощью которых эти стили могут быть поняты и оценены, то где *именно* следует искать подобный интерпретационный аппарат? (Ил. 4) Одна из журналисток хорошо выразила общее неприятие сдвига интерпретационной ответственности с автора на аудиторию, которую предложила в «Частной коллекции» Рождественская:



Ил. 5. Руслана Писанка в виде Венеры  
Питера Пауля Рубенса (1615).

Женщина может наряжать женщин, делать им макияж и массаж, восхищаться ими, но раздевать и придумывать позы для обольщения — это уже слишком. Чтобы вызвать чувства, или пусть даже ассоциации, как это любят делать Екатерина Рождественская, недостаточно иметь хороший глазомер. Нужна четкая мотивация: для чего или для кого эта женщина становится Евой? (Ил. 5)<sup>56</sup>

Эстетическое недовольство критиков и журналистов, иными словами, коренилось в общей уверенности в том, что использование знаков и форм прошлого неизбежно предполагает и использование исходных контекстов и категорий восприятия. Легитимируя процесс копирования старых форм, это стремление обозначить в сегодняшних текстах нарративные или визуальные «кавычки» цитируемых отрывков прошлого (в виде, например, «сотового телефона» рядом со знатной дамой XIX века) сводило на нет саму идеологию проекта.

Вопреки требованиям критиков ни в проектах Рождественской, ни в проектах, о которых пойдет речь ниже, подобных кавычек не возникло. Задействование форм продемонстрировало устойчивую культурную логику. Беря напрокат стили прошлого, собственно прошлым авторы проектов интересовались мало. Вместе с тем эти заимствования не несли с собой и столь ожидаемой иронической дистанцированности, типичной для постмодернистской игры со стилями и языками.

Для того чтобы обозначить внутреннюю структуру подобной зависимости от символических форм прошлого, я бы хотел вернуться еще раз к теме афазии. В небольшой книге «Потерянный и возвращенный мир» советский психолог Александр Лурия приводит поразительные самонаблюдения своего пациента Льва Засецкого. Во время Второй мировой войны Засецкий получил

56 Заозерская Анжелика. Венеры и мадонны на любой вкус // Трибуна. 2004. 7 декабря.

Бывшее в употреблении...

травму мозга, утратив в результате почти полностью память, навыки письма и чтения. У Засецкого была диагностирована афазия — неспособность к самовыражению, вызванная невозможностью придать своим мыслям форму, понятную окружающим. Символические способности Засецкого со временем в значительной степени восстановились, и его наблюдения, собственно, и отражают процесс возвращения в мир символов, длившийся почти четверть века. В одном из наблюдений Засецкий так описывал свое состояние:

Иного выхода у меня не было, кроме собирания слов от слушания радио, от чтения книги, от говора людей, а потом собирание слов, фраз и мыслей... <...> ...Если из памяти не вспомнится ничего, то я слушаю радио и встречающиеся нужные и подходящие слова выписываю. Затем я из этих собранных слов начинаю составлять фразу, согласую ее с подобной же фразой (или предложением), которые пишутся в книге или говорятся по радио. Переделав на нужный манер фразу или предложение, я ее, наконец, записываю в тетрадь. Чтобы начать писать следующую фразу, я предварительно вынужден прочитать то, что я написал только что, потому что я уже забыл, что я написал в последнем предложении<sup>57</sup>.

Экспрессивные способности в данном случае ограничены. Речь собирается из готовых фрагментов, заимствованных извне. Чтобы произвести смысловой эффект, отсутствующий фрагмент — «нужное» слово — должен занять отведенное ему место. Обычный поток речи в данном случае регулярно разрывается пробелами, все еще ожидающими «нужного слова». Примечательно, что ограниченность выбора «нужных и подходящих» слов сопровождается у Засецкого неустанными усилиями по сборке подходящей грамматической конфигурации. «Поиск» в виде ожидания слова балансируется здесь письмом в виде синтаксической мимикрии: воспроизведение уже существующих структур и форм воспринимается как единственно доступный способ осмысленной деятельности.

