

ОЛЕГ АРОНСОН



БОГЕМА:
ОПЫТ СООБЩЕСТВА

малая серия



гдз/мзига культуры

м а л а я с е р и я



прагматикакультуры

ОЛЕГ АРОНСОН

БОГЕМА:

ОПЫТ СООБЩЕСТВА

Наброски к философии

асоциальности

фонд научных исследований «прагматика культуры»

москва · 2002

ISBN 5-7333-0203-8

Издатель Валерий Анашвили
Художник Валерий Коршунов

О. Аронсон

Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). — М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. — 96 с.

© Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2002

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ . . .	7
БОГЕМА: ОПЫТ СООБЩЕСТВА . . .	16
ФРАГМЕНТЫ ИСТОРИИ И ПОПЫТКА ГЕНЕАЛОГИИ . . .	16
1848 ГОД: РЕВОЛЮЦИЯ, ВООБРАЖЕНИЕ, ИЛЛЮЗИЯ . . .	22
ГОРОД И ДЕНЬГИ . . .	29
СОБСТВЕННОСТЬ И ПРИСВОЕНИЕ . . .	37
ПОЗА И ФОТОГРАФИЯ . . .	43
СОВЕТСКАЯ БОГЕМА . . .	49
ТРИ СЦЕНЫ ИЗ ЖИЗНИ СОВЕТСКОЙ БОГЕМЫ . . .	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . .	71
ПРИЛОЖЕНИЯ . . .	73
ИСКУССТВО БЕЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА . . .	73
К ВОПРОСУ О СЕМИОТИКЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ . . .	86
ГЕНЕАЛОГИЯ КЛИШЕ («МУЛЕН РУЖ!» Бэза Лурмана) . . .	91

Введение

Вряд ли есть кто-то, кто не знает, что такое богема. Многие, наверняка, даже уверены в том, что могут отличить представителя богемы, от того, кто таким не является. Некоторые с легкостью дадут определение богеме, а другие даже вспомнят исторические факты, свидетельствующие о том, что богема не только есть, но еще и когда-то появилась. Все это так. И все это должно убедить нас (и скорее всего убеждает), что за богемой не стоит ничего кроме того, что это какие-то люди, объединенные по некоторым признакам в определенную социальную группу. Но есть несколько, казалось бы, незначительных моментов, которые заставляют думать, что не все так уж просто.

Во-первых, если богема и какая-то социальная группа, то весьма странная, поскольку совершенно не ясны правила, по которым мы могли бы установить попадает данный индивид или не попадает в эту группу. Скорее это даже не группа, а ниша, социальная ниша, где располагаются те представители общества, которые самому этому обществу словно полупринадлежат. Они живут так, как будто те нормы человеческого существования, которые кажутся нам естественными и привычными, их не касаются. Их стиль жизни может вызывать недовольство законопослушных граждан, и при этом представители богемы далеки от того, чтобы считаться преступниками. И действительно, что особенного в том, что человек не участвует в общественно полезном труде, поздно просыпается, занимается невесть чем, до утра сидит в кафе или

странно одевается. Он может иметь образование и не иметь его. Он может быть богат и беден, знаменит и неизвестен вовсе. В конце концов, он может даже где-то работать. Все это, тем не менее, не мешает обществу его опознавать именно в качестве представителя богемы и, чаще всего, презирать его.

Во-вторых, мало когда кто-либо о себе говорит: «я принадлежу богеме». Чаще всего люди не склонны определять себя именно так. Скорее они назовутся писателем, музыкантом, журналистом, безработным или свободным художником, но крайне редко заявляют о собственной богемности, а если так вдруг происходит, то можно быть почти уверенным, что либо человек вовсе не имеет отношения к богеме, либо понимает под этим словом что-то свое.

И вправду, когда вас спрашивают о том, кто вы, то привычно мы говорим о своей профессии, о своей трудовой закреплённости в обществе, но мало кто может сказать «я — любитель смотреть телевизор» или «я — любительница абсента» или просто «я — лентяй». Такого рода ответы возможны только как сознательный вызов самой подобной постановке вопроса. Мы привычно определяем себя через работу, даже если она нам не нравится. Быть вне общества работы, то есть не участвовать в общественно полезной деятельности, — выглядит почти непристойно. Это то же самое, что быть просто вне общества. Но почему ценность трудового усилия столь велика, что даже два века существования богемы все еще не могут убедить нас в том, что у праздности есть своя ценность? Конечно, мне могут возразить, что отдых и развлечения также необходимы человеку... Но для чего? Похоже, только для того, чтобы начать трудиться с новыми силами. Отдых для нас давно стал еще одной формой работы, работой по восстановлению необходимых трудовых кондиций.

Помимо политэкономии, истории и антропологии, где труду уделено немало места, есть также и целая мифология труда, которая проявляет себя особенно явно, когда речь заходит о такой вовсе

не мускульной активности, как мышление. И хотя то, что порой именуют «умственным трудом», имеет очень отдаленное отношение к мысли в философском ее понимании, но, со времен Декарта и по крайней мере до Хайдеггера, мы постоянно слышим: мысль трудна, удержать ее в логической чистоте крайне сложно. Или — она настолько неуместна в нашем технологизированном мире, что можно говорить только о том, что это такое редкое усилие, которое осталось где-то в прошлом, оно забыто вместе с теми древними языками, на которых еще умели мыслить. И всякий раз мыслитель (философ или поэт) совершает эту, практически невыполнимую, операцию по извлечению мысли из-под слоя мишуры современности, штампов, клише, стереотипов и т.п., открывая нам заново смысл вещей, а может и самого бытия. Другими словами, мыслить это — или момент усилия, или долгий путь, но и в том, и в другом случае результатом оказывается нечто «несомненное» как награда за долгие и последовательные сомнения или нечто непосредственно данное («истина»), что до сих пор было сокрыто. Однако во всех подобных случаях результат проведенной работы выглядит несколько высокомерным, поскольку неявным основанием его оказывается неизменное «я мыслю».

Вопрос, который возникает в этой связи, и который возвращает нас от истории философии и феноменологии к теме богемы, заключается в том, должны ли мы полагать как непреложную форму для мысли это трудовое усилие индивидуальной субъективности. Да и вообще, насколько «трансцендентальный субъект» связан с «работой»? Судя по всему, связан, поскольку одна из его важнейших функций — собирание и удержание мира в целостности, наделение его смыслом и существованием, то есть придание миру характера бытия. Такому миру чужда повседневность, и в нем человек нетрудящийся не может обрести полноту присутствия. Здесь уже сам акт существования становится работой. Это труд по открытию и удержа-

нию своей самости («собственного бытия»), которой всегда угрожает безличная повседневность, «несобственное бытие», то, что Хайдеггер называет «болтовней». И вот этот хайдеггеровский мир подлинного («собственного») бытия с его открывающимися истоками языка, земли и неба — крестьянский. Этому миру чуждо развлечение и уж подавно чужда лень. У развлекающегося, находящегося в режиме удовольствия, нет времени сказать «я мыслю» и даже подумать об этом. Для пребывающего в лени это столь же проблематично, ибо если так происходит, то лень уже неполна, она уже затронута рефлексией и порождает переживание неуместного бездействия. Нетрудно заметить, что этот трудовой крестьянский мир, лежащий в основании нашего опыта мышления и опыта существования в мире, абсолютно фиктивен. Он придуман горожанином, недовольным городом, и практически лишен главного — общины, то есть той неразделенности, совместности людей в общности труда и речи, которая и позволяет им быть чем-то, что не противостоит природе, а имманентно ей. Последнее обстоятельство, кстати, было крайне значимо для Руссо, который видел в возвращении к этой природной общности новые возможности и языка и мышления. В каком-то смысле богема есть попытка обнаружения подобной общности в пространстве города, где все индивиды разделены, отчуждены и от вещей, которые уже не производят сами для себя, и друг от друга.

Конечно, мышление невозможно так прямо связывать именно с богемной общностью, но есть нечто важное, что праздность открывает в мышлении и на что труд не способен. И это можно выразить следующим образом: мысль всегда *для другого*, а потому совместное бытие с другими является необходимым условием нашего мышления. Какова же тогда функция этого «я», постоянно неявно кладущегося в основание не только мышления, но и восприятия, и опыта коммуникации? И почему его отсутствие всегда выглядит драматично? Ведь

даже, когда мы говорим об общности, то невольно склонны отождествлять ее с неким коллективным «я», от имени которого говорится «мы», превращая ее в социальную группу.

В книге «Неработающее сообщество» (*La communauté désœuvrée*) Жан-Люк Нанси описал сообщество, как то, что дано до бытия, что не предполагает бытия для себя. Оно связано с неустранимым опытом совместного существования, но не случайной совместной работы, и оно никогда не может стать общественной единицей. Именно в этих смыслах оно «неработающее»: во-первых, не производит никакой работы, не создает никакого произведения, по которому оно может быть социально зафиксировано, а во-вторых, — само понятие «сообщество» перестает работать в качестве описания некой конкретной общности людей. Итак, далее везде, где возникает слово сообщество, оно отсылает, прежде всего, к этому пониманию.

Собственно, богема — это и есть тот сюжет, который непосредственно касается некоторых материальных оснований, которые лежат в нашем сегодняшнем способе воспринимать и думать. В истории формирования понятия богемы, а точнее, образа «богема» мы можем уловить тот тип коммуникации, который господствует в современном мире, в мире массового потребления, рекламы, телевидения, кинематографа. Должны ли мы вынести все это за рамки того, что так гордо называется «мысль» (особенно, если она «философская»)? Вправе ли мы это делать? Или же, напротив, все эти «приземленные» вещи обладают чем-то важным, что говорит нам о том, как мы можем думать сегодня, каковы те правила современности, диктующие нам как мы можем сегодня переживать, чувствовать, воспринимать, а как уже не имеем права. Не имеем права, если соотносим себя с сегодняшним днем, а не с вчерашним, если озабочены хоть немного теми задачами, которые ставит перед нами наше время, а не только теми, которые многим поколениям людей кажутся «вечными».

Первое, что хотелось бы отметить, и что косвенно затронуто уже в том замечании, где было сказано, насколько редко можно столкнуться с самоутверждением личности в качестве представителя богемы, — это то, что богема — всегда *другие*. И эти другие составляют общность, в которой они другие даже друг для друга. Богема всегда разобщена, она не цельна и гетерогенна, она изменчива, ее границы неопределенны, что не мешает ей сохраняться на протяжении почти двух столетий. То есть мы имеем дело с некоторой общностью, которая коммуницирует по своим правилам. И правила эти общество не хочет признавать.

Все сказанное позволяет сделать вывод, что простое историческое или социологическое описание богемы, хотя и возможно, но неизбежно закрывает для нас нечто очень важное — общение, коммуникацию, направленность к другому, которые становятся важнее индивидуальности, труда и социальной определенности.

В самом слове «богема» есть та особенность, которая не связана напрямую ни с его этимологией, ни с использованием этого понятия в социальном анализе общества. Особенность эта связана с тем, что оно отсылает нас не к истории, а к моменту настоящего, к богеме, которая существует только сейчас, в момент говорения, причем существует настолько убедительно, что нет нужды пояснять смысл этого слова. Само же слово, заключенное в кавычки, оказывается указателем на некий тип согласия в отношении словоупотребления. Поэтому вопрос о богеме — это еще и вопрос о наших стереотипах в восприятии сообщества, а может быть и в первую очередь об этом.

Когда мы говорим «богема», что говорит в нас, заставляя выделять некий способ коллективного существования, которому не находится должного языка описания? Создается ощущение, что давно уже существует только слово, представители же богемы не находимы в той их очевидности, которая могла (иногда так кажется) быть еще недавно, еще в XIX веке...

Итак, слово «богема» понятно каждому, но не имеет конкретного референта. Оно странным образом оказывается крепко связано с настоящим, для которого вся его история не имеет никакого значения. Оно оценочно и часто воспринимается негативно именно в силу его предельной ограниченности самим моментом настоящего, моментом, который неявно ассоциируется с «бессмысленной», «ничтожной» повседневностью.

Именно повседневность диктует нам слова, значения которых настолько ясны, что нет смысла их уточнять. Среди этого потока слов есть и такие, которые несут в себе изменчивость самого времени. Они открыты принятию нового значения настолько, что кажется, будто само понятие языковой диахронии аккумулируется в них. Невидимая история незначительных перемен, составляющих наше ежедневное существование, фиксируется в этих словах, употребление которых всегда незатруднительно и всегда «современно». «Богема» — одно из таких слов. Оно совмещает в себе смысл, который не поддается прямой дешифровке, но отсылает нас к теме нарочитой, почти вызывающей праздности, а также провоцирует некий нечеткий собирательный образ «абстрактного представителя богемы сегодня». Все это имеет мало отношения к персонажам оперы Пуччини, к истории богемы, и уж вовсе никак не связано с вопросом «что это такое — богема?».

Правомочны ли вообще в подобной ситуации вопросы типа: что такое богема? каково место богемы в обществе? кто является ее представителем? каков смысл этого понятия? Интерес к постановке вопроса всегда не случаен, когда речь заходит о «понятном» и «известном». Ведь, кажется, достаточно указать на какой-либо персонаж, который более или менее ассоциируется с нашим представлением о богеме, представлением всегда крайне расплывчатым, чтобы мы уже были убеждены в общности именно такого представления. Однако, возможно, как раз неконкретность и не-

четкость понятия богемы более значимы для первых подступов к ее пониманию, чем предъявление конкретных персонажей из этой среды. Неопределенность представления — следствие того, что богема как некоторая социальная группа не имеет определенных границ и нам не совсем понятен принцип общности, в ней заложенный. Она изменчива, как изменчива мода, у нее нет приоритетов и ценностей в истории, поскольку ее жизнь — настоящее. Она постоянно отрицает собственную историю, и, как следствие, изменение ценностей, преобразующих весь ее облик, настолько стремительно, что только изменение и можно зафиксировать при попытке анализа богемы как объекта. Поэтому, указывая на этот социальный слой сегодня, нельзя не учитывать, что он во всех своих «внешних» проявлениях совершенно не тот, что был когда-то, когда этот слой только формировался. Это, казалось бы, требует специфического феноменологического взгляда на богему, редуцирующего историю как возможный способ ее описания, для того, чтобы выделить специфическую сущность богемы, ее постоянно возрождающийся смысл, требующий присутствия самого этого понятия в нашем языке. Казалось бы... Однако такого рода феноменология крайне проблематична именно в силу более чем непосредственной связи богемы с той формой изменчивости, которая в наших представлениях закреплена именно за историей. Иными словами, «богема вчера» и «богема завтра» имеют больше отношения не к прошлому и к будущему, но к настоящему, к тому моменту когда она, скрываясь в повседневности, участвует в жизни (и в жизни языка в том числе) лишь только за счет ощущения ее присутствия в обществе. И это ощущение ее присутствия где-то, оказывается важнее понимания того, что это такое. Так, связь между праздным парижанином середины прошлого века и представителем «советской богемы» заключается не в их внешнем сходстве (обе эти богемы устроены по-разному, для историка

они различны абсолютно), но в сохранении некой формы существования, которая сама себя воспроизводит, заставляя нас возвращаться к одним и тем же процедурам описания совершенно не похожих друг на друга явлений.

Рассматривая богему как динамический, становящийся объект мы вынуждены иметь дело не столько с ее (точнее, их) историей, но с разными способами представлять «ускользнувшее настоящее» богемы как историю. Корреляция этих представлений (нарративов) указывает нам не столько, повторю еще раз, на нечто общее в разных богемах, но на те силовые линии, которые формируют сам закон изменчивости объекта, и которые имеют не меньшее отношение ко всему социуму, нежели те социально-политические связи, которые кажутся устойчивыми и непреложными. Следовательно, исторические мотивы нужны нам только для того, чтобы разглядеть в них фрагменты настоящего, то, каким образом линия изменчивости богемы пересекает современность, открывая в ней нечто новое для нас самих.

БОГЕМА:

ОПЫТ СООБЩЕСТВА

Фрагменты истории и попытка генеалогии

Нет никакого сомнения в том, что богема как некий тип асоциальной общности появилась до того, как возникло само это слово. История невольно связывает появление слова богема с тем типом сообщества, за которым оно закрепляется. И в данном случае в этом нет ничего странного, поскольку асоциальная общность уклоняется от исторического взгляда, она предстает как своего рода невидимая, и только появление общего понятия позволяет установить некоторую оптику в отношении мира социальности, где оказываются проявлены до того незамечаемые социальные жесты.

Всякий раз, когда мы обращаемся к тем или иным моментам истории какого-либо явления или какого-либо понятия, необходимо иметь в виду этот очень важный момент взгляда, присваивающего явление, делающего его частью самой нашей политики зрения, превращающего его в явление историческое. Здесь следует провести серию различий, которые позволят указать на наш метод обращения с историческими фактами. Итак, мы имеем уровень того, что было названо невидимой общностью, то есть, уровень тех аффективных связей, которые не получают своего документального закрепления и относятся, скорее к сфере общих неартикулируемых желаний, верований, воспоминаний. Этот пласт существования всегда асоциален, так как все эти коммуникативные образы общности идут вразрез с социальными правилами

и установлениями. Однако именно в силу своей неспособности к обретению устойчивых социальных связей эти аффекты порождают новые социальные жесты, спонтанные сами по себе, они мгновенно становятся достоянием разного рода политик языка и зрения. Политика устанавливает свою оптику в отношении социума, постоянно присваивая эти бессмысленные и неупорядоченные движения, в которых проявляет себя «пластика социума». Поэтому постоянно приходится учитывать эти, по крайней мере, три уровня — общность, социум, политика. И если история постоянно имеет дело с политикой, то есть с интерпретацией фактов, уже отобранных в качестве документов, то есть как «имеющих значение»; если антропология и социология обращаются к динамике социальных процессов, формирующих человека той или иной эпохи, то обращение к общности, кажется, вынуждено носить отвлеченно-философский характер. И это было бы так, если бы не было таких явлений как богема, сообщества, сопротивляющегося социализации.

Результатом этого сопротивления социализации стало то, что история богемы начинается с ее олитературенного образа, со стихотворений Теофиля Готье, с романов Виктора Гюго «Отверженные» и Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы», а также с очерков Жерара де Нерваля. Именно в них закрепляется тот романтизированный образ богемы, который станет впоследствии объектом изучения историков. Интересно, что история богемы пишется не столько по документам, сколько именно по литературным произведениям. Более того, сама богема меняется в соответствии с этими описаниями. То есть литература, в данном случае, выступает в качестве определенной политики включения неопределенного, нечеткого сообщества в социальные общественные связи.

Что же из исторических фактов мы можем принять как имеющие хотя бы косвенное отношение к богеме как сообществу, а не как складывающемуся

литературно-историческому образу? Прежде всего, само слово *bohème*, которое происходит от названия области в Чехии — Богемия (*Bohemia*). Богемцами (*bohemian*) называли в Париже начала XIX века цыган (а по некоторым данным — румын), пришедших из Восточной Европы. Возможно, для парижан Богемия был тем краем земли, за которым уже начинается неизвестность, поэтому не столь важно, откуда пришли эти люди, просто — издалека. Судя по всему, сначала это слово было пренебрежительным и выражало негативное отношение граждан к понаехавшим в город кочевникам, которые тем более раздражали, что особенно привлекали к себе внимание яркостью одежд и свободой нравов. Интересно, что обертоны высокомерия сохраняются в слове «богема» и по сей день.

Постепенно эта связь с номадическим цыганским прошлым теряется, а Мюрже в предисловии к своей книге и вовсе уходит от этой темы. Для него уже важнее отделить своих персонажей от той богемы, которую связывают с городскими низами, мелкими ворами, торговцами краденным, фокусниками, шпагоглотателями, дрессировщиками медведей, держателями уличных лотерей, шулерами и многими другими деклассированными элементами, «чье дело состояло в том, чтобы не иметь никаких дел, и кто всегда готов был протянуть свои руки к всему, исключая добро». Такую богему и цыган объединяет кочевая, безденежная жизнь в радостях зрелища (музыки, цвета и общности). Обе эти группы имеют приоритеты всегда отличные от тех, которые господствуют в культуре и в обществе.

Очевидно, что для того, чтобы проявление богемы состоялось именно в это время, оно должно быть как-то связано с предшествующими событиями, и прежде всего с Французской Революцией, кардинально изменившей и характер и структуру общества. Революция 1789 года происходила под лозунгом «Свобода! Равенство! Братство!». Поскольку нам уже известно, что это была буржуазная революция, то есть нужно опасность и лозунг

истолковывать как некое стремление масс к прогрессу, как некоторое оптимистическое движение, направленное в будущее, движение, за которым, к тому же, еще и стоит своя философия. Не оспаривая связи философии Просвещения и Революции, хочется, тем не менее, заметить, что те люди, которые выходили на площадь Бастилии или шли на Версаль, в большинстве своем не были ни философами, ни даже читателями Вольтера и Дидро. Это были горожане. И именно горожане поддержали Революцию, но сказать, что они выступили против монархии, было бы уже некоторой натяжкой. Они выступили за изменение условий своего существования, в котором они уже были порабощены непосильным трудом, несравнимым с трудом крестьянина, и в их требовании свободы вполне можно заметить этот момент освобождения от гнета уже становящегося производства, а вовсе не требование демократических свобод. Также и слово «равенство» отозвалось в массах людей не из-за их стремления к демократическому правовому обществу, а возможно лишь вследствие ужасающей нищеты городского быта. Самым загадочным, но, несомненно, самым сильным словом в этой триаде является «братство». Если первые два слова представляют собой общепонятные абстракции, надеваемые самыми разными желаниями самых различных групп населения, то «братство» выражает уже то смутное желание, в котором слышится зов общности, утраченной в городском повседневном существовании. Таким образом, даже на уровне революционных лозунгов мы можем заметить момент присутствия в революции не столько цивилизационного и прогрессистского движения, отмечаемого многими историками, но также и регрессивный архаический элемент.

В эти революционные годы Шарль Фурье в статье «Всеобщая гармония» написал: «Слепые мудрецы, взгляните на города, в которых полно нищих, на ваших соотечественников, борющихся с голодом, на поля войны и все наши социальные мерзос-

ти. Полагаете ли вы после этого, что цивилизация — это предназначение рода человеческого...»

«Братство», ради которого толпы выходили на улицы, противостоит цивилизации, но не как сила, а как иллюзия. Мир желаний — мир иллюзий, которые не могут найти для себя языка. Столь же иллюзорны «свобода» и «равенство». Нельзя сказать, что эти иллюзии не являются силами, просто они пассивны, они всегда проигрывают силам политики, присваивающей желаниям цели, событиям — практический смысл, политики интерпретирующей, и навязывающей свои интерпретации. Обнаруживая исток богемы в иллюзорных образах свободы, равенства и братства (принципиально отличных от символического значения этих понятий), мы фактически указываем на возможность иных ценностей, пришедших вместе с Революцией, тех ценностей, которые были отвергнуты, осмеяны и стерты историческими интерпретациями событий. И это уже не ценности личности, труда или права, а то, что и по сей день трудно называть ценностями — общность, в которой личность стирается, праздность, порождающая свободу в бедности, и небрежение правом, способность быть ответственным не только перед писанным законом.

Собственно по этим линиям и движется тот спектакль, в котором постоянно сменяются участники, но сохраняется сюжет — богема. Постепенно она романтизируется, становится популярной и модной, в ней, кажется, уже нет ничего одиозного. Кроме постоянно сохраняющегося, пусть даже слабого вызова. Вызова установленным ценностям, вызова, который проявляется не в языке, не в действиях или манифестациях, а в существовании, уклоняющемся от оных.

После романа Мюрже за богемой закрепляется именно артистическая среда. Жизнь студентов, художников, музыкантов, журналистов с Монмартра становится устойчивым образом богемы. Мюрже даже пытается ввести определенную классификацию, в которой для преступников уже нет ме-

ста, но по-прежнему сохраняется момент ускользающей асоциальности как основного объединяющего жизнь всех этих людей жеста. Среди них и «неизвестные мечтатели» — художники-дилетанты, не достигшие признания, но ожидающие его. Они бедны и зачастую умирают от нищеты. Что характерно, Мюрже называет их жизнь «тупиковой» и полагает, что такое существование в нежелании что-либо делать для заработка или славы в конце концов убивает их. Другие, «любители», имеют постоянный доход, но выбирают богемную жизнь ради собственного удовольствия. И наконец, появляется «официально утвержденная богема» как синоним художников всего мира. Пусть даже у них немного денег, но они амбициозны и намерены зарабатывать на жизнь именно искусством; они знают и как экономить, и как выглядеть экстравагантным, они приспособлены и к нищете и к роскоши.

Понадобилось еще совсем немного времени, чтобы заново деромантизировать богему и привести ее к тому самому зыбкому образу, которым мы пользуемся и по сей день. Разница между Бальзаком, писавшим, что «слово "богема" не требует пояснений, представитель богемы ничего не имеет, и даже умудряется существовать за счет этого "ничего"». Его религия — надежда; его кодекс — вера в себя; его доход, насколько он вообще возможен, — подаяние» и *Dictionnaire de l'Académie Française* нашего времени, который определяет представителя богемы, как того, кто живет праздной жизнью, без определенного режима, без постоянных средств к существованию, и не думает о завтрашнем дне, уже не принципиальна. Однако приверженность иллюзиям общности и свободы, которые сохраняются в качестве незыблемых ценностей этого асоциального существования, лучше выражен не в определениях и словарях, а в старинном шутиливом ответе на вопрос, как пройти к богеме: «Богема находится где-то около Сены, на севере граничит с простудой, на западе — с голодом, на юге — с любовью, а на востоке — с надеждой».

1848 год: революция, воображение, иллюзия

Роман Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы» (позже именно он послужил основой для либретто знаменитой оперы Пуччини) принято считать чуть ли не первым «официальным документом», засвидетельствовавшим существование богемы как особой социальной группы. Симптоматично, что этот роман вышел в свет в 1848 году, когда представители богемы, в том числе и сочувственно-романтически описанные Мюрже художники и поэты Латинского квартала, оказались непосредственными участниками революционных событий, произошедших в Париже. Описывая этот же исторический момент в своей классической работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» Карл Маркс дает иную, жесткую характеристику той же социальной группы (характеристику, от которой Мюрже сознательно уходит): «...Бродяги, оставшиеся солдаты, выпущенные на свободу уголовные преступники, беглые каторжники, мошенники, фигляры, лаццарони, карманные воры, фокусники, игроки, сводники, содержатели публичных домов, носильщики, писаки, шарманщики, тряпичники, точильщики, лудильщики, нищие, — словом, вся неопределенная, разношерстная, бродячая масса, которую французы называют богемой». В этом описании обращает на себя внимание то, что ни художники, ни поэты, ни газетчики (персонажи Мюрже) не включены Марксом в список. Однако описание Маркса открыто, то есть характеристики богемы как «неопределенной», «бродячей», «разношерстной» являются для него более существенными, чем многочисленные конкретные ее представители им перечисленные. Способность быть бродягой, быть человеком улицы, человеком толпы — придает черты богемности представителю любого класса. Но это лишь одна из особенностей, которая ничего не стоит без учета других. Пока клошар только клошар, а художник только художник, они еще не богема. Наряду

с «внешней» привязкой к городу, к улице, необходимо учитывать и некоторые те характеристики, которые эту связь обеспечивают. Одной из важнейших характеристик по Марксу является заговорщичество. Именно на этом марксовом тезисе делает акцент Вальтер Беньямин анализируя парижское общество времен Второй империи в своей работе о «О некоторых мотивах Бодлера».

Вот каков ход рассуждений Маркса, на которые опирается Беньямин. Возникновение пролетарских тайных организаций делает труд не главной потребностью их членов. Они становятся заговорщиками от случая к случаю. Во время основной работы они конспирируют свое участие в тайных собраниях, но постепенно начинают уделять внимание только им... Социальная позиция этой группы предопределена ее характером. Их неопределенное существование, которое зависит более от случая, чем от их собственной активности, жизнь, застающая их в винных тавернах, где постоянно встречаются конспираторы, а также во многих других «сомнительных» местах, — все это обуславливает связь этих «внутренних заговорщиков» с самым «чревом Парижа». Именно эти люди в конце концов стали называться богемой.

Беньямина мало интересуют «пролетарские корни» богемы в ее марксовом понимании. Он обращает внимание именно на «внутренний заговор» против политического порядка, который на примере Бодлера вырастает в заговор против порядка вообще. В этой части он несомненно усиливает позицию Маркса, негативное отношение которого к богеме достаточно очевидно. Марксу необходима богема для анализа исторических событий 1848 года, но на пути его пронизательных наблюдений встает собственная богемность. Беньямин мягко замечает, что с богемой, с этой средой профессиональных конспираторов, Маркс тесно соприкасался сам. Однако можно сказать и более конкретно: Маркс был представителем той самой богемы... Кочующий по Европе заговорщик, тай-

ный борец с существующим порядком, безденежный интеллектуал-газетчик, носящий внутри себя страсть по революциям и баррикадам, Маркс — один среди многих представителей этой среды, так и оставшихся в тени. 1848-й, год выхода «Манифеста коммунистической партии» и год революций, можно вполне условно назвать годом перехода Маркса из «профессиональных заговорщиков» в «профессиональные революционеры», годом его выхода из «подполья». Он старательно (политически и бессознательно) дистанцируется от богемы, и, возможно, поэтому в своем длинном списке ее представителей интеллектуалов не упоминает вовсе. Хотя — и роман Мюрже, и очерки де Нерваля явные тому свидетельства — уже в то время начинает складываться представление о богеме как *prolétaires intellectuels*. Отмечая то, что именно богема привела к власти Луи Бонапарта, который сам — ее характерный представитель, Маркс все же пытается выявить, прежде всего, классовые противоречия, лежащие в основании революционных событий, а при таком подходе вопиющая случайность богемы становится фактором, который надо скорее игнорировать, чем учитывать.

Что касается Бенямина, то его исторический взгляд таков, что случайность, мимолетность, фрагментарность оказываются знаками истории повседневности, которую всегда разрушает теоретическая концепция. Они интересуют его как эффекты самостирания исторического времени, следы, остающиеся от эпохи после превращения ее в Историю. Используя работы Маркса, Бенямин отказывается иметь дело с концепцией. Он извлекает из Маркса не марксизм, но некоторую специфику взгляда на исторические события, взгляда, всегда открытого дополнительным интерпретациям. Эта открытость, с которой не справляется сам Маркс, постоянно пытающийся превратить Историю в новую теологию.

Рассмотрим, к примеру, описание событий, спровоцировавших революцию 1848 года, как их

представляет Маркс в другой своей работе — «Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 г.» Здесь нет никаких упоминаний о богеме как действующей силе этой революции. Однако и сказанного ранее о ней достаточно, чтобы многие факты, приводимые Марксом, обрели дополнительный смысл. Так, Маркс не раз упоминает значение налога на вино, в результате которого крестьянству якобы пришлось поддержать Луи Бонапарта, который в свою очередь был приведен к власти городской богемой (согласно тому же Марксу). Что такое «налог на вино» для богемы? Пожалуй, он находится в одном ряду с «законом о запрещении клубов» и «законом о печати», проанализированными в этой же работе Маркса. Что же объединяет вино, клубы и периодическую печать? Все эти факторы, формирующие некое гетерономное место представителя богемы в городе. Это место, где происходит десубъективация личности, и, напротив, коллектив, толпа обретает функции субъекта. Это место, где революции совершаются в воображении, где опьянение порождает свободу не как абстрактную цель, а как иллюзию, конкретность и осязаемость которой выше, нежели вещный мир, становящийся недоступным и неосязаемым.

Характерные цитаты из Бодлера: «Чтобы не быть рабами, которых терзает Время, опьяняйтесь, опьяняйтесь непрерывно». «Вино, хвала тебе! Ты — гордость бедняков...» (пер. Элиса).

Иллюзия общности, соединяющая воедино совершенно различных людей, также обретает свою силу и свои материальные очертания в бесформенной толпе. Когда Габриэль Тард отмечает «необыкновенную склонность толп к разбитым стеклам, к шуму, к ребяческому разрушению; это одна из многочисленных сходных черт между толпой и пьяницей, для которого величайшее удовольствие, опорожнив бутылку, разбить ее...», фактически, указывает, на тот момент эротизма, который присутствует в высвобожденном желании, вышедшем из-под социальных табу, и желанием

быть с другими, как другие, соответствовать их встречным желаниям.

Вообще «толпа» является одним из важных понятий, которые описывают нечеткую социальную группу. Связи в толпе разомкнуты, она представляет собой случайное единение, выражающее некую общность («мы»), которая для каждого индивида, находящегося в ней, приобретает решающее значение, становясь источником ее (толпы) движения. Богема же представляет собой похожий организм, только это — толпа невидимая, интериоризованная. Между ними существует мимическая связь, причем, скорее всего, аффекты общности, обнаруживаемые богемой, оказываются социально проявлены в толпе.

Вернемся, однако, к Марксу. Характерно, что способ взимания налога на вино был аналогичен как для дорогих, так и для дешевых вин, а потому, он имел именно аристократическую ориентацию (выгодно было продавать и производить только очень дорогие вина). Маркс утверждает, что такой налог порождает фальсификацию и подделку вина, «и таким образом вызывает систематическое отравление трудящихся классов». Возможная логика такова: пролетарии (и богема), отравленные абсентом и поддельным вином, создают тот галлюцинаторный образ Города, где революция становится естественной. Или же, напротив, образ Парижа без дешевого вина во много раз сильнее воздействует на горожанина? Эти варианты интерпретаций по крайней мере не менее значимы, чем чисто экономическая: невозможность крестьянину продать вино в городе, на которой останавливает свой выбор Маркс.