Этот пример реального состояния афазии проясняет логику, на основе которой строятся стратегии символического заимствования. Подобно текстам Засецкого, частные коллекции Рождественской — это тоже тип культурного производства слов и фраз, «собранных», так сказать, во время слушания соответствующего «радио». Визуальные структуры прошлого, воспринятые как сеть пространственных следов, осваиваются здесь в процессе метонимического движения — шаг за шагом, знак за знаком, «баночка за баночкой». Рождественская, разумеется, не одинока в своих попытках заселить новыми жильцами символические структуры прошлого. Восстановленный храм Христа Спасителя или Янтарная комната в Царском селе — это отражение той же самой тенденции: тщательное воспроизведение внешних форм старых означающих в значительной степени призвано скрыть в этих новоделах серьезные модификации их внутреннего содержания<sup>58</sup>.

Цель подобного культурного производства — не в том, чтобы произвести принципиально новое произведение искусства или продемонстрировать новое отношение автора к заимствованному стилю. Новоделы и копии демон-

57 Лурия Александр. Романтические эссе. М., 1996. С. 171.

58 О новоделах как культурной стратегии в постсоветской России см., например: Сафонов Станислав. Кому нужно неподлинное искусство? // Независимая газета. 2003. 3 июня. См. также мою статью: Oushakine Serguei. «We're nostalgic but we're not crazy»: Retrofitting the Past in Russia // The Russian Review. 2007. Vol. 66. P. 451–482.

## СЕРГЕЙ УШАКИН

стрируют то, как определенный смысловой эффект достигается исключительно в процессе присвоения узнаваемых форм прошлого. Собственная мотивация субъекта, стоящего за этими новоделами, его эстетическая (или идеологическая) программа так и остаются неартикулированными: действие здесь, как писал Якобсон, «скрывается за топографией»<sup>59</sup>. Постсоветская афазия мотивируется не столько поиском форм индивидуального и группового самовыражения, сколько структурным состоянием самого дискурсивного поля, в котором нехватка выразительных форм усугубляется осознанием пропусков в символическом порядке, пропусков, которые новоделы и призваны восполнить. Задача повторения контуров прошлого — в том, чтобы произвести уже известный эффект узнавания, пробудить ощущение совместного опыта и указать на общий словарь символьических жестов. Субъектность возникает здесь как результат манипуляции с языком, которая сознательно игнорирует существующие иерархии символьических кодов (истории и биографии), не предлагая своей собственной.

В условиях отсутствия какой бы то ни было стилистической или идеологической программы роль организующей структуры играет порядок совсем иного рода. Иерархия кодов заменена здесь сериальностью: артефакты связаны не общей идеей, не неким сюжетом, но повторяющимся техническим приемом. В «Частной коллекции», например, единственным метадискурсивным принципом, связывающим портреты в единую коллекцию, является сам метод имитации.

Если метод деконтекстуализации прошлого и реконтекстуализации настоящего, популяризованный Рождественской, не выходил за пределы развлечения, то ее последователи довольно быстро обнаружили его политический и коммерческий потенциал. Контуры прошлого стали играть не просто обрамляющую, но и контекстуализирующую роль. Эстетический эффект этих проектов, как и в «Частной коллекции» Рождественской, также достигался при помощи утилизации «языка», взятого напрокат.

23 октября 2002 года — через три недели после открытия «Частной коллекции» Рождественской в МДФ — в Большом Кремлевском дворце состоялось заседание Государственного совета. Заседание проходило в не-привычной обстановке. В середине Георгиевского зала была устроена выставка одной картины — полотна Ильи Репина «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года в честь столетнего юбилея со дня его учреждения». На громадном полотне (9×4 м), привезенном из Русского музея по случаю двухсотлетия Государственного совета (1801—2001), был изображен восемьдесят один политик дореволюционной России. Описывая это событие, «Коммерсантъ-Власть» задавался вопросом: «Даст ли нынешний торжественный показ репинского эталона новую жизнь погившему жанру? Стоит ли ждать новых полотен, изображающих Госдуму, коллегию МВД или, скажем, совет директоров РАО ЕЭС?»<sup>60</sup>

Ответ пришел с неожиданной стороны и в неожиданной форме. В сентябре 2002 года два российских художника, Фарид Богдалов и Сергей Калинин, решили воспроизвести полотно Репина, заменив при этом лица давно забытых политиков лицами современников. Путем голосования в

59 Якобсон Роман. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. /Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 344.

60 Лепских Василий. Холст, масло и группа товарищей // Коммерсантъ-Власть. 2002. 2 ноября.

Бывшее в употреблении...