Вино — это не только легкий наркотик, который, наряду с абсентом, опиумом и гашишем, порождает постоянные «революции в воображении», где «героем» и «гением» становится каждый. Вино — не только посредник в единении, разрушении дистанций, что позволяет оказываться в таверне людям разных слоев общества, являясь

тем самым своеобразным средством конспирации. Остаться без вина в таверне может только заговорщик, пришедший сюда не только за вином. Таким образом, косвенно, налог на вино угрожал полулегальности богемы, грозил лишить ее мест естественной конспирации, сделать видимой. Помимо этого, вино (абсент и т.д.) определенным образом формирует зрение парижанина, делая его рассеянным и незаинтересованным, превращая вещи, объекты потребления в декорацию. Оно вводит чувственный и природный элемент в то пространство, которое было присвоено и рационализировано капиталистическим обществом — в пространство города. Но и эти возможные подходы к бессознательному некоей социальной группы — всего лишь варианты разнообразных объяснений внутри исторического повествования. Однако все их объединяет то, что вино — важная экзотическая составляющая исторического события. Вопрос о смысле налога на вино (как он поставлен у Маркса) возвращает нас к ситуации исторического нарратива («как было»), хотя здесь, возможно, не менее важным оказывается само внимание к вину как одному из игнорируемых революционных факторов. Разнообразие возможных интерпретаций винного вопроса подводит нас к тому, что сама эта тема находится уже вне рамок рационального объяснения исторического момента. Эта тема отмечает состояние незавершенного (пассивного) действия в направлении выхода за пределы разумного порядка. Вино (и это можно обнаружить в анализе Маркса) — атом анархии, отложенная революция.

Система вино — город, таким образом, является своеобразным указателем на место богемы в Революции. Налог же на вино — один из способов конституировать властные полномочия (в нашем примере — буржуазии). Другой способ — упразднение клубов, которые, как пишет Маркс, «были сборными пунктами революционного пролетариата, его конспиративными квартирами». И то, и

другое преследовало вычленение индивида из общества. Но если пролетария таким способом можно было превратить в послушного рабочего, то для богемы все эти налоги, указы и законы обладали своеобразным обратным действием. Они лишь упрочивали ее внутреннюю антибуржуазность и делали ее еще более отделенной от формируемого общества потребления, еще более изощренной в способах самосокрытия.

В этом смысле заслуживает особого внимания принятый партией власти закон о печати. Маркс особенно выделяет в нем то, что «каждая газетная статья должна быть снабжена подписью автора». Он пишет: «Пока ежедневная печать была анонимной, она являлась органом широкого и безыменного общественного мнения; она была третьей властью в государстве. Подписывание каждой статьи превращало газету в простой сборник *литературных произведений* (курсив мой. — О. А.) более или менее известных лиц. Каждая статья опустилась до уровня газетного объявления. До сих пор газеты обращались в качестве бумажных денег общественного мнения, теперь они превратились в более или менее сомнительные соло-векселя, доброкачественность и ходкость которых зависели не только от кредита векселедателя, но также и от кредита индоссанта». В этом пассаже, помимо его чисто исторической привязки к событиям Второй республики, неявно заложена критика самого института авторства, как проводящего политику буржуазии. Богема же организуется как сообщество принципиально анонимное и открытое. Личность (автор) уступает место индивидуальности, которая характеризуется своим пограничным и крайне противоречивым положением — это невыделимая часть общества, видимая только изнутри него как нечто особенное, но извне опознаваемая только как его элемент. Другими словами, индивидуальность характеризуется, с одной стороны, определенной случайностью вовлеченности в групповые связи, а с другой — невыделима именно без этих связей. Па-

радоксальность богемы в том и состоит, что это — собрание индивидуальностей, каждая из которых не может проявиться в качестве личности, но при этом культивирует свою частную со-единенность с другими, и при этом описывается всегда через *группы*. Богема представляет собой такой тип сообщества, который противостоит буржуазному пониманию социальной общности, выраженному в таких понятиях как «семья», «народ», «государство», «общество». Удел представителя богемы — одиночество, то, что его привлекает — толпа, самое тайное желание — революция, самое продуктивное действие — иллюзорный коммуникативный образ.

Город и деньги

Несмотря на то, что исторические истоки богемы принято относить к началу XIX века, однако сегодня порой возникает ощущение, что это понятие исторически универсально, что богема уже существовала в том или ином виде и в предыдущие эпохи. Тем не менее, есть вещи, без которых богему представить себе крайне трудно. Это, например, город. Мы не можем себе вообразить богемную жизнь крестьянина, поскольку его жизнь прочно ассоциируется для нас с «настоящим» трудом. Сезонная работа, конкретные результаты крестьянского труда, от которых зависит благополучие всей его семьи, традиционный уклад его жизни — все это очень далеко от любых форм богемного существования. Это абсолютно иной мир, в своей основе имеющий связь с землей, создающую ту естественную устойчивость мира, которая в пространстве города теряется. Можно сказать, что любой горожанин уже несет в себе богемный элемент — некоторую изначальную незакрепленность. Оторванность от земли превращает каждого жителя города немного в кочевника. Это один из внеисторических истоков богемы, который лежит на поверхности. Другой — связан с тем, что город создает иные системы закрепления людей, создает для них новые ценности, которые обрета-

ют характер не просто стабильных и устойчивых, но даже вечных. Такими ценностями становятся деньги, товары и... может быть самой важной — потребление. Труд горожанина не может быть самодостаточен. Он не может подобно крестьянину обеспечить себя всем необходимым для проживания, он вынужден участвовать в товарообмене, вступать в отношения купли-продажи, которые тем самым становятся фундаментальными общественным отношением. Хорошо известны строки из «Капитала» Маркса: «Те отношения между производителями, в которых осуществляются их общественные определения труда, получают форму общественного отношения продуктов труда. <...> Тайнственность товарной формы состоит просто в том, что она является зеркалом, которое отражает людям общественный характер их собственного труда как вещный характер самих продуктов труда, как общественные свойства данных вещей, присущие им от природы. <...> Это — лишь определенное общественное отношение самих людей, которое принимает в их глазах фантастическую форму отношения между вещами. <...> Предметы потребления становятся вообще товарами лишь потому, что они суть продукты независимых друг от друга частных работ». Этот общественный характер труда порождает ситуацию, которую Маркс назвал «товарным фетишизмом», указав на тот тип не замечаемых, но невольно разделяемых всеми ценностей, характерных для существования в капиталистическом мире середины прошлого века. Кто отказывается от этих ценностей? Бродяги, люмпены, воры — один вариант богемы, революционеры-заговорщики — другой. Кроме них еще художники и поэты. Всякий, стремящийся к описанию богемы как социального феномена, так или иначе, но имеет дело с одной из этих разновидностей людей. При этом и клошар, и революционер, и представитель художественного мира в каждом конкретном случае крайне редко соответствуют образу человека богемы. Их отказ от обще-

ственно признанной формы производства и потребления не носит радикального характера. Их неприятие буржуазного порядка недействительно, оно пассивно, а пассивность человека ассоциируется для нас с действием самой природы. Такова эта странная социальная форма, которая является порождением города и тех «природных» сил, что продолжают жить и изнутри разрушать город как отлаженную социально-экономическую машину. Богема, таким образом, представляет собой не определенную социальную группу, а некую неорганизованную и случайную соединенность вместе разных людей, чье независимое и совместное сосуществование говорит нам только об одном — о границах нашего представления о сообществе.

Отсюда следует двойственное отношение к богеме. Это как подозрительность (граничащая порой с презрением) к праздности, возведенной в жизненный принцип, так и неподдельный интерес (вплоть до умиления), который возникает по отношению к любому естественному проявлению жизни.

Бальзак, вводя жесткое различие между жизнью трудовой и элегантной, зафиксировал два полюса восприятия действительности, характерные для того общества, где классовое расслоение не надо было доказывать, где производство товаров (труд) и их потребление (досуг) были атрибутами различных социальных групп. В «Трактате об элегантной жизни» он пишет: «Человек, привыкший к труду, не в силах постичь, что такое элегантная жизнь». И тут же он приводит промежуточный пример, то, что он называет «богемным существованием»: «Художник — исключение: для него праздность — это работа, а работа — отдых...»

Остановимся на «праздности». В каком смысле праздность может быть работой? Какое дело делается в ситуации праздности? Бальзак не останавливается на этом, поскольку его интересуют в большей степени законы элегантной жизни, то есть аристократические традиции поведения и хорошего вкуса, впитываемые буржуазией, а точнее

«покупаемые» ею вместе с дворянскими титулами. Это целая технология досуга, которая продолжает другую технологию — труда. Сами умения одеваться, беседовать, принимать гостей, покупать вещи, тратить деньги становятся своеобразными товарами, потребление которых принципиально не отличается от потребления других вещей. Однако это искусство быть на виду, быть в обществе не есть общение. Отчужденность элегантной жизни воплощена именно в том, что это общество формируется через определенный товар, каковым становится «чувство элегантности». Именно этот товар и покупается буржуазией. И, несмотря на то, что богемное существование порой имеет некое подобие элегантной жизни, но оно базируется на тех вещах, которые товаром еще не стали, которые уклоняются от потребимости.

Экстравагантность представителя богемы — становится своего рода обманкой для буржуазии, принимающей ее за элегантность. Обнищавшая аристократия продает свои элегантные манеры, а богема участвует в своеобразной социальной мимикрии, весело предлагая свой бессмысленный товар, скрывающий то, что никогда не может быть продано.

«Конспиративность», охраняющая некую тайну этой жизни (тайну некоторого преступления закона), «анонимность», то есть опознание не через имя, а через внешние атрибуты, по которым устанавливается принадлежность группе, и, наконец, «праздность», жизнь вне категорий труда и потребления, вне категорий бедности и богатства, сформировавших определенное историческое представление о человеке — таковы координаты, в которых богема может быть зафиксирована. Она в том или ином виде встречается с обществом и государством, и никогда не идет у него на поводу. Скорее наоборот, общество нуждается в богеме, как указателе возможных зон свободы. В каком-то смысле Гюго в «Отверженных» дает аллгорию этого отношения в неразлучной паре Вальжан — Жювер, преследуемый и преследователь,

находящийся вне закона и представитель закона, они уже не могут друг без друга, они ощущают ту самую, неморальную общность, зависимость друг от друга, когда уже не важна цель действий и принципы, ради которых совершаются эти действия, важна только сама эта аффективная связь. Но таковы же и условия любого другого сообщества, ориентированного не на социальные связи, а на прото-социальные жесты, на желания, для которых социум и политика постоянно ставят преграды. Таковы влюбленные и террористы. Таковы зеваки, бесцельно блуждающие горожане, рассеянно и незаинтересованно взирающие на успехи общества потребления.

«Нет существа, менее похожего на человека, чем человек с улицы», пишет Бальзак. Анализ именно этого человека, праздно шатающегося по улицам, человека толпы, фланера, предпринятый Бенямином, добавляет некоторые важные дополнительные штрихи к образу представителя богемы: «Фланер стоит еще на пороге и мегаполиса, и класса буржуазии. Ни тот, ни другой еще не одолели его. Ни там, ни тут он не ощущает себя как дома. Он ищет прибежища в толпе. Ранние рассуждения о физиогномике толпы можно найти у Энгельса и По. В толпе город — то пейзаж, то жилая комната. Из них потом возводится универмаг, который использует фланера для повышения товарооборота. Универмаг — последняя проделка фланера.

В обличи фланера на рынок выходит интеллигенция. Как ей кажется, чтобы посмотреть на него, а в действительности, чтобы найти покупателя. На этой промежуточной стадии, когда у нее еще есть меценаты, но она уже начинает осваиваться на рынке, она выступает как богема...» (В. Бенямин. Париж, столица XIX века).

Пребывание в промежутке, в состоянии перехода из одного социального состояния в другое, выводит богему за пределы социального вообще. Именно поэтому, в отличие от элементов элегантной жизни, праздность не становится в данном

случае товаром, несмотря на то, что и она стремится быть поглощенной рационализмом буржуазии. Когда фланер включен в рынок, когда он использован существующим экономическим порядком, он становится членом общества и лишается своей богемности. Однако асоциальность представителей богемы, на которой постоянно концентрирует внимание Бенъямин, причудливым образом сочетается с особым родом связности в единое сообщество, не вписываемое ни в какую социальную градацию. Обычно те, кого мы считаем представителями богемы оказываются таковыми лишь в какой-то момент, в неопределенном динамическом состоянии незахваченности экономическими силами рынка.

Это состояние можно было длить и даже культивировать в XIX веке, но сегодня оно оказывается уже практически неуловимым. Этот момент богемности зачастую просто не опознается как таковой, при этом многие и многие группы гордо именуют себя богемой.

Что же обнажает это пребывание в пространстве разрыва экономических потоков? Что является той энергией, которая заставляет постоянно (и по сегодняшней день) чувствовать особую соединенность этих асоциальных индивидуумов? Это контакт не на уровне слов и даже не на уровне некоторых возможных «знаков богемности» (что само по себе, в свете всего вышесказанного, выглядит достаточно абсурдным), это то сообщничество, в котором выражено «чистое» общение, вне коммуникации посредством языка, превращенного в еще один товар буржуазного мира.

Материальными элементами такого общения являются вещи, за которыми еще сохраняется статус неконтролируемых культурой, статус вещей природных, а не произведенных, такие, например, как внешность, поза, походка, манера говорить и способ смотреть. То есть все то, что элегантная жизнь стремится сделать искусством, или, другими словами, технологией. Однако в случае элегантной жизни в них нет намерения к общению, но есть

способ опознания себя в среде как своего, как подобного. Миметизм здесь лишь кажущийся, поскольку в нем на поверку нет объекта подражания. Скорее походит на то, что Роже Кайуа описывает как непрямую мимикрию в природе, когда животные, принадлежащие различным видам в ходе взаимоприспособления и конвергенции вырабатывают нечто вроде «профессионального сходства». Только если биологи склонны приписывать этому определенные цели (что порой доказать достаточно трудно), то у богемы нет никакой другой цели, кроме утверждения ценности самой этой бесполезной связи. Это один из слабых аффектов общности.

Постепенно подобные элементы жизни оказываются на периферии мира коммуникации, где на первый план выходят вещи близкие, кажущиеся подобными, но сконструированные в соответствии с все более и более изощренными экономическими требованиями времени. Когда бесполезное в общении становится также некоторым сообщением о потребностях, то это значит, что общение уже вписано в систему того языка, на котором осуществляется коммуникация. (В XIX веке таким языком становится язык денег.) Язык, превращенный в вещь, сам оказывается проводником такой коммуникации *par excellence*. Каким образом можно противостоять этому миру? Где точка сопротивления (или, иначе, свободы), не позволяющая превращать в потребление все, даже общение. Это место, где коммуникация носит характер не общения, но совместного общения — со-общения. И это «со», отсылающее нас к бытию-с-другим, есть то, что противостоит технологии собирания смысла сообщества, указывая на до-социальный уровень наших общественных связей. То есть «мы», в каком-то смысле, предшествует «я», всегда стремящемуся к обособлению, к такой точке взгляда на общество, при котором последнее оказывается объектом. Мы используем здесь слово «со-общение», чтобы подчеркнуть особенность и незавершенность этой коммуникации, где не сло-

во и не знак являются ее проводниками. Со-общение — это пауза, в которой уже нет «я», а есть только «другой» в своей изначальной возможности контакта и постоянной его ненаходимости.

Итак, со-общение — это не диалог. В диалоге устанавливаются межличностные процедуры понимания, процедуры коррекции взгляда и коррекции смысла. Со-общение — открытость бессмысленному, обращенность к неличностному в другом. В каком-то смысле можно сказать, что со-общение ориентировано на невидение сущности вне совместности.

Именно размыкание связей, разрыв в общении как некотором действии обнажает то, что не исчезает — совместность, со-общение.

Сообщество, понимаемое таким образом, это и не множественность (собрание индивидов), и не единство (социальная группа), но некое динамическое образование, переход, при котором обнажаются те границы, в которых всегда организуется наше представление о социуме.

Человек богемы (проявленного сообщества) — принципиально децентрирован. Его место всегда в сферах, не присвоенных господствующим языком власти (дискурсом). Логика его движения — ускользание от этого языка. Однако это не столько сознательная стратегия, сколько определенная социальная неспособность, неумение войти в отношения собственности (и обрести себя в качестве личности) и присвоения (не только вещей, но и чужого языка как своего собственного).

Близкую интуицию можно найти у Бальзака в «Теории походки»: «Человек общественный должен постоянно двигаться от центра к разным точкам, расположенным на окружности; у него тысяча страстей, тысяча идей, и существует такое несоответствие между его сущностью и кругом его действий, что он в любой момент может быть уличен в слабости». Однако то, что Бальзак называет слабостью — это и есть форма сопротивления. Но это сопротивление, в том числе, и действию, и

борьбе, и революции. Всему тому, что рано или поздно должно быть кем-то присвоено, и стать элементом политического процесса.

Собственность и присвоение

Возможно, что ни одна фраза так ни была созвучна времени, как та, что появляется на самых первых страницах трактата Пьера Жозефа Прудона «Что такое собственность?»: *La propriété c'est le vol*. Собственность — это кража.

Эта формулировка лишь выглядит парадоксальной, но только в том виде, в каком она высказана и доказывается Прудоном. Смысл фразы неизбежно прочитывается через привнесенный временем ценностный и моральный момент, когда собственность священна (и не важно частная она или общая), а воровство противозаконно. Если мы рассматриваем эту фразу как социально-экономический тезис, то ее интерпретация неизбежно примешивает к возможной экономической логике и господствующую политику морали: все, что ты имеешь, кроме своего тела, ты у кого-то украл. Не случайно Прудон так долго и тщательно описывает разные способы присвоения вещей и денег, показывая в каждом из них момент кражи. Не случайно, пытаясь обойти буржуазную экономику воровства, он приходит к совершенно абсурдной и несостоятельной в данном типе экономики, идее «дарового кредита». Прудон не может отрешиться от морального аспекта воровства, но попытка преодолеть аморальность экономики неожиданно приводит его к логике дара, которая, фактически, является экономической логикой мира, где действуют не индивидуализированные субъекты, и не социальные группы, и не классы, борющиеся друг с другом, а сообщества (общности, неподвластные ни праву, ни моральному закону). Сообщество тем и отличается от общества, что логика его поведения, действия производит мораль, а не пользуется ею. Так происходит потому, что это не логика приоритета *собственного я*, которое готово к беско-

нечному присвоению, а потому ограничено правом, а логика иная, в которой сама идея собственности отсутствует, поскольку сообщество устанавливается через абсолютный приоритет другого, данный в аффективности существования, а не предписанный моральным законом.

Кража — это не просто присвоение того, что принадлежит кому-то другому, а нечто более общее, выходящее за рамки только экономического и юридического права. В каком-то смысле кража отрицает священность (записанную в праве) собственности. Но кража не есть присвоение. Это — неприсвоенное несовременное. И в этом смысле кража лишь обеспечивает циркуляцию предметов в обществе, обнаруживая специфическую первобытную логику обмена, продолжающую действовать в мире современной экономики подспудно, и проявляющуюся в неустранимости преступлений, несмотря на священность заповедей.

В одной из цыганских притч говорится о том, что по пути на Голгофу, цыган украл гвоздь, которым должны были прибивать к кресту тело Христа. И бог позволил цыганам немножко воровать.

Здесь бог становится участником обмена, входит в коммуникацию как субъект экономики обмена, дарящий цыгану право на то, что тот и так совершает, получая взамен любовь (и веру), ставящие под сомнение его заповеди. Кажется, что в этой логике никакая из сторон не выигрывает. Успех здесь в обнаруживаемой общности, становящейся источником возможного морального действия. Богу важно показать, что казавшееся кражей — поступок для другого, цыгану важно уверовать в это.

Георг Зиммель говорит об обмене как первичной форме социальной жизни. Обмен — пространство не индивидуальное, а межиндивидуальное. В обмене нет и не может быть равенства. Вместе с утверждением капитализма обмен стал пониматься чисто экономически и был сведен к меновой стоимости. Однако, рассматривая его вне категорий стоимости, мы можем обнаружить в об-

мене как первичном коммуникативном жесте нечто иное, а именно — логику дара. В этой логике, которая была в свое время детально проанализирована Марселем Моссом, экономика — не движение капитала, а движение предметов (характерный пример — потлач у индейских племен); она считается архаичной, но только потому, что вытеснена на периферию расчетом, здравым смыслом и экономикой денег, непосредственно связанных уже с идеями собственности. Но эта логика реанимируется заново, когда мы пытаемся проследить опыт существования богемы. Кажется, что изначальная бедность уже не предполагает возможность дарения, а уж тем более возможность траты. Кажется, что деньги и дар несовместимы как экономические категории. И действительно логика денег такова, что акт дарения в современном мире уже не носит характер экономического и становится актом моральным. И кража, в данном случае, лишь обратная сторона дара. И то, и другое находятся вне экономики потребления, вне экономики, ориентированной на собственность. И дар, и кража, в каждом случае по-своему, утверждают ценность отказа от собственного, в пользу несовременного, отказа от присвоения в пользу, отсвоения (говоря хайдеггеровским языком), отказа «я» в пользу другого. Такова неразрывность этики и экономики общности.

Прудон, осуждающий одновременно и собственность и общность, возражает Руссо, для которого общность ассоциировалась с равенством. Он пишет: «Общность есть неравенство, но в совершенно ином смысле, чем собственность. Собственность ведет к эксплуатации слабого сильным, общность же — к эксплуатации сильного слабым». Однако здесь вряд ли проходит такая сильно упрощенная гегелевская схема диалектики раба и господина, когда в своей неотделимости друг от друга, в своей зависимости друг от друга, они меняются местами, и господин оказывается зависимым от самой системы господства, т.е. оказывается не-

вольным рабом раба. Раб же в своем труде реализует тот опыт, который должен привести его к той или иной форме господства, но господство это всегда потенциальное, отложенное. Слабый не может эксплуатировать сильного именно потому, что он слаб, а для эксплуатации требуется именно количественно преобладающая сила. Сила слабого в хитрости, в умении приспособливаться к режиму действия господствующих сил, и ускользать из-под их влияния.

Неравенство, выводимое из общности, такая же иллюзия, как и равенство, ибо неравенство предшествует общности и в каком-то смысле является его условием. Да, можно согласиться с тем, что в общности слабый «эксплуатирует» сильного, что очень наглядно демонстрирует пример с богемой, предлагающей себя на рынке и «продающей» всегда не то, что покупается. Но это такая эксплуатация, которая не приносит никаких результатов ни тому, ни другому, кроме как позволяет сильному периодически сталкиваться с непонятными для него и презируемыми им ценностями слабости.

Можно сказать, что если общество — это определенная организация социальных сил, ставших, фактически, политическими (кланов, наций, профессиональных групп, классов и т.д.), то общность — это постоянно обнаруживаемая в социуме лакуна политики, то место, где она еще не установила свой регламент. В общности сильный теряет свою силу, поскольку он перестает принадлежать к определенной группе, оказываясь в каком-то смысле десоциализированным, заложником прото-социальных жестов, желаний или веры. Эксплуатация ли это? Скорее, это приостановка режима присвоения даже тем, кто убежден в наличии у него собственности.

Богема — лишь одно из многих незримых сообществ, которые сопротивляются собственности. Его особенность заключается в том, что она умудряется «выйти на сцену», прочертить свою границу сцены, разыграть ситуацию обмена, приводя-

щую логику потребления к абсурду. И это сообщество постоянно реагирует на иные прото-социальные жесты, формирующие иные сообщества, проявиться которым гораздо труднее. Пример одного из таких сообществ — женщины.

Устойчивый стереотип буржуазного века, что мужчина и женщина связаны друг с другом, как производство и потребление вполне недвусмысленно стоит за словами Прудона «мужчина одарен силой действия, а женщина — силой очарования». Феминизация общества начинается с того, что «действие» и «очарование» теряют свои устойчивые половые характеристики. Богема бездействует, пребывая в праздности и иллюзиях, и вся логика ее социального существования заключается в том, что она устанавливает в отношении себя некоторые правила восприятия, которые можно назвать, именно очарованием, или «работой очарования».

Но примерно то же самое происходит с женщинами. Проститутка меняет свой статус. Из чистого объекта мужского потребления она становится участником развлечения, соблазнения, общения. Она вдруг оказывается «действующей», постоянно заявляя о себе (с помощью нарядов и кокетства), постепенно превращаясь в роскошь. Это уже не полная невзгод жизнь Флоретты из «Отверженных», а судьба бальзаковских героинь «Блеска и нищеты куртизанок», «Дамы с камелиями» Дюма-сына или «Травиаты» Верди. В этих и многих других произведениях все еще сильна традиция романтического оплакивания женской доли, но очевидно, что здесь женщина становится уже чем-то иным. Она уже не собственность, она не вещь, а, скорее, роскошь, куда вкладываются деньги. А роскошь — это то, что нельзя присвоить в полной мере, поскольку она обладает неким неприсваиваемым избытком, не связанным только с деньгами, что, кстати, и привлекает так к ней собственников.

В роскоши есть тот момент избыточности, который удачно описывается в логике не потребления, а дара. Роскошь в качестве объекта потребле-

ния бессмысленна, она требует демонстрации. Также роскошь нельзя рассматривать как вложение денег (это обычно слишком неустойчивая, ситуативная, временная ценность). Так женщина начинает свой путь освобождения. И начинается этот путь с того, что мужчина обнаруживает в ней некий неприсваиваемый избыток, любовь или дружбу. Женщина теперь участвует в общности наравне с другими представителями богемы, интригующими буржуазию своими бессмысленными и роскошными жестами, позами, осанкой.

Именно поэтому проститутка постепенно уступает место куртизанке, а куртизанки уже выходят в свет, начиная не просто зарабатывать деньги, а участвовать в превращении денег в капитал. Конечно, потребление при этом не приостанавливается, но теперь женщина становится субъектом экономического процесса, располагаясь в межличностном пространстве обмена. Такова неожиданная роль капитала в судьбе женщин. Ведь капитал, как попытался показать Маркс, это как раз то, через что удается соединить собственность и общность, он — «коллективный продукт и может быть приведен в движение лишь совместной деятельностью многих членов общества, а в конечном счете только совместной деятельностью всех членов общества» (К. Маркс, Ф. Энгельс. Манифест коммунистической партии).

И женщина будучи десоциализированной, и получив возможность выйти на рынок капитала, начинает вести себя по правилам богемы, что точно подмечает Тард в «Социальной логике»:

«Самая прискорбная сторона цивилизованной жизни заключается в том, что она, к несчастью, прекрасно умеет подделывать дружбу или любовь и распространяет эти подделки. Но даже и тут поступает согласно с социальной логикой. Огромное расстояние отделяет небольшое число любезных людей или красивых женщин, которые могут внушить любовь или дружбу, от того неизмеримого числа людей, которые чувствуют потребность и в том и в другом. С этой точки зрения любовь явля-

ется особенно обильным источником всяких раздоров; она распространяет в среде общества противоположные и противоречивые чувства, сильные желания, наталкивающиеся на непобедимые сопротивления, чувства обожания, превращающиеся в чувства презрения. Кокетство с теми призрачными надеждами, которое оно порождает, кажется как бы нарочно изобретенным для установления равенства, хотя бы только кажущегося, между этим предложением и чувством любви, столь горестно несоизмеримыми друг с другом. Отсюда — его столь быстрый прогресс благодаря городской и цивилизованной жизни».

Кокетство лишь часть того спектакля, в котором участвуют женщины и богема. Само возникновение этого театра симуляций, где пересекаются деньги и чистый межличностный обмен дарами, говорит нам об общности. И все это зрелище формируется общностью. В этом смысле не может быть «общества зрелища» — это всего лишь поверхностный политический эффект того социально радостного единства, того веселого и иллюзорного сообщничества, которое всегда ощущается сферой общественной политики как угроза (государству, ценностям, нравственности). Поэтому ловится каждый момент экстазиса этой неоформленной общности и превращается социальной логикой в зрелище. Так женщина становится куртизанкой или гризеткой, так любовь заменяется кокетством, так действие заменяется позой, и, в конце концов, так богемность становится модной, поскольку именно в богемной бедности заключен тот ex-stasis свободной общности, который должен быть превращен в зрелище, представ в романтизированном, романизированном, оперном виде.

Поза и фотография

Вторая Империя, богема, фланер — образы, которые понадобились Беньямину, чтобы подступиться к фигуре Бодлера. Но есть еще один момент, не связанный напрямую с историческими реалиями эпо-

хи, который заслуживает особого внимания, когда мы обращаемся к Бодлеру и когда хотим через этот персонаж прояснить что-то в разнообразных вариантах представления богемы, — это нечто, напоминающее подражательный инстинкт, склонность к имитации, некая новая форма мимесиса, которая обнаруживает себя в его творчестве, и которая плохо соотносима с поэтическим мимесисом.

Творчество Бодлера не очень-то обширно. Собственно, сборник «Цветы зла» есть, по сути, единственное его произведение. Все остальное не несет в себе той «литературной претензии», которая является одним из важных факторов появления произведения. Но творчество Бодлера выходит за рамки произведения. Можно даже сказать, что если «Цветы зла» отдают дань литературе, то остальные его тексты (переводы Эдгара По, книги об опиуме и гашише, статьи о живописи и дневники) представляются продолжением самой его жизни. Его особенный, во многом придуманный дендизм представляет собой обратное движение — от жизни к творчеству. Это создает совершенно особый образ поэта. Он слишком естественен (до неприличия) в стихах, и его стремление к реальности настолько велико, что даже литературная романтическая форма уходит на второй план, но, в то же время, вся жизнь его предельно искусственна, формализована дендизмом и подменена жизнью *всегда иной* (наркотическое опьянение — один из ее вариантов). Этот зазор между искусством и жизнью (между абстракцией и реальностью), в котором располагается Бодлер, тем очевидней, что реальность перепоручена литературе, живописи, музыке, а мир становится нагромождением нереализованных иллюзий («поступок», «революция», «любовь», «семья» и т.д.).

«Опьянение это число», — пишет Бодлер. То есть опьянение — реализуемая абстракция (или — иллюзия), поскольку она умножает мир, вводит дополнительный мир, приобретающий статус реального. Здесь поведение только технология («ден-

дизм»), секс только с проституткой, одиночество только в толпе, ясность только в опьянении... Это антиплатонический мир «соответствий», в котором неизвестно, где подобие, а где образец. Историки литературы утверждают, что именно этот мир — предтеча будущего литературного символизма. Возможно. Однако у Бодлера нет выбора в пользу символа, как нет выбора и в пользу «реальности». Он отказывается и от того, и от другого, но только наша интерпретация способна расставить силовые отношения в этой схеме. Промежуточное состояние — динамическое соответствие, процесс имитации (литературной или жизненной формы) или мимикрии, а не ее результат, перевод как идеальный способ самовыражения, энергия индивидуального скрытая под чужим именем (например, По), или за чужой манерой поведения (например, Браммель), а если уж и есть авторство («Цветы зла»), то оно причиняет только страдания. Никакого признания, никакого успеха, только поражение, только падение. Сартр пишет: «Жить — значит падать; настоящее — результат падения; выбор Бодлера состоит в том, чтобы пережить свою связь с прошлым, испытав урызения совести и чувство раскаяния...» И в другом месте: «...Он пытается оправдать свою неспособность к действию ссылками на уже виденное, уже сделанное, на непоправимое».

Действие непоправимо. Оно лишает Бодлера настоящего, то есть того единственного момента, в который он существует. Действие подчинено социальной механике, участие в которой неминуемо устанавливает приоритет в системе соответствий. Действие (даже революционное) обречено на то, чтобы стать потребимым. Непотребимо противоречие, момент раскоординированности формы, момент, когда представление (поэтический образ) не справляется с объектом. Жизнь и поэзия Бодлера — стремление к такому состоянию. Стремление выдержать позу, зафиксировать точку, в которой мир собран, но должен быть разрушен в следующий момент. Любое действие непоправимо.

История Бодлера превращается в историю несчастий, пока мы видим в его жизни только историю. Однако другой взгляд таков: Бодлер — это серия поз, каждая из которых есть акт пассивного сопротивления, фиксация только настоящего (максимальной поляризации воспоминания и ожидания), то есть самой реальности.

Обратим внимание на крайне негативное отношение Бодлера к фотографии: «В своем идолопоклонстве толпа создала достойный себя и соответствующий своей природе идеал <...> Некий мстительный бог выполнил пожелание толпы. Ее мессией стал изобретатель Даггер. И тогда публика решила: «Поскольку фотография надежно гарантирует желанную точность (нашлись дураки, которые верят в это!), то ясно, что фотография и есть наивысшее искусство». И тут же все это скопище мерзких обывателей ринулось, подобно Нарциссу, разглядывать свои заурядные физиономии, запечатленные на металле». Раздражение Бодлера неудивительно. Фотографическая техника поработает последнее прибежище искусства — само мимолетное, неопределенное настоящее. Фотография пытается оприходовать даже позу. Она включает настоящее в историю, мгновенно делая его прошлым. Фотографическое изображение оказывается конкурентом Бодлера в претензии на овладение реальностью. Она предлагает свой вариант соответствия, где изображение и жизнь уже неотличимы, где сокрыто авторство, где толпа (бодлеровская иллюзия общности) обретает инструмент самопрезентации.

Толпа с приходом фотографии перестает быть для богемы конспиративным пространством, в котором она одновременно невидима и самоопознаваема. Это пространство становится прозрачным, производство репродукций реальности намекает на возможность проникновения внешнего наблюдателя в искусство позы, скрывающей тайну сопротивления, тайну, открытую только для посвященных.

Одной из таких «тайн» остается весьма своеобразный дендизм Бодлера. С одной стороны, это, не-

сомненно, некая идеология элегантной жизни, со всеми характерными для этой идеологии атрибутами («богатство», «праздность», «бесцельность», «пресыщенность», «неопределенный статус»). Но, с другой, Бодлер отдает себе отчет (в отличие от Бальзака) в том, что элегантность денди это труд пассивного протеста. Этот протест воплощен в холодности позы, «которая порождена твердой решимостью не давать власти никаким чувствам; в них (в денди — О.А.) угадывается скрытый огонь, который мог бы, но не хочет излучать свет» (Бодлер).

Такое понимание дендизма несет на себе отпечаток трагической героики, более характерный для самого Бодлера, нежели для какого-либо дендизма из когда-либо существовавших.