Интернете был сформирован список финалистов из восьмидесяти девяти человек. В отличие от Репина, которому по указанию царя каждый член Государственного совета был обязан позировать не менее сорока минут, Богдалов и Калинин вынуждены были полагаться в основном на фотографии<sup>61</sup>. В сентябре 2004 года готовая картина была выставлена сначала в Москве, а затем и в Петербурге. Назвав картину именем несуществующего органа, Богдалов и Калинин представили в своем «Заседании Федерального собрания» пеструю группу политиков — от Михаила Горбачева, Бориса Ельцина и Владимира Путина до Егора Гайдара, Михаила Ходорковского и Бориса Бerezовского. Помимо собственно политиков в состав «собрания» также вошли Никита Михалков, Александр Солженицын, Мстислав Ростропович, Зураб Церетели и сами авторы произведения (ил. 6).

Сходство методов Богдалова и Калинина и Рождественской очевидно. Символический объект прошлого используется как повествовательная рамка и синтаксическая структура очередного «новодела». Однако форма прошлого не в состоянии определить ни внутреннее содержание реплики, ни характер ее восприятия. Проект Богдалова и Калинина, пожалуй, наиболее отчетливо показывает, насколько прихотлива проработка *внутренней* структуры заимствованной формы. Означающие в данном случае не просто «услышаны по радио», они удвоены. Однако полученные дубликаты — это не копии, а примеры мимикрии, то есть примеры активной формальной интеграции нового субъекта в доступное символическое пространство. Ремейк Репина хорошо демонстрирует, что цель этой трансформирующей мимикрии в том, чтобы стать частью пейзажа. При этом стоит помнить, что задача мимикрии, как отмечал Жак Лакан, — это вовсе не пассивная адаптация. Эффект камуфляжа, достигаемый в процессе мимикрирования, нужно понимать буквально — как агрессивную технологию врастания субъекта в доступное ему пространство (картины)<sup>62</sup>. Иными словами, воспроизведение (пустых) означающих прошлого — это необходимый прием освоения визуального пейзажа в условиях, когда другие формы саморепрезентации либо недоступны, либо неэффективны (ил. 7).

Проект Богдалова и Калинина продемонстрировал и еще одну важную тенденцию — определенную эволюцию в зрительском восприятии. Изначально реакция политиков на идею ремейка, как отмечали сами художники, была, как правило, негативной. Проект воспринимался как очередная версия соц-арта, как пример скрытой визуальной иронии, выставляющей политиков в неочевидном, но смешном виде<sup>63</sup>.

Готовое полотно было встречено совсем иначе. После первого показа картины в Галерее искусств Зураба Церетели оно было продемонстрировано и в Кремле, а в ноябре 2005 года Богдалов и Калинин решили продать «Заседание...» с аукциона в гостинице «Метрополь». Никто не решился выложить один миллион долларов, на который рассчитывали авторы, и картина осталась непроданной. Однако шестьдесят восемь подготовительных портретов

61 См.: *Барабаш Екатерина*. Актуальное политическое искусство. Спустя сто лет российскую элиту снова нарисовали // Независимая газета. 2004. 17 сентября.

62 См.: *Lacan Jacques. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis / Trans. Alan Sheridan*. New York, 1981. P. 99.

63 [Б.н.] Господа классики и современники (Интервью Ф. Богдалова и С. Калинина) // Элита общества. 2006. Май. № 4 (22) ([http://www.esj.ru/journal\\_archive/2006/maj\\_2006/gospoda\\_klassiki/](http://www.esj.ru/journal_archive/2006/maj_2006/gospoda_klassiki/)).

СЕРГЕЙ УШАКИН



Ил. 6. Фарид Богдалов и Сергей Калынин. «Заседание Федерального собрания» (2004).

## Бывшее в употреблении...



Ил. 7. Фарид Богдалов и Сергей Калинин. Эскиз к работе «Заседание Федерального собрания» (2004).

ушли с молотка очень быстро, например, два небольших портрета Путина были проданы за 48 000 долларов. Появившись на свет как гипертрофированная постмодернистская шутка, «Заседание Федерального собрания» закончилось как относительно прибыльный пример «нового русского реализма»<sup>64</sup>.

И не только русского. Московский художник Никас Сафонов, автор портретов Владимира Путина, наводнивших книжные магазины страны и кабинеты начальства, в 2006 году объявил о стилистически сходном проекте. Проект «Река времен» планируется как серия из трех десятков портретов выдающихся современников — от Джорджа Буша и Мадонны до Никиты Михалкова и Владимира Путина. Все современники будут изображены в виде мифических или реальных героев прошлого — царей, принцев, церковных лидеров и т.п. (ил. 8, 9).