«Его одежда играет ту же роль для глаз, что и ложь для ушей. <...> Уже тот факт, что он ощущает множество обращенных на него взглядов, заставляет его солидаризироваться с собственными лживыми выдумками. Он видит, он узнает себя в глазах других и, погруженный в атмосферу ирреальности, наслаждается своим воображаемым протестом. Вот почему лекарство оказывается еще хуже, чем болезнь: Бодлер боится, что его увидят, и потому лезет всем на глаза... <...> Он не зарабатывает себе на жизнь трудом, а это значит, что деньги, на которые он живет, не являются вознаграждением за какой-либо объективно оцениваемый социальный труд, но зависят главным образом от суждений, которые о нем складываются. Между тем его изначальный выбор самого себя как раз и предполагает постоянное и повышенное внимание к чужому мнению. Он знает, что его видят, ощущает неотрывно направленные на него взгляды; он хочет нравиться и в то же время не нравиться; любой его жест рассчитан "на публику"» (Ж.-П. Сартр. Бодлер).

Исходя из рассмотрения Бодлера как поэта, причем — французского поэта XIX века, то есть с некоторым необходимым культом психической болезни, Сартр видит в его дендизме «компенса-

торное сновидение». Если же мы рассматриваем некоторую структуру, которая описывается именем «Бодлер», то дендизм предстает как еще один вариант умножения мира, умножения, превращающего сам мир в иллюзию. «Я» и «другой» существуют в этом мире на равных правах. Между ними нет различия, нет первенства «я», выстраивающего по собственному закону «другого», но нет и Другого, которому «я» должно соответствовать. Это не просто раздвоение «я», как иногда описывают мир шизофреника или наркомана, в этом раздвоении связь не менее важна чем разрыв. Асоциальность Бодлера не может быть понята вне рассмотрения внутреннего неисполнимого желания быть в обществе: «быть другим» для него равносильно быть-с-другим. В этом корни имитационных мотивов, от откровенного плагиата из Эдгара По (см. статью Поля Валери «Положение Бодлера») до дендизма и наркомании, заставляющих его терять свое имя, свою сущность, но обретать состояние перехода, момент чистой видимости, позу.

Такое понимание позы соотносится с фотографической концепцией Ролана Барта («*Camera lucida*»), рассматривающего позу как задержку, момент неподвижности, дающий возможность взглянуть. Эта моментальная задержка (всегда съедаемая повседневностью) — протоэлемент фотографической экспозиции. Отдание себя (дарение) взгляду камеры, стремление быть потребленным этим механическим глазом, обнажает подобную направленность вовне, к взгляду оценивающему и ловящему позу, ту иллюзию, которую продает богема. Подобную же подмену Бодлер усматривает и в опьянении гашишем, когда сознание начинает действовать с механикой фотоаппарата, фиксируя только пунктумы, и открывая общность в том, что эти твои частные иллюзии разделяемые другими:

«Эта веселость, все более мучительная и душевраздирающая, эта тревожная радость, это предболезненное состояние длится, как правило, очень короткое время. Вскоре связь между мыслями ста-

новится такой зыбкой, а путеводная нить ваших рассуждений такой тонкой, что только ваши соучастники способны вас понять. Впрочем, это никак нельзя проверить: им может казаться, что они понимают вас, и эта иллюзия взаимна. Эти безумные взрывы хохота кажутся настоящим помешательством или, по меньшей мере, истерикой каждому, кто не испытывает вашего состояния. Более того, рассудительность, здравый смысл и нормальный ход мыслей осторожного наблюдателя, воздержавшегося от опьянения, смешит и забавляет вас как своего рода слабоумие. Роли перевернуты» (Ш. Бодлер. Искусственные раи).

Именно «поза» (серия экспозиций) заставляет увидеть в творчестве Бодлера не просто литературу, но литературу становящаяся фото-графией, письмом иллюзий. Проскальзывающие позы (как фотографические снимки) — фрагменты, осколки времени, которые соединить друг с другом не удастся не потеряв главного. Главное — в переходе от одного момента к другому, в том движении, которое сохраняет те позы, которые мы можем принять только случайно. Это замедление дается опьянением, гашишем и фотографией.

Тот же Ролан Барт будет именно так описывать фигуры любви именно как моменты перехода от одного культурного знака к другому, при этом сами знаки любви оказываются опустошены культурой, литературой, поэзией, и только в этом напряжении перехода, в имманентности межличностного контакта, когда ты отказываешься от присвоения знака, когда ощущаешь невозможность присвоения самого этого чувства, только тогда ты оказываешься способен к любви, к этому постоянному и устойчивому аффекту общности, к эротизму, где желание превышает любую возможную потребность.

Советская богема

Само словосочетание «советская богема» звучит почти противоестественно, хотя всякий без труда понимает, о чем идет речь. Исходя из всего выше-

сказанного, попробуем описать «советскую богему» не как определенную социальную группу, а как феномен, преобразующий выявленные формы богемного существования в условиях не буржуазного, а советского общества. Для этого надо присмотреться именно к тому, что видится как противоречие в словах «советская богема».

Странность пересечения феноменов «советского» и «богемности» состоит в том, что на первый взгляд они кажутся взаимоисключающими. И этот «первый взгляд» во многом справедлив, если мы ограничиваем «советское» определенным тоталитарным проектом, настолько формализованным, что место всего неформального (а это, традиционно, художественная и артистическая среда) оказывается крайне ограничено. Однако «советское» советского человека неизмеримо шире, нежели только его идеологическая позиция. Это также и повседневность: магазины, очереди, толстые журналы, «Голос Америки», «продовольственные заказы» на работе со шпротами и гречкой, театры, фильмы Рязанова... Короче все то, что сейчас вызывает такую неподдельную ностальгию у людей, заставших то время даже на его излете. «Советское» шестидесятых годов, конечно, сильно отличается от «советского», скажем, тридцатых. Как и восьмидесятых. Однако именно шестидесятые годы заслуживают особого внимания, поскольку именно в это время появляется некоторый избыток свободы, который позволяет быть немного богемным, то есть культивировать в себе нечто подобное тому, что мы выше называли «богемностью». При этом надо подчеркнуть, что сложившийся стереотип отождествления с богемой прежде всего людей искусства, именно в это время начинает немного размываться. Актеры, писатели, художники, находившиеся на попечении сталинского режима, были своего рода «официально утвержденной богемой» самим фактом своей принадлежности к этой профессии. Но это была скорее не богема, а своеобразная «советская

аристократия», которой многое было дозволено, и которая только в этих рамках и могла «нарушать правила». Но эти «нарушения» были своеобразной компенсацией за страх, изничтожавший всякую мысль о протесте или даже сопротивлении.

Именно поэтому шестидесятые годы, годы кухонного безопасного противостояния режиму, возродили заново такое понятие, как интеллигенция. Причем интеллигенция как некая общественная форма возродилась в лице шестидесятников в виде, подобном интеллигенции дореволюционной. Можно даже сказать, что было только две русских интеллигенции. Одна исчезла вместе революцией и сталинскими репрессиями, другая — исчезает на наших глазах. Конечно, речь идет не о конкретных людях, а о той форме существования, можно даже сказать — «форме сопротивления», которая была характерна для определенного круга людей. Интеллигентское «подполье» (русский вариант конспиративности) здесь уравнивалось ее предельной видимостью и незащищенностью. Место интеллигенции было абсолютно неопределенно. Люди, причислявшие себя к интеллигенции, находились в двух разнонаправленных движениях: одни двигались в направлении власти, сохраняя критическое отношение к ней, другие (диссиденты) — в направлении конфликта. Но при всех различиях между ними, их объединяла очевидность протеста. В одном случае он имел характер ауры, а в другом — конкретных действий, но именно очевидность противостояния обществу (при всех возможных декларациях заботы о нем) была одной из черт, выдававшей интеллигента.

Это же было характерно и для дореволюционной ситуации. В «Вехах» Струве назвал характерной чертой интеллигенции «отщепенчество». Гершензон точно подметил «полное бессилие перед гнетущей ее властью». Однако еще более поразительно описание последним интеллигентского быта: «Это был какой-то странный аскетизм, не отречение от личной чувственной жизни, но отрече-

ние от руководства ею. Она шла сама собою, через пень-колоду, угрюмо и судорожно. То вдруг сознание спохватится, — тогда вспыхивает жестокий фанатизм в одной точке: начинается ругань приятеля за выпитую бутылку шампанского, возникает кружок с какой-нибудь аскетической целью. А в целом интеллигентский быт ужасен, подлинная мерзость запустения: ни малейшей дисциплины, ни малейшей последовательности даже во внешнем; день уходит неизвестно на что, сегодня так, а завтра, по вдохновению, все вверх ногами; праздность, неряшливость, гомерическая неаккуратность в личной жизни, наивная недобросовестность в работе, в общественных делах необузданная склонность к деспотизму и совершенное отсутствие уважения к чужой личности, перед властью — то гордый вызов, то покладливость — не коллективная, я не о ней говорю, — а личная» (М. Гершензон. Творческое самосознание).

Это описание удивительно напоминает марксову характеристику богемы. Здесь мы можем заметить все те элементы богемности, которые выделяли ранее на примерах из парижской жизни. Если вынести за скобки крайне негативную и эмоциональную интонацию Гершензона, то можно сказать, что перед нами почти формализованное описание русской богемы — интеллигенции. Однако есть важный момент, который ее отличает от западноевропейского аналога — «моральная форма» связи с социумом, выраженная в идее ответственности за других (часто она принимает форму речи от лица других). Эта «моральная форма» является своеобразной тайной интеллигента, которая не дана прямо, но делает его постоянно центром притяжения.

Конечно, нельзя прямо отождествлять интеллигенцию с «советской богемой», но можно сказать так: понятие интеллигенции является той социально-грамматической конструкцией, в которой богемность в ее российском варианте только и может обрести свою конкретность. Не существует

богемы как конкретной группы, с течением времени даже понятие богемы диссоциировало, но в России, благодаря существованию интеллигенции, эта диссоциация наблюдаема.

Вернемся в эпоху оттепели, когда после разоблачения культа личности Сталина на XX съезде партии, начали проявляться первые жесты социального освобождения от господства знаков политической идеологии. И здесь важно отметить, что это уже были не просто конкретные люди, пытавшиеся по возможности избежать в своем частном жизненном опыте столкновения с советской идеологией и политикой. Возникли новые типы общности, которые не заявляли о себе на политической сцене, они не могли сформироваться как социальные группы, сообщничество этих индивидов было невидимым, но, будучи одинокими в толпе, они без труда опознавали друг друга, устанавливая между собой особые молчаливые связи. Таковы были незаконно репрессированные, амнистированные и реабилитированные, вышедшие из лагерей и тюрем. Этот огромный пласт общества, прошедший радикальный опыт несвободы, рабский труд и насилие, во многом формировал интеллигенцию шестидесятых, с ее критическим отношением к государству и власти. И какие-то черты своего существования (не как социальной группы, но как определенной неустранимой из социума «моральной силы») интеллигенция, несомненно, переняла от этих людей. Она разделяла с ними некий базисный принцип, согласно которому, мир политики, мир лозунгов и идеологий, мир информации и даже каждодневного труда, погружен в ложь.

Представитель интеллигенции мог выбрать разные стратегии своего поведения. Он мог пассивно или даже достаточно открыто (что было крайней редкостью) сопротивляться господствующей идеологии, мог жить параллельной с ней жизнью, стараясь по возможности в ней не участвовать, и, наконец, мог проявлять свою социальную активность в политике, или сферах к ней очень

близким (литература, журналистика, социология, политическая аналитика...), начиная говорить на самом языке власти, не разделяя его при этом. В любом случае момент сопротивления был необходимой составляющей этого существования, не смотря на различный характер уступок обществу. Понимание того, что язык, на котором говорит общество, лжив, а идеология разыгрывает свой политический спектакль, было общим, только каждый проводил для себя свою собственную границу сцены, устанавливая для себя свои собственные рамки для свободы и правды. Можно сказать, что именно этот жест, всегда косвенный и неопределенный, поскольку он не должен был быть прочитан властью, всегда обращенный к другому, с которым ты находишься в странном заговоре бездействия, — именно этот жест указания на «свою» границу сцены, за которой почти все слова и понятия обретают другой смысл, был той «моральной формой» советского интеллигента, вступавшей в противоречие с господствовавшей официальной моралью. Вряд ли это можно даже назвать формой, поскольку то, о чем идет речь, представляло собой набор частных, случайных, хаотичных жестов отрицания. Но поскольку они проявлялись и опознавались некоторой общностью, то даже без установления жестких правил, обретали своего рода иллюзию возможной формы. Моральная форма здесь уже не может пониматься как некий внутренний принцип или императив. Она зачастую ситуативна и в ней есть место и лжи и лицемерию и даже предательству. Она «моральна» только вследствие одного единственного жеста сопротивления (даже самого слабого), и она создает иллюзию «формы», поскольку жест этот замыкается в сообществе способных его опознать.

Итак, советская интеллигенция акцентирует, прежде всего, тот тип пассивного заговорщичества, через который само сообщество формируется и обретает некий признак богемности. Однако в конце пятидесятых — начале шестидесятых появ-

ляются и иные общности, гораздо в большей степени походящие на парижскую богему XIX века, беззаботную, праздную и экстравагантную. Прежде всего, это молодые люди, по большей части — студенты, жители крупных городов, проводящие время в непрерывном общении, беззаботные, гуляющие, сидящие в кафе или в ночных ресторанах. Наибольшее внимание обращали на себя стилиаги, чей внешний вид, экстравагантный и вызывающий, особенно раздражал старшее поколение. Подобно тому, как история не могла фиксировать жизнь богемы, ибо это сообщество формировалось в связи с правилами, для которых не было языка описания, и только литература впервые вывела ее из исторического подполья, приспособив к жанровым канонам, также и со стилиагами — они остались в документально незафиксированном прошлом, и их возможная история теперь носит чисто археологический характер. Остались лишь воспоминания участников, в которых больше экстатической радости, нежели конкретных деталей, и некоторые следы их присутствия, без каких-либо прямых указаний, оставленные в литературе и кинематографе того времени. Романы Василия Аксенова, фильмы по ним поставленные, а до этого — «Я шагаю по Москве» Георгия Данелия и «Застава Ильича» Марлена Хуциева, все это не о стилиагах, но о том новом типе существования молодого человека в городе, в который были включены в том числе и стилиаги. Во многом не случайно, что именно фильм Хуциева был раскритикован Хрущевым, ведь именно в нем эта беззаботная и праздная молодежь пытается освоить свой язык, на котором можно говорить со старшим поколением, и даже выработать иное отношение к привычным символам, таким как «революция», «война», «Красная площадь», «майская демонстрация». Все эти знаки идеологии получают новый (частный, аффективный) смысл, и этот смысл сопротивляется обобщению и присвоению его политической риторикой.

Все это, тем не менее, носит лишь отдельные черты богемности, но в целом, конечно, не соотносимо с понятием богема. И прежде всего потому, что богема, в том виде, в каком она формировалась на Западе, играет в сложную игру с буржуазной системой собственности и потребления, которые были крайне ослаблены (нельзя сказать, что этого не было совсем) в Советском Союзе даже в шестидесятые и последующие годы. То капиталистическое «присвоение труда», которое провоцировало богему на праздность, имеет в советских условиях совсем иной характер. Здесь труд, застрявший на полпути к труду «коммунистическому» и «освобожденному», уже несет в себе характер необязательности, а для многих слоев интеллигенции (инженеров, врачей, учителей) оказывается выражением именно «моральной формы» их существования, а не способом заработка. В этих условиях возникает своя версия богемы, иная нежели в западном мире, но повторяющая многие особенности последней. Советская богема гораздо более иллюзорна и даже нельзя сказать, что она «была». Скорее, она *не была* в качестве некоторого сообщества, но те сообщества, которые несли в себе частные черты богемности, предполагали ее чистую возможность.

Фактически, об этой чистой возможности богемы в рамках советского образа жизни повествует фильм Отара Иоселиани «Жил певчий дрозд» (1971). Этот фильм является своеобразным аналогом романа Мюрже, поскольку впервые лирически и сочувственно вводит героя не способного к социализации, не способного к трудовому усилию, не причастного даже к интеллигентской «моральной форме». Однако дело здесь не в самом герое. Картина Иоселиани во многом открывает загадку ускользания и богемы, и сообщества. Если мы полагаем, что фильм о талантливом музыканте, который не может сосредоточиться для главного, растрачивая всю свою короткую и нелепую жизнь на нескончаемую беготню по городу, бессмысленные разговоры, посиделки за вином с друзьями, прогулки с де-

вушками, то есть если мы полагаем, что это фильм о некотором человеке не способном состояться в качестве личности, то несомненно мы упускаем главное, а именно, то, что перед нами жизнь, проживаемая вне интереса к личным («внутренним») ценностям. Музыкант Гиа максимально открыт внешнему, людям и миру. И хотя он ничего не требует и не просит взамен, несмотря на то, что все любят моменты общения с ним, все постоянно обижены и даже раздражены его поведением. Они считают, что он мешает, подводит, не уважает их труд, и главное — крадет их время. Сам Гиа не может быть описан как определенный социальный тип, он и не вполне представитель богемы. Но с его гибелью возникает пустота, поскольку он нес в себе ту медийную функцию, тот коммуникативный аффект, который породил совместное существование людей, и без которого они остаются всего лишь «личностями», механизмами, участвующими в работе социальной машины. Его праздное и бессмысленное существование было условием общности.

Точно так богема и сообщество обнаруживают себя в исчезновении, оставляя лишь следы своих коммуникативных жестов. По этим следам проходят многочисленные границы, отделяющие игру от работы, дар от прибыли, невидимую общность от социально прозрачного общества. И всякий раз обращенность к общности с необходимостью вводит эту границу, устанавливая иной порядок и смысл происходящего, неожиданно вводя сцену там, где раньше даже не было намека на зрелище.

Три сцены из жизни советской богемы

Попробуем продолжить логику такого рассмотрения на конкретных примерах. Поскольку мы говорим о сообществе, то есть об эффектах общности, остающихся невидимыми через социальную оптику, то, хотя речь пойдет о вполне конкретных людях, но одновременно и не совсем о них, а именно о том, каким способом они, пусть невольно, принимали участие в сообществе. Итак, та или иная лич-

ность интересует нас здесь не как известная личность, а как частное (сингулярное) существование, которое лишь благодаря своей известности позволяет проявиться слабым эффектам сообщества. И эти эффекты зачастую проявляются и выступают в образах, в которых находит отражение именно то, что мы называем богемностью. То есть в данном случае не конкретная фигура является указателем определенного типа социализации, но место, которое она занимает в общественном восприятии становится индикатором неявной потребности самого общества в таком сообществе как богема, сообществе, размыкающем общественную связность, дающем возможность быть за пределами этих связей. Быть с другим, будучи одиноким.

Избираемые фигуры различны, но имеют одно общее медийное свойство — они признаны, но их общественное признание выглядит несколько странным. Так, Александр Кайдановский при жизни был известен и популярен как актер. Его успех у публики был велик, однако фильмы с его участием вспоминаются не так уж и легко (редкое исключение «Сталкер», где Кайдановский сыграл главную роль), а уж те, где он играл главную роль и вовсе можно перечислить по пальцам одной руки. Популярность Кайдановского-актера словно независима от фильмов, в которых он играл. Величина его роли обычно не имела значения. Имя режиссера, партнеры по фильму, название фильма и многое другое — отходили на второй план. Кайдановский запоминался не благодаря всему этому, а вопреки. Он обладал тем, что можно было бы назвать кинематографической внешностью, и при этом совершенно неважно, хороший он актер или плохой (может быть как раз для кино это и не должно иметь принципиального значения?). Кайдановского можно назвать прекрасным натурщиком, поскольку у него был очевидный талант предъявления собственной внешности, некая «природная» способность самопредъявления, умение быть естественным и привлекательным

под пристальным вниманием камеры и других людей. Внешность здесь не только его лицо, взгляд, осанка, жестикуляция, но также манера поведения и в быту, и на съемочной площадке. Это — почти поза, как она описывалась нами применительно к Бодлеру, то есть нечто искусственное (в данном случае — актерская игра) становящееся самым естественным (повседневностью). Понятая таким образом «внешность» Кайдановского — элемент несомненно более значимый, чем актерский талант. О последнем можно спорить, но притягательность внешности неоспорима. Киногения такого рода была мало востребована российским кинематографом, в котором приоритетной всегда оставалась игра актера, то есть умение изображать. Но актерство Кайдановского нечто иное, нежели просто «театр». Его актерство — это не навык и не профессия, это — сама его внешность и открытость внешнему. Такого рода открытость, обнаруживает себя в серии поз — даруемых другим. Эта серия составляет тот уровень коммуникации, где еще нет ни слов, ни актерского мимесиса. В позе натурщика как раз искусственность изображения остранена. Ведь актер изображающий устанавливает для нас понятный режим его восприятия, потребления и понимания, он разделяет с нами конвенцию сцены. Поза — нечто иное. Когда она принимается актером, то мы имеем дело со всей ее нарочитостью, поскольку актер *делает* позу (то есть выполняет работу по самопрезентации). Позы и жесты натурщика не принадлежат ему, а являются следствием чужих взглядов, желанием других, ищущих вокруг себя пространства подобных жестов. В этом смысле Кайдановский не миметический актер, а некий результат соединения социального запроса и его частной мимикрии.

Обычно, когда актер становится режиссером или сценаристом, мы исходим из естественного предположения, что он занимается уже иным делом, в котором требуются иные профессиональные навыки... Но это так, если актер — всего лишь

профессия. Однако если это не только или не просто профессия, то такой рациональный взгляд становится уже не очень убедительным. Кайдановский — не просто актер, он — кино-актер. Более того, он — кино-натурщик. Его внешность приспособлена к показу, она в любой момент готова быть увиденной, запечатленной. В любой момент она готова восхитить, очаровать. Его тело обладает уникальным знанием о том, как надо выглядеть на пленке и в жизни. Ему вполне могла быть уготована участь запоминающегося актера с неудачной актерской судьбой, если бы он в какой-то момент не стал режиссером и сценаристом. Его фильмы сразу были приняты «на ура», а книга его сценариев была выпущена «Русским феноменологическим обществом», где до этого были опубликованы работы Хайдеггера, Шпета, Якобсона. Таким образом, его киносценариям фактически был придан статус «интеллектуальной литературы». В чем же был успех этих достаточно труднопотребимых и сегодня уже практически забытых фильмов и текстов? Ведь Кайдановский не литератор, не сценарист, не режиссер в традиционном смысле.

Действительно, есть нечто в этих фильмах и текстах, что заставляет их казаться «интеллектуальными» и достойными внимания сразу же, без включенности в них, по чисто внешним признакам. Дело в том, что перед нами опять же не литература и не кино, а серия поз, отмечающих моменты интеллигентности, даже — аристократичности. Они проводят свою эстетическую линию, ориентированную не на восприятие абстрактным зрителем (читателем), но на восприятие особой средой, конвенционально разделяющей все те знаки (здесь: моменты экспозиции) «интеллектуальности» и «хорошего вкуса», которые в большом количестве предлагает Кайдановский, которые стали еще одним важным элементом, дополнительным его внешности. Имена, названия, темы — лишь видимая часть «ценностей», через которые он опознается как «свой», как тот, которого можно вклю-

чить в «мы». Эти знаки причастности определенной (интеллигентской) среде не обсуждаются. Они — разделяются. Их сколь угодно хаотичный набор уже соответствует вкусу. Вкусу богемы. Той невидимой группы, основное усилие которой сосредоточено в образе жизни, всегда строящемся по правилам, которые никому в точности не известны. Это знание «истинных» ценностей сегодня и умение забыть, что было истинным вчера. Это режим существования в самом сердце моды, что требует умения разделять эти изменчивые мнения, суждения и вкусы, то есть всегда соответствовать моменту общности в настоящем. Именно поэтому к Кайдановскому лучше подходит не слово «популярный» или «знаменитый», а слово, которое при его жизни еще не было в ходу — «культовый», то есть «свой» для некой конкретной общности зрителей.

Тексты Александра Кайдановского вкупе с его фильмами, его ролями и воспоминаниями о нем, открывают для нас нечто именно в загадочном феномене «советской богемы». Он не состоялся в полной мере ни как актер, ни как режиссер, ни как литератор. Его легко можно было бы назвать человеком творческим, но лишь постольку, поскольку «быть творческой личностью» — одно из необходимых условий представителя богемы. Также как другим необходимым условием является «быть натурщиком», но уже в более широком смысле этого слова — смотреться не на пленке, не на сцене, а в среде. Быть в состоянии «выглядеть» в той среде, вкус которой очень изменчив и подвижен, где важно быть не интеллектуалом, но разделять неуловимую эстетическую конвенцию (а в России эта конвенция оказывается благодаря интеллигенции еще и этической). Здесь и талант, и творчество имеют совсем иные характеристики. Умение стать средой, быть «своим другим» для каждого ее представителя, но при этом быть особенным вне этой среды, которая производит по преимуществу речь, движущуюся от знака к знаку, а не авторское произведение. Эти знаки со-

общничества всякий раз исчезают, аннигилируют при смене точки экспозиции, но они возникают столь же моментально, никаким образом не соотносясь с предыдущим состоянием.

Богема эфемерна, следы ее отыскать крайне трудно, поскольку она существует в те редкие моменты общения внутри своей среды, и только сама она фиксирует правила этого общения. Она демонстрирует самым способом своего существования, как некоторые позы и жесты, бессмысленные и не имеющие никакой экономической ценности, могут вдруг стать, пусть даже для небольшой группы людей, предметом первой необходимости, стать воспроизводимыми коммуникативными клише, использование которых требует новой сцены.

Кайдановский — актер, а потому непросто отделить его кинематографический образ (кстати, образ одиночки, отщепенца, интеллигента-невротика) от его общественного образа. Он — актер, а потому, могут возразить, некоторая «богемность» естественно присуща ему, в отличие от ученого, например, где интеллигентность еще не должна влечь за собой богемность. Тем не менее, это актер, который прочертил границу сцены там, где уже нет публики, а есть только сообщество.

Однако и в других областях есть свои показательные примеры. Начнем опять же с «популярности». Популярность Сергея Аверинцева в семидесятые-восемидесятые годы выходила далеко за рамки той профессиональной среды, которая могла по-настоящему оценить его научную и теоретическую работу. В чем природа этой популярности? Что такое было в Аверинцеве, что заставляло каждого причастного к интеллигентскому кругу считать его «своим», причем не просто «своим», но некоторым образцом ученого и интеллигента. Для того, чтобы ответить на этот вопрос, позволю себе привести одно личное воспоминание.

Начало восьмидесятых. Политехнический музей. Аверинцев должен по линии общества «Зна-

ние» читать лекцию об истории средних веков. Конечно, переполненный зал. Вокруг нетерпение и ожидание. Некто достает магнитофон и ставит на столик перед еще пустой трибуной. Возмущенная женщина, сидящая рядом со мной говорит: «Зачем они это делают? Вот теперь он (Аверинцев — О. А.), даже если хотел что-то сказать, — не скажет». Тогда мне это замечание показалось смешным и наивным, но сейчас для меня все более очевидна его точность.

От Аверинцева ждали не «средних веков», от него ждали тайны. И это была тайна современности, где ключевым моментом был тот способ сопротивления порядку, который вольно или невольно был запечатлен в самой фигуре этого ученого-филолога. Бессмысленность аверинцевских «средних веков» в огромной аудитории, его появления с чтением отрывков из «Илиады» по-гречески на образовательном канале телевидения, очевидно медийный характер многих его эссе, — все это было не замечая, но воздействовало, как определенная искусственность (дополнительность), за которой должно быть нечто скрыто. Неуместность становилась вызовом, и в этом было своеобразное пассивное сопротивление порядку, бессознательно считываемое средой. Неслучайно, что именно Аверинцев становится народным депутатом в годы перестройки, когда трибуна съезда оказывается местом главного разоблачения всяческих тайн. Но ему нечего сказать на этой трибуне, поскольку сама его тайна не принадлежала ему, а была произведена интеллигентским сообществом. От него же требовалось лишь соответствовать этим ожиданиям определенным способом поведения, способом говорения. Он оказался той фигурой (среди многих прочих), которая удерживала динамику распада интеллигентской моральной формы.

«Ученый-на-сцене», изображающий ученость настолько точно, что даже ученые считают его ученым. Такова степень диссоциации нормативных координат, их затемнение и неразличимость. Однако именно выведение на поверхность этой дис-

социации приоткрывает нам еще одну сторону богемности, еще одну, порождаемую ею иллюзию...

Мы привыкли считать ученость (знание, эрудицию, разум) несомненным достоянием, требующим усилия, сравнимого с трудовым потом пролетария: быть ученым, значит, помимо прочего, участвовать в общественном благе, в отличие от поэта, а уж тем более — от праздно шатающегося, нищего или пьяницы. Сегодня, правда, границы учености столь же зыбки, как и границы праздности. В начале века те же тенденции размывания границ отмечались в искусстве. Так, Вячеслав Иванов в небольшой работе о Чюрлёнисе («Чюрлянис и проблема синтеза искусств») задается вопросом: кем был этот замечательный литовец? Ни в музыке, ни в живописи, ни в поэзии он не достиг ничего такого, что заставило бы идти по его стопам... Вяч. Иванов пишет о «бездомности» Чюрлёниса как об особой (не только биографической и психологической) компоненте его творчества, наполненной отдельным очень важным смыслом, удерживающим фигуру Чюрлёниса как необычного автора, автора без Слова. Вяч. Иванов сравнивает его с Ницше — еще одним бездомным одиночкой: «философ — не философ, поэт — не поэт, филолог-ренегат, музыкант без музыки, основатель религии без религии, ютившийся в литературных кругах на положении афориста». И далее очень важные замечания: «Эти одинокие — духовные анархисты современной культуры. Они потеряли связь с современниками, но хотят восстановить ее, правда, без ведома самих современников. <...> Одинокие всегда занимают положение на периферии культуры, поскольку они выразители внутреннего опыта, творческие границы которого не умещаются в границах существующих разделенных сфер» (Вяч.Иванов).

Здесь не место детального анализа творчества Аверинцева (это и не входит в нашу задачу), но, несомненно, Вяч. Иванов — одна из тех фигур, которые привлекают его чрезвычайно. В своем пре-

красном предисловии к сборнику его стихов, вышедшему в середине семидесятых в малой серии «Библиотеки поэта» (кстати, обращает на себя внимание и сам медийный жанр предисловия), Аверинцев отмечает в Вяч.Иванове «умение претворять радости филологии или археологии в поэзию». Путь самого Аверинцева скорее обратный — превращать поэзию (в своем статусе хранительницы Слова) в филологию. Но и в том, и в другом случае мы имеем дело со смещением в сторону того, что Ницше называл «духом музыки», где Дионис противостоит Аполлону, ночь — дню, вино — трезвости... В случае богемы, а уж тем более советской богемы, этот «дух музыки» еще и скрывается. В «утопии Иванова» Аверинцев видит синтез «келейного одиночества художника и всенародной жизни на путях "дионисийского" "оргиастического" экстаза...». Но те же слова применимы и к самому Аверинцеву. Только экстаз (форма преодоления границ самости, выход к сообществу) осуществляется у него в рамках частной научной (филологической) дисциплины.

Аверинцев-ученый — это маска, это язык, не говорящий языком господствующей власти, не опознаваемый властью как язык. Наука — то место в пространстве советского, где оказывается возможным скрывать свою религиозность одним, другим — отношение к режиму, третьим — просто скрываться. Наука становится местом, где помимо профессионализма культивируется неосознаваемая самими ее представителями богемность. Поэтому так трудно, даже сегодня, развести интеллектуальную и интеллигентскую компоненту в России.

Прекрасно отрефлексировал это положение дел Мераб Мамардашвили, когда назвал свое состояние — «состоянием внутренней эмиграции», когда «надо оставаться незаметным не теряя свободы». То есть поза внутреннего эмигранта невидима властью, но опознаваема сообществом. «Внутренние эмигранты» не составляют группу, они не составляют даже интеллигенцию, но они указыва-

ют на возможность объединенности, на возможность говорить «мы». При этом такая позиция в мире науки влечет за собой и некоторые последствия для «теоретического труда». Основной труд оказывается вне научного пространства — это труд принятия позы, поиска сцены, что для России эквивалентно выработке моральной позиции. Исследования в филологии или философии (это касается, конечно, в большей степени гуманитарных дисциплин) оказываются в ряду последствий этого основного никем не потребляемого труда. Отсюда эта странная нетранслируемая «поэтическая филология» Аверинцева. Отсюда же, возможно, колоссальный моральный посыл феноменологии Мераба Мамардашвили.

Сам способ существования Мамардашвили в философии был необычен. За свою жизнь он опубликовал не так много статей и всего две небольшие книжечки — «Формы и содержание мышления» и «Классический и неклассический идеалы рациональности». В культуре, где результат деятельности оценивается конечным продуктом, этого, конечно, очень мало. Мамардашвили выбрал иной тип выражения. Он читал лекции. Это были и большие лекционные курсы для студентов, и просто лекции, собиравшие самых разных слушателей. Для лекций, посвященных философии, число слушателей было просто огромным. Эти лекции записывали на магнитофоны, и сегодня, расшифрованные и изданные, именно они составляют основу его теоретического наследия.