<sup>64</sup> См.: Совком продает «Заседание Федерального собрания» // Коммерсантъ-Weekend. 2005. 18 ноября. См. также интервью с художниками на радио «Свобода»: К лицу ли Владимиру Путину мундир Николая Второго? // Радио «Свобода». 2003. 23 августа (<http://archive.svoboda.org/ll/cult/0803/ll.082303-1.asp>).

## СЕРГЕЙ УШАКИН



Ил. 8, 9. Владимир Путин. Два портрета из цикла «Река времен» Н. Сафонова.

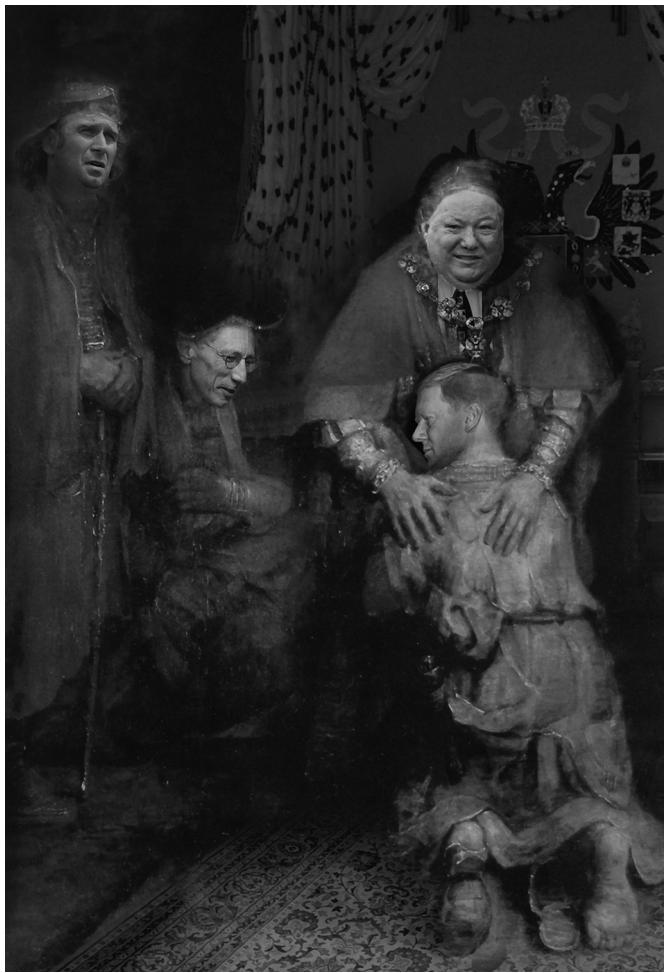
В ряде случаев прием «впечатывания» современного материала в формы прошлого используется в критических целях. Московский художник Андрей Будаев создал несколько серий, в которых в знаменитые полотна вживлены лица современных политиков. Эти сатирические коллажи, выполненные в жанре карикатуры, следуют заимствованным контурам лишь отчасти. Однако, как и все остальные проекты, о которых шла речь, карикатуры Будаева демонстрируют все тот же поиск знакомой формы, рамки, структуры, в пределах которой присутствие индивида могло бы стать осмысленным<sup>65</sup> (ил. 10).

Мой последний пример демонстрирует то, как практика вписывания в узнаваемые повествования прошлого может быть использована в массовом масштабе. В данном случае репопуляция прошлого, предпринятая Рождественской, сочетается с желанием местной российской элиты обрести приемлемое символическое окружение.

Летом 2004 года несколько российских телеканалов и популярных газет сообщили о выставке работ Михаила Фельдмана, художника из Нижнего Новгорода. Суть творческого подхода художника проста: он создает портреты «современных VIP-персон в историческом контексте», трансплантируя фотографии лиц своих клиентов в произведения мировых художников. Большинство клиентов Фельдмана — местные чиновники. Например, Сергей Кириенко, в то время полпред президента в регионе, выбрал для своего изображения портрет корнета венгерской армии XIX века (портрет Бонапарта был отвергнут). Еще один клиент, глава регионального МЧС, в качестве своего окружения остановился на «Охотниках на привале» Перова (1871), объясняя свой выбор так: «Во-первых, это самая любимая картина

65 См. сайт художника: <http://budaev.ru/galery.htm>.

## Бывшее в употреблении...



Ил. 10. Андрей Будаев. Возвращение в Кремль (2000).

вообще в жизни, которая есть. Я даже ради этого два раза ездил в Третьяковскую галерею, чтобы эту картину увидать. А во-вторых, ну это же не журнал «Плейбой»».

Совмещение современных лиц и исторических тел, как замечал сам Фельдман, не лишено определенных трудностей: «Они просили, чтобы было побольше орденов, чтобы регалии, статус. Не буду говорить кто, но имело место быть. Выставка уже на носу, а человек звонит и говорит, дайте мне другой мундир и другую одежду. И потому я всех их обхехал, они поставили автографы, что согласовано»<sup>66</sup>. Некоторых, впрочем, беспокоили не только ордена. Для изображения в историческом контексте местному предпринимателю Дмитрию Бирману был предложен поручик Ржевский. От поручика Бирман отказался, зато выбрал портрет Пушкина кисти Кипренского (1827). Фотомонтаж одной лишь трансплантацией лица не ограничился. Потребовались дополнительные вмешательства. Сам Бирман рас-

66 См.: программа «Сегодня» (НТВ, 4 июня 2004 года, 19:24).

## СЕРГЕЙ УШАКИН



Ил. 11. «У него были большие ногти»: предприниматель Д. Бирман в образе Пушкина Ореста Кипренского (НТВ, 4 июня 2004 г.).

сказывал о недостатках своего портретного тела так: «Александр Сергеевич Пушкин, у него была маленькая женская рука, и вот здесь можно видеть, он вообще делал маникюр, у него были большие ногти. И вот здесь я попросил как бы подстричь ногти. Да, потому что в подлиннике ногти намного больше. И убрать маникюр»<sup>67</sup> (ил. 11).

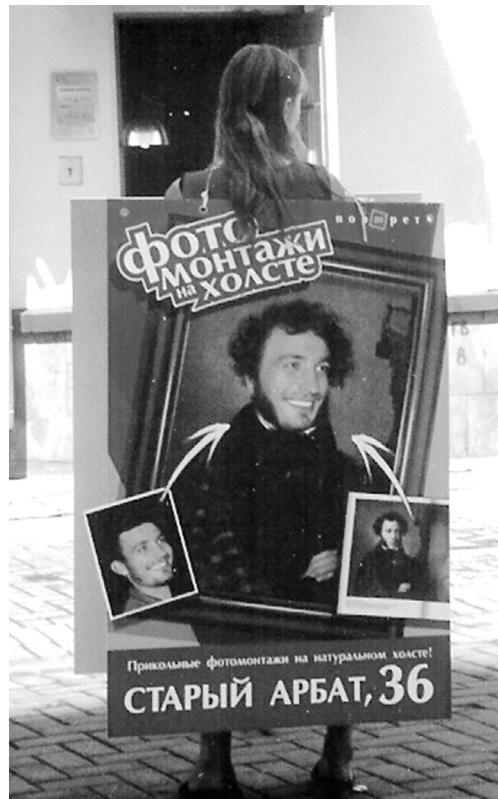
Процесс создания портрета занимает около двух недель. Как отмечала местная газета, в зависимости от типа печати финальный продукт может стоить от 1300 до 6000 рублей. Портреты в стиле Леонардо, Брюллова и Кипренского получаются у художника лучше всего. Художник готов и к коллективным заказам — в одном из своих проектов он использовал репинских «Бурлаков на Волге», чтобы изобразить депутатов регионального парламента<sup>68</sup>.

Было бы заманчиво свести это искусство трафаретов к его формальным предшественникам. В какой-то степени компьютерные игры с оцифрованными изображениями прошлого и настоящего, безусловно, отсылают к картинам с прорезями из советских парков отдыха и неосоветских ярмарок (ил. 12). Метод впечатывания не чужд и еще одной изобразительной традиции в русском искусстве. В течение веков оклады православных икон служили сходным визуальным суплером, организующим действия художника. И вряд ли случайным является то, что в XIX—XX веках оклады икон, предназначенных для массового потребления, нередко уже не столько предохраняли живописную поверхность самой иконы, сколько прятали

67 Там же.

68 Там же. См. также: Как стать марсианином за тысячу баксов // Комсомольская правда в Нижнем Новгороде. 2004. 9 апреля.