Место, которое занимал Мамардашвили, было совершенно особенным. С одной стороны, представитель философии, в Советском Союзе — идеологической дисциплины, институциональная принадлежность к которой требовала очень многих ограничений. Из них членство в коммунистической партии — самое мелкое в том мире «неподлинности» и «лжи», с которым приходилось иметь дело просто, чтобы заниматься тем, чем хочешь профессионально. С другой стороны, трудно

вспомнить человека, который бы держался более свободно и уверенно, который бы так откровенно был независим в своем поведении, в своей речи, в выборе сюжетов и тем. В результате, философия Мамардашвили, несмотря на его обостренное внимание к западной феноменологической традиции, приобрела очень своеобразные черты. Возможно, нельзя в полной мере ощутить значение этой философии, не учитывая тот социальный контекст, в котором она рождалась, то почти манихейское столкновение «советской» истины и «советской» лжи в каждом конкретном опыте человеческого существования. Мамардашвили нашел точку максимального напряжения этого конфликта: он говорит о «свободе» и «мышлении», о свободном мышлении, о мышлении, делающем нас свободными, о сознающем себя сознании (рефлексии), находясь в рамках одной из самых жестких идеологий. Он — типичный конспиратор, изобретающий язык-для-сообщества. Создание этого языка имеет свои стадии, свои способы устранения, отсечения идеологических интерпретаций. Всю практику философствования Мамардашвили можно представить как серию редукций, устраняющих последовательно письменные способы выражения, высказывания от «собственного я» (все его основные лекционные курсы выглядят как интерпретации чужих текстов), высказывания от «собственного я» философа (когда «философствующими» оказываются роман Пруста или театральные манифесты Арто)... В конце концов, язык, который остается, и которым он пользуется в своих лекциях, уже почти полностью лишен «профессионального» философского категориального и понятийного аппарата и выглядит почти обыденным. Язык — последнее препятствие на пути к мышлению, последний идеологический инструмент, преодоление которого позволит остаться один на один с «чистой мыслью». Однако эта «чистая мысль» для Мамардашвили не есть абстракция, она всегда имеет чувственное основание, то, что

он иногда называет «непроницаемым элементом мысли», когда слов не хватает, когда язык обнаруживает зону своей недостаточности, зону разрыва, где трансляция смысла уже не предполагает понимания сказанного.

Именно потому вовсе не уместен вопрос, понимала ли публика то, что говорил Мераб Мамардашвили. Несомненно только то, что в своем стремлении к объяснению, он достигал этой языковой непереводимости мысли. И тогда любой, и обыватель, и коллега-философ, зачастую оставались наедине с тем, что можно назвать «зрелищем мысли». Это, несомненно, был театр, но не в смысле игры на сцене, то есть некоего миметического действия.

Мамардашвили как-то заметил, что в жизни мы всегда что-то изображаем, но то, какие мы есть, можно показать лишь изображением изображения. Его лекции — это и была своего рода «вторичная театрализация», когда взаимная игра «подражания» и «катарсиса» (момента, когда в аффекте исчезает объект подражания, когда *mimesis* обнаруживает свой языковой предел) указывает нам на возможность внеязыковой общности. В этой взаимной игре «подражание» (театрализация) жизни удерживается только за счет того, что в основе лежит нечто, чему нельзя подражать — мысль и свобода. Это — момент трансценденции, возникающий тогда, когда нечто общее и даже обыденное, имеющее отношение к каждому и принимаемое как самое естественное, вдруг оказывается оторвано от нас и наших способностей действовать, понимать, воспринимать. Так устроен безличный *fatum* греков или общий Закон иудеев. Эти образы не имеют и не могут иметь никакого изобразительного и языкового эквивалента, но в основании своем имеют некоторое материальное условие — общность. В философии этот момент необщественной общности крайне ослаблен. И сам Мамардашвили почти всегда настаивал на некоем стоическом начале *ego sum*, отказываясь размышлять в терминах общности. Однако сама

его практика философствования, сами метафоры, через которые он пытался описать этот момент вспышки мысли, позволяют интерпретировать его подобным способом. Мысль для него не только стремление к *ego sum* (способ пассивного сопротивления неподлинному), но и зрелище. И эти вещи нельзя разделить. Ибо оставив только *ego sum*, мы тут же имеем дело с высокомерием мысли, с ее «присвоением», что было всегда чуждо Мамардашвили. Для него мысль не может быть чьей-то собственностью. Это как раз тот «странный» объект, который нельзя извлечь «из себя», его можно и должно повторять, копировать, репродуцировать. Мысль подчиняется экономике дара: ее нельзя украсть, (поскольку, даже будучи сворованной, она не становится твоей собственностью) или присвоить, ее можно только отдавать. Фактически, то, что Мамардашвили называл мышлением и интерпретировал в терминах личного усилия, носит явно выраженный коммуникативный характер. И «зрелище мысли» необходимо для того, чтобы транслировать этот момент свободы, преодолевающий и язык, и понимание.

Мамардашвили часто говорит о мысли в терминах напряжения сил, но это «усилие быть», а вовсе не работа. «Быть» — это не казаться, не изображать, но и не значит быть природой, самим естеством, что в мире мышления невозможно. Мысль для него начинается из некой точки тождества, которая описывается им как картезианское *cogito*, но интерпретируется особым образом, как точка вызова всему миру. (Характерно, кстати, что при этом он неоднократно вспоминает бальзаковского Ростиньяка, готовящегося покорить, «переиграть» Париж.) Почему для Мамардашвили «мыслить» и «быть» так сильно связаны именно с риторикой усилия, что иногда создается ощущение, что мысль — тяжелейшая работа? При этом он часто прибегает к аналогии мышления и любви, прямо заявляя о том, что мысль имеет под собой именно аффективное основание, причем эта аффектив-

ность не внутренняя, а та, которая приходит всегда от другого, извне, порождая ситуацию противостояния миру в свободе. Используя выражение Левинаса, в данном случае можно говорить о «трудной свободе». В чем же трудность? Скорее всего, именно в том, что выше было описано как «вторичная театрализация». Философ (в отличие от актера и ученого) вынужден всегда с собой носить подмости, ту сцену, на которой должно быть разыграно «зрелище мысли». В случае «советского философа» Мамардашвили это не могли быть случайные приспособления, выбранные им самим (впрочем, вряд ли они когда-либо вообще бывают случайными), а именно те, которые были востребованы интеллигентским сообществом, и которые можно назвать «моральной формой». Эта «моральная форма» всегда скрыта от общества и не имеет отношения к общественной морали. Она аффективна. Она, прежде всего, опыт. Опыт свободы вне бытия, то есть — опыт сообщества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Кто говорит, когда я говорю «мы»?

Ж.-Л. Нанси

Во всех этих окольных и разнонаправленных движениях, мы должны были сохранить «богему» как ускользящую социальную и историческую единицу, которая сохраняется в качестве языкового и смыслового образования. Эффект «богема» в настоящее время более значим, чем смысл слова «богема», чем конкретное существование какой-либо богемы или какого-либо его представителя.

Можно сказать, что сегодня понятие «богема» предельно бессодержательно. Это значит, что за ним уже не стоит конкретного референта, а отсылает оно к пространству, где история, социология, семиотика оказываются на пределе своих аналитических возможностей и не в состоянии описать ту чистую избыточность богемы, ее бессмысленность и неуместность, ее сопротивление любому принципу организации. Любые связи и материальные и абстрактные размыкаются в тот момент, когда мы задаемся вопросом о смысле богемы. И это размыкание, по линиям которого мы стремились пройти, приближает нас к иному смыслу сообщества. Богема есть пример такой неустойчивой общности, связи в которой возможны лишь в ситуации разъединенности, когда «мы» не образует общую субстанцию, но, напротив, принципиально множественно, когда его сингулярные элементы (частные существования) открыты друг другу, выставлены навстречу друг другу. Это бли-

зость, не социальная. Напротив, все социальные связи здесь отринуты, они не имеют принципиального значения. Богема всегда между, при любом разделении общества на группы, поскольку в ней сконцентрировано сопротивление двум полюсам, которые могут быть выражены в метафорах Империи (стабильность смысла, истории, границ...) и Революции (логическое отрицание, переворот, трансгрессия...). Это два необходимых условия, при которых мы можем зафиксировать богему как функцию неосуществимого желания революций в ситуации Империи. Это — индикатор распада, момент задержки, когда все имперские знаки теряют значения, но революции не происходят, это — момент ожидания, когда привычные связи рушатся и сохраняются только «лишние» и «случайные». Богема дает нам представление о «мы» как о фикции языка, и указывает на иное, аффективное асоциальное «мы», в котором заключена радость общности и неустрашимый дар свободы. Именно здесь рождается мысль, всегда неактуальная и несвоевременная, рождается в той своей полноте, которая никогда никем не будет присвоена окончательно.

Март 1998 — октябрь 2002

ПРИЛОЖЕНИЯ

Искусство без произведения искусства

Задача сегодня стоит прежде всего в том, чтобы описать те правила формирования общности, которые имманентно присущи именно современному искусству, а не институциям, его обслуживающим. Это вопрос о том, как функционирует то, что можно назвать «сообществом художников». Очевидно, что оно формируется вокруг деятельности именно в том искусстве, которое опознается как «новое» или современное, а не вокруг любой творческой и художественной активности. Конечно, можно рассматривать период 90-х с исторической, социологической точки зрения, и такие попытки осмысления последнего десятилетия предпринимаются неоднократно. Однако мне кажется существенным и определяющим именно тот факт, что это какие-то особые типы общности с новыми ценностями, с новой проблематикой, перегруппировкой социальных сил — организуются вокруг некоторого достаточно странного явления, каким является современное искусство.

Зачастую, когда мы говорим о сообществе художников сегодня, то говорим именно о людях, которые занимаются искусством, и не говорим о самом искусстве, вокруг которого это сообщество построено. Тем не менее определяющим кажется именно вопрос, поставленный следующим образом: *что такое современное искусство, и какое сообщество оно формирует?* Еще более жесткая

формулировка его может звучать так: только обнаружив сообщество, которое сформировано современными художественными практиками, мы сегодня можем ответить на вопрос «что есть современное искусство?». Еще полвека назад ситуация была абсолютно иной.

Условно говоря, сегодня заявление, что произведений современного искусства не существует, уже не звучит шокирующе, поскольку очевидно, что привычное словосочетание «произведение искусства» все более отдаляется от художника, а главной становится особая средовая коммуникация, которая формирует определенные артефакты, называемые нами по-прежнему произведениями. Итак, если мы говорим о произведении современного искусства, то должны отдавать себе отчет в том, что если оно и существует, то не во времени истории искусства, а во времени коммуникации, или, точнее, в пространстве создаваемом им самим аффекта, где обнаруживают себя другие, открытые этому аффекту. Это принципиально меняет ситуацию еще недавнего прошлого, когда в авангарде, минимализме, концептуализме, во многих художественных направлениях — были «крупные» художники-лидеры, «авторы» «собственного» аффекта, не замечавшие, дистанцировавшиеся от другого. Сегодня ситуация такова, что невозможно создавать произведения просто так, в художественной наивности авторства. И не потому, что была какая-то история искусства, а потому, что сегодня знаки чтения произведений сами по себе не имеют никакого смысла. Имеет смысл та коммуникативная среда, благодаря которой эти произведения получают свой статус, присутствуют, продлевая уже не столько историческое существование искусства, сколько его возможность участвовать в неотчужденном бытии, в бытии-с-другими.

И здесь мы не можем не обратиться к феномену сообщества, понимаемого иначе, нежели социальная группа. Потому что всякий разговор вокруг социальной общности, так или иначе, сводится к чте-

нию произведений, формируемых этой группой (если мы говорим о художниках), или о ценностях, которые производят социальные группы в других областях, то есть вокруг знаков производства, знаков, за которыми всегда стоит смысл, разделяемый данной личностью, группой или обществом.

Современное искусство, напротив, только в том случае и обретает ценностную характеристику, когда исключены подобные знаки производства. И в этом видится его возможность сохранения именно как искусства. Оно остается *techné*, но в каком-то измененном смысле, а не как производство произведения, не как работа по воплощению в нем «внутреннего» (того, что мы считаем предельно своим, собственным, авторским).

Это предполагает, прежде всего, ситуацию *не участия* сообщества художников в производстве, в работе. Или, говоря словами Жана-Люка Нанси, подобное сообщество должно быть *неработающим, désœuvrée*.

Нанси не имеет в виду конкретное сообщество, а размышляет о проблемах общности, возникающей *не* посредством участия в производстве ценностей или в достижении определенных целей, а об аффективной общности: в любви, в творчестве, в наслаждении, в боли. Такая общность возникает в тех слабых связях, которые не могут быть ни социологией, ни экономикой, ни политикой. Они ускользают от возможности их институционального закрепления, уклоняются от участия в какой бы то ни было работе. В частности (здесь можно сослаться на Батая), примером здесь может быть аффективная общность в смерти, практически вытесненная из современного мира экономикой капитала и политикой войны, и проявляющая себя, например, в терроре, где заново реанимируется иная логика и экономика — жертвоприношение.

Современное искусство, несмотря на всю видимую прикладную, утилитарную сторону процесса, на все стратегии, экономические задачи, сохраняет, хоть и в очень малой мере, аффекты жертвоприношений и смерти. Без этого невоз-

можно его именование как искусства, без этого оно становится только производством. В этом — те нечеткие и практически незаметные места нового, которые только и создают эффект коммуникации, или то, что мы здесь называем сообществом.

Итак, общность организуется не вокруг самих произведений или художественных стратегий, а вокруг этих мест аффективного нового, которое возникает как событие не потому, что оно привнесено одним из авторов, но потому, что люди (и художники в том числе) вовлечены в стратегии экономического и политического производства. И в этой ситуации современное искусство позволяет отстраниться от мира работы, обнаружив аффект не там, где он уже культурно закреплен и легален, а в ином месте, в месте нового, в месте, где Другой обладает полнотой присутствия, а собственное «я» его крайней недостаточностью. Когда это удается, то возникает тот особый *коммуникативный образ*, вокруг которого и формируется сообщество.

Было бы ошибкой причислять всякого члена творческого союза, живописца-академика или любого человека, берущего в руки кисти, к сообществу художников. Но также ошибочно полагать, что для этого достаточно делать инсталляции или хэппенинги. Дело и не в статусе, и не в стремлении быть современным. Даже куратор, который сегодня может закрепить за тем или иным персонажем статус художника, все-таки не создает ситуацию художественной общности и коммуникации. Куратор — это человек, который прослеживает систему работы машины современного искусства настолько точно, что даже учитывает ее возможный сбой, но он никогда не может его непосредственно предугадать. Этот сбой — не то, что привносится особенно талантливым автором. Это — вынесенный вовне аффект коллективности, который находит для себя носителя в лице отдельного художника. Таким образом мастерство (*techne*) сегодня не столько умение обращения с материалом, сколько открытость, рецептивность, или — восприимчи-

вость к Другому, несущему в себе аффект общности. Это не мастерство работы и даже не труд созерцания, а почти этическая способность уклоняться от порабошающего действия труда, всегда вступающего в конкуренцию с Другим за право на произведение (на смысл, ценность, статус и т. п.).

Сегодня события происходят не в одном конкретном произведении, а словно между ними. Выставки делаются только для того, чтобы нащупать возможный сбой в социальной машине функционирования искусства, и это, надо признать, удается редко. Но только это, на мой взгляд, сохраняет ситуацию искусства сегодня и удерживает художников в сообществе. Если бы произведения существовали как произведения, в рамках знаков их потребления, чтения — чему нас научило традиционное искусствознание, — то в мире экономики они бы не имели никакого смысла. Продаются сейчас не произведения, а аффекты, или, точнее, некая эфемерная возможность нового аффекта (все известные аффекты, сильные и слабые, освоены, скуплены и тиражируются кинематографом и средствами массовой информации).

Художник сохраняется как художник не в качестве личности, а в качестве участника коллективного производства аффектов. Искусство в этом смысле существует только для художников, только в сообществе художников, тех, кто открыт «несобственному» аффекту. Ибо, когда оно предстает перед зрителем, а тем паче — попадает в музей, оно уже абсолютно продаваемо.

Если художник получает деньги на свое произведение или за его продажу, то он неминуемо оказывается институционализирован. Но сегодня подобная ситуация является необходимым, хотя и очень жестким ограничением деятельности художника. Те связи, которые формируют сообщество, возникают в присутствии социальных связей, однако и ослабленный жест жертвоприношения остается жертвоприношением. Это можно назвать этическим обязательством, «ответственностью ху-

дожника», что, фактически, является следствием его вписанности в экономику, а не отрицание ее. Революционный критический жест отказа от мира потребления, хотя и выглядит романтически притягательно, но кажется архаичным, поскольку имеет дело все с тем же высокомерным авторским «я», пусть и пребывающим в нищете и непонимании. Как раз все подобные «революции» давно апроприированы капиталом и имеют свою нишу на рынке. Они понятны. Обнаружить привлекающее «непонимание», то есть коммуникацию через разрыв, куда сложнее, поскольку среди жестов вписанности в экономику почти не различим становится другой элемент — коммуникационный жест. Ситуация осложняется тем, что как только он фиксируется, то сразу продается. Произведение перестает иметь значение, так как оно нужно только для того, чтобы на него был выписан банковский чек. Конечно, любовь может быть и при наличии брачного контракта, но очевидно, что в современном мире любовь гораздо слабее контракта. Так и другие коммуникационные жесты (или коммуникативные образы) вполне могут сосуществовать с экономикой (и политикой), но только тогда, когда они уходят из-под ее власти, не вступают на ее территорию (в противостоянии они всегда проигрывают), только тогда их можно считать тем, что задает условия возникновения сообщества.

Можно, например, считать, что особенности ситуации в нашем искусстве — это следствие определенной ситуации в России. Но, на мой взгляд, главное все же в том аффектированном состоянии, формирующем современное сообщество художников, в том, что *произведение искусства сегодня отсутствует*. (Просто ситуация в России менее стратифицирована, чем на Западе, и потому кажется иной.) Мы продолжаем употреблять слово «искусство», а смысл, к которому оно отсылало столетиями, не просто изменен, но лишен привычного материального носителя. Есть артефакты, но

произведения нет, или точнее оно — *не есть*. Оно перестало обладать онтологическим статусом.

То, что искусство присутствует только номинально, в виде бессмысленных произведений, это и есть достаточное аффективное основание для существования сообщества, коммуницирующего в отсутствии объекта искусства.

Периодически возникают разговоры о «возвращении произведения». И это вполне естественно, что художники и теоретики искусства хотят вернуть онтологический статус произведению искусства, но ведь это же и есть эффект порабощенности его миром труда и капитала. Поскольку быть, иметь смысл, иметь значение, иметь ценность — все это сегодня маркетинговая стратегия. Потому что онтологический статус искусства возвращается всякий раз, когда искусство продается. Но причем здесь художник? Искусство должно чем-то отличаться от товара. Это вполне соответствует кантовской формуле, и я полагаю, что аргументы Канта несколько не устарели. По крайней мере, следуя его рассуждениям в «Критике способности суждения», мы вовсе не обязаны мыслить искусство онтологически.

Вернуть онтологический статус произведению не так просто. Ведь это значит, что надо наделить сверхценностью то, что «всего лишь» продается. Искусство, единожды поставленное под сомнение (а кризис авторства и утрата произведения — это и есть выражение сомнения), не может так легко вернуться в качестве онтологической структуры. Проблема и философии и искусства в XX веке в том, что онтология постоянно нас обманывает. А с другой стороны, возникают такие вещи, как кино, телевидение, интернет, сегодняшние массовые коммуникации, которые меняют само наше представление о подлинности, о том, что *есть*, и, как следствие, саму нашу субъективность, оказываясь по своей коммуникативной природе гораздо ближе к современному искусству, чем многие так называемые произведения. Можно утверждать, что

если художник сегодня не смотрит телевизор, то у него немного шансов быть в сообществе, быть современным художником. Сколь бы талантлив он ни был. Дело в том, что кино и телевидение — мощные поставщики коммуникативных образов, для восприятия которых требуется не субъективность или талант автора, а способность к десубъективации. Не сублимация в творческом акте, а способность к десублимации, то есть способность вернуть аффект через самые общие, клишированные образы массовой культуры — выходит на первый план. Или, как уже было сказано, открытость аффекту, приходящему извне, из пространства Другого.

В XX веке выяснилось, что искусству не все подвластно, что его территория ограничена. И на этой ограниченной территории оно вынуждено повторяться — потеря подлинности, как выяснилось, не означает потерю искусства, а всего лишь утрату ауры произведения искусства. Сегодня уже можно говорить о том, что утрачивается не только аура, но и само произведение как некоторая форма, в которой искусство опознает себя. Искусство изменило свой статус, и существуют ли основания для того, чтобы этот статус вернуть? Для этого должны произойти какие-то поистине грандиозные катаклизмы. В частности, должен совершиться заново картезианский поворот. Но как это возможно, если мы до сих пор по большому счету картезианцы, а «смерть автора», «утрата подлинности», «кризис произведения» не более чем модные темы? То есть «переоценка ценностей» не произошла, изменения мировоззрения, мышления и восприятия, когда проблема Другого стала, фактически, ключевой для искусства, для политики, для философии, осознаны очень слабо, а потому столь легкий возврат к прежнему положению вещей, как заговорить заново о «ценности произведения» — иллюзия. Это не возврат, а удобство — удобство быть художником всегда, несмотря ни на что.

Необходимо учитывать те перемены, которые внес XX век и, может быть, 90-е годы в том числе.

Я бы определил их как годы экстатической скуки. Скуки, порождающей аффекты, выходящие за рамки простого существования искусства.

Мы не можем просто брать на веру современное произведение, даже если оно очень похоже на произведение. Необходимо постоянно, в каком-то почти этическом порядке, обращаться к той сфере, где оно не может быть произведением, несмотря на все заявления авторов. И только там, где оно не может стать произведением, оно сохраняет возможность искусства сегодня.

Показательно, например, как после террористического акта 11 сентября западное общество исключает высказывания, ориентированные на другую аффективную ценность. (Особенно в этой связи характерна ситуация со вполне невинной интерпретацией этого события Штокгаузенем, за которую он был подвергнут критике и осуждению со стороны художественной общественности.)

Террористы говорят на другом языке, который является языком общности в смерти. И мы этот язык не можем принять. Художники и террористы для меня в данном случае — люди, имеющие дело с одной и той же категорией общности. Они организуют «близкие» сообщества.

Террор в искусстве (эпатаж, провокация) был одним из самых простых и в чем-то наивных способов указания на социально-экономическую закрепленность художника и зрителя, на абсолютную отделенность общества от сообщества художников. Сообщество художников, однако, тем и характеризуется, что оно замкнуто в своих аффективных связях и абсолютно выключено из общественной жизни, более того, оно каким-то образом ему угрожает, подобно терроризму, но только эта «угроза» крайне слаба.

Художники только в том случае художники, когда они претерпевают становление Другим, когда они находятся подобно влюбленным «в заговоре против государства», как писал Морис Бланшо, в заговоре даже против тех денег, на которые сами существу-

ют. Это своего рода партизаны в мире вещей. На этом во многом зиждется современное искусство.

Возврат к идее произведения, к идее художественной ценности, к форме — это лишь способ быть нормальным, успешным. Но в том-то и парадокс сообщничества в искусстве, что успех приходит вопреки логике. Успех в искусстве в каком-то смысле всегда непросчитываем, и это одно из оснований искусства. Каждое произведение в отдельности бессмысленно, но в серии они обретают смысл. Следуя Ж.-Л. Нанси, можно сказать, что в «способности быть выставленным вовне», открытым аффекту, нет успеха, нет работы, — нет ничего, кроме слабого террора. Серия — это всегда своего рода террор, потому что она организует смысл по иным правилам. Организация смысла по иным правилам — это и есть террор.

Террористический акт — это аффективный единичный жест, который сам по себе не имеет смысла, пока мы не набрали серию террористических жестов, коммуницирующих с нами. Общество сейчас пытается социально закрепить террор как факт современного мира, то есть террорист (Другой) обретает статус, его пытаются ввести в рамки политического пространства, то есть лишить его пугающей инаковости. С художниками же это происходит изо дня в день.

Сегодня убежденный террорист заслуживает к себе пристального внимания и, не побоюсь этого слова, уважения. Потому что сегодня террор превращается из прежних политических и военных игр в этическую позицию. Нужно быть верующим в террор, в возможность жертвы, изменяющей мир. Уважение к террористу — это уважение к Другому, с которым приходится иметь очень трудный и нелцеприятный разговор, к высказываниям которого необходимо быть восприимчивым и открытым, несмотря на то, что они невыносимы, несмотря на то, что приходится постоянно считать жертвы.

Конечно, террористы — слишком сильное сравнение, но у сообщества художников есть своя

жертвенная связь: *существование в искусстве в отсутствие произведения искусства*. Это очень трудное существование. Очень хочется, чтобы произведение вернулось. Особенно, когда ищешь успеха. Декларировать же свое безразличие к статусу художника легко лишь в том случае, когда твои произведения имеют успех, реализуются, продаются.

Однако если человек отдает себе отчет в том, что существует связь между его занятием искусством и этикой, то на него накладывает обязательство именно то, что он художник, а не то, что его картина продана. Сама картина или инсталляция сегодня, как мне кажется, не более чем эффект этики художника, коммуникативный эффект его участия в сообществе. А то что картина продана — это уже эффект закрепленной институциональной этики. И смешивать их нельзя.

Всякий художник предлагает изменение этических норм — слабое или сильное. Художники — всегда в социальном смысле этически неудовлетворенные люди, и только это их держит в сообществе.

Сегодня художник проигрывает террористу, террорист отбирает у художника пространство особого языка высказывания. Возможно, именно эти процессы, происходящие в обществе в связи с действиями террористов, заставляют художников избегать искусства и вернуться к производству. Потому что производство — зона куда более безопасная, это зона ограниченной ответственности. А искусство — это всегда зона такой ответственности, где тебя все признают безответственным, и только ты готов доказывать свою ответственность.

Сам способ говорить о произведении есть попытка говорить с потребителем на понятном ему языке. Надо всякий раз смотреть, что они, художники, называют произведениями, и анализировать это. Я не уверен, что появившиеся в последнее время декларации того, что художники готовы создавать произведения, означает, что они действительно делают это или будут делать. Художник сегодня в каком-то смысле уже изначально оторван от своего будущего творения.

Произведение определяется, прежде всего, замкнутостью, завершенностью формы. То есть произведение — это некое предъявление формы, предъявление смысла «здесь и сейчас». Современное искусство сегодня существует вне зоны «здесь и сейчас». Иначе куда деть все те усилия по десакрализации этого момента, по указанию на абсолютную иллюзорность и фиктивность связи аффекта и «собственного» переживания «здесь и сейчас». Здесь и сейчас искусство не может себя найти, но оно обнаруживает себя между этими моментами в коммуникативной общности художников.

Произведение — это и есть предъявление рефлексии (способность описания себя в терминах формы). Может быть, даже катартичность некоторых объектов современного искусства — это своего рода обманка для продавцов? Сегодня функцию катарсиса очень мощно перехватило кино. То, что художники используют видео, это явный жест в сторону массовой культуры — там еще сохраняется катарсис, но катарсис ли это в привычном смысле? Скорее следует признать, что традиционная катартическая составляющая искусства очень ослаблена в современном мире.

Там, где все еще хочется видеть произведение, вполне можно рассмотреть то сингулярное действие, которое включает себя некоторый элемент сериальности, создавая иное коммуникативное поле. Сообщества может обнаружиться в любой инсталляции, в любом художественном проекте — это не имеет значения. Первостепенным является то, через какие элементы оно проводит свой аффективный смысл. В данном случае, подчеркну еще раз, аффект — это не то, что испытывает зритель, «потребляя» произведение. Я говорю о слабом коммуникационном аффекте, связывающем художников в сообщество. Это всегда внешний аффект, который не имеет «внутреннего», поскольку то переживание, которое мы называем «внутренним аффектом» обучено восприятию формы, то есть заранее ориентировано на произ-

ведение. Я же имею в виду аффект, устанавливающий связь с другими, до которой еще не добрались психология и социальная сфера.

Приходя на вернисаж, и видя то, что художники сегодня называют произведением, невозможно не заметить другое — их язык, дискурс, который взывает зрительского и коммерческого успеха. Возможно, это поддержит искусство в его институциональном статусе, но я все время пытаюсь сказать о другом: не о бытии искусства, о об искусстве как способе бытия, или даже об *искусстве бытия*. И когда я говорю о художнике, я в первую очередь имею в виду не человека, а это искусство бытия. Вопросы об институциях, о произведении, о деньгах, зрителях относятся к сфере бытия искусства, к его существованию в мире в качестве ценности, требующей для себя онтологии.

Искусство же в качестве бытия предполагает сначала искусство как коммуникативную ценность. Как необходимое средство обращения к Другому, заставляющего людей *через него* войти в сообщество, а потому и называемое здесь *сообществом художников*. Именно так и появляется идея искусства в его невозможности стать бытием.

Ситуация тотального институционального контроля, которая возникает сейчас в художественной среде, оказывается очень продуктивна именно потому, что становится понятным: художественный жест сильным быть не может. Ослабление жеста и существование искусства на все более узкой территории требует гораздо большей изобретательности, а точнее — ответственности от художника.

Я говорю об ответственности в том смысле, что ты заранее знаешь, на что идешь. Особая общественная индульгенция для художника как представителя искусства перестает существовать. Искусство постоянно указывает обществу, где проведена эстетическая (и этическая) граница и насколько эта граница условна. И сегодня художники разделены кардинально на тех, кто участвует в производстве (то есть в бизнесе), и на тех, кто отказывается от

этого и кому придется быть очень ответственными в своих неработающих, неэффективных жестах.

Мне кажется, что эта линия разграничения очень важна, потому что слова, декларации будут иметь гораздо меньшее значение, а жест должен стать более зрим, более очевиден в своей чистоте.

Это чем-то даже напоминает ситуацию советских времен, когда был своего рода гамбургский счет: понятно, кто чего стоит, несмотря на то, что никакие цены ни за что не платились. Все фигуры того времени состоялись исторически именно в силу их коммуникативного сопротивления и их коммуникативного таланта в сообществе. Это было гораздо важнее, чем отдельные произведения.

Мне кажется, сейчас возвращается именно эта идея серийного, слабого жеста, который не противостоит политике и обществу, а ускользает от нее. «Линии ускользания» (Делёз) гораздо более труднонаходимы, чем простые, агрессивные жесты. Это линии неучастия в работе, в общем деле и, как следствие, в производстве. Именно по этим линиям мы фиксируем ту общность, где разъединенные, совершенно несхожие художники опознают друг друга, становятся сообщниками, несмотря на их абсолютное различие, и даже несмотря на их социальное единение перед банковским чеком.

К вопросу о семиотике повседневности

В слове «повседневность» трудно расслышать что-то такое, что связывало бы его с определенным периодом истории. Кажется, что на протяжении всего XX века «повседневность» была постоянной темой рефлексии философов и исследователей культуры. Кажется, что именно «повседневностью» был озабочен и предыдущий XIX век (действительно, кто как ни Бальзак, Бодлер, Маркс ближе всего подошли к сути негероического существования самого обыкновенного жителя города, будь то клошар, рабочий или представитель богемы?). Однако путь к теоретическому осмыслению феномена повседневности был долог и нет никакой увереннос-

ти в том, что он пройден. Повседневность всегда смущала своей неуловимостью. В ней было сконцентрировано нечто, что словно запрещало сам акт рефлексии: как только начинаешь о ней думать — она ускользает в потоке практических действий. Тем не менее, именно «язык повседневности» стал тем, что настоятельно требовало осмысления. Именно этот «язык» говорит всегда до того, как кто-то говорит о нем. Он является неоощуемым условием нашей речи. Мы вписаны в него, в те правила коммуникации, которые составляют почти непроницаемую мишуру нашего ежедневного существования, существования в неречевом пространстве современного города, где мы всегда окружены «другими». Где мы действуем так же, как другие: читаем газеты, едем в метро, опаздываем на свидание, совершаем покупки, смотрим кино...

Итак, у повседневности имеются два полюса, без учета которых она не может быть схвачена. Это — «город» и «другие». Тема коммуникативного пространства современного города, и как оно формирует иной характер субъективности, — одна из основных в творчестве Вальтера Беньямина. Однако, отмечая то, что современный горожанин (фланер, кинозритель, потребитель информации) все более теряет личностные характеристики, становится человеком толпы, Беньямин, тем не менее, не склонен задаваться вопросом о «другом». Для него масса, толпа и есть тот самый субъект, который действует в городском пространстве, который воспринимает современное (тотально тиражируемое) зрелище. Фактически, Беньямин постоянно пишет об изменяющемся характере чувственности, когда ежедневное рассеянное внимание, неактивное действие становится все более значимым, выходит на первый план, формируя особую эстетику существования в мире производства и потребления, в мире практических и политических ценностей.

С другой стороны, Мартин Хайдеггер, философ чуждый городу, как никакой другой, консер-

вативный в своем отношении к новым технологиям и к новым средствам выражения в искусстве, пытается обнаружить в повседневной жизни иной характер временности — озабоченность (когда мы существуем не в качестве индивидов, не в собственном бытии-в-мире, но в модусе «некто», постоянно упуская самих себя в не-осознанности и не-намеренности регулярно повторяемых действий). Это то, что Хайдеггер называет несобственным бытием или бытием-с-другими, когда «другой» становится структурой, предшествующей любому ощущению присутствия в мире, формируя присутствие не только в качестве «собственного бытия», но и как его утрату в неприсваиваемой повседневности, где действуют правила «других», где господствует язык, который говорит без меня, который «говорит» даже в тишине и в молчании.

Эти две координаты отношения к языку повседневности (условно — бенъяминовская и хайдеггеровская) определили тот структуралистский интеллектуальный бум, пик которого пришелся именно на 60-е годы. Интерес исследователей переместился из области знания, с объекта исследования как такового, в сторону функциональных отношений между различными объектами, в сторону так называемых знаковых систем. Не случайно все меньше и меньше становилось привилегированных объектов для анализа. Ценностью начинают обладать не только авторские произведения, но и газетные хроники, рекламные ролики, популярные кинофильмы, модные журналы, клише, которые в них себя обнаруживают. Подобные «мифологии» общественного сознания анализирует Ролан Барт. Мишель Фуко (как и, например, представители школы «Анналов») совершает попытку отыскания таких пластов повседневности, которые всякий раз исчезают при смене исторических эпох, оказываясь погребенными под грудой исторических фактов.

В отличие от марксизма, интерпретировавшего будни современного человека исключительно ис-

ходя из экономических отношений, структуралисты попытались расширить возможности этого языка