## Бывшее в употреблении...



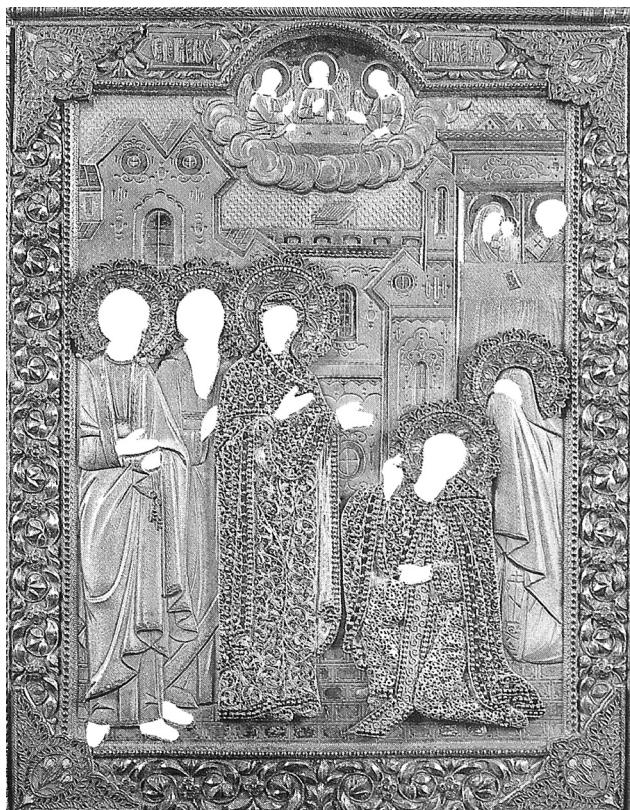
Ил. 12. Реклама фотомонтажей на Старом Арбате. Фото автора.

под металлом недостатки (а то и отсутствие) самого рисунка (ил. 13)<sup>69</sup>. Наличие исторической связи между этими формами использования готовых повествовательных структур и состоянием постсоветской афазии, о которой шла речь в этой статье, впрочем, не принципиально. Важна автономия формы и содержания, которую так наглядно демонстрирует искусство трафаретов. Заимствованные из прошлого контуры помогают организовать пространство настоящего, будучи не в состоянии предопределить его характеристики. Эта регрессия, как я пытался показать, носит компенсаторный характер. Ее цель не только в том, чтобы восстановить символический порядок прошлого, сколько в том, чтобы продемонстрировать отсутствие адекватных дискурсивных форм для описания настоящего.

Возникшая в «состоянии неопределенности» 1990-х годов, новая закрытость проявилась в том числе и как состояние своеобразного дискурсивного паралича. Фрагментация относительно однородного поля советского культурного производства не смогла автоматически стереть из памяти ощущение символической общности — и опыта, и языка. В свою очередь, постсоветская полифония стилей оказалась во многом не в состоянии произвести на свет эффективную символическую рамку, способную обозначить не

69 См.: Beaver-Bricken Espinola Vera. Russian Icon: Spiritual and Material Aspects // Journal of American Institute for Conservation. 1992. Vol. 31 (1). P. 20.

## СЕРГЕЙ УШАКИН



Ил. 13. Оклад иконы, 1910 г. Музей Андрея Рублева, Москва.

только наличие разрыва, но и характер взаимосвязи между советскими и постсоветскими практиками и идентичностями.

Словари и контуры прошлого вряд ли позволяют адекватно описать суть происходящих изменений, но по крайней мере они дают возможность вызвать эффект узнавания в состоянии дезориентации, возродить ощущение символического порядка и предсказуемости — пусть лишь на уровне формы. Эти знаки, формы и символы, бывшие в употреблении, во многом играют роль готовых объектов, индексирующих определенную историческую преемственность и стилистическую логичность в пределах очередной «частной коллекции».

Конечно, было бы ошибкой сводить все разнообразие дискурсивного развития в постсоветской России только к проявлениям замещающей символизации. Вместе с тем теория афазии позволяет нам лучше понять, почему ретроспективная логика выступает одной из основных черт постсоциализма. Оживляя старые формы, участвуя в актах трансформирующей мимикрии, наполняя опустевшие контуры новым содержанием, акторы и авторы разнообразных реинкарнаций прошлого преследуют одну и ту же цель — стать составной «частью» символического пространства, которое, может, уже и лишилось изначального смысла, но все еще не утратило узнаваемости очертаний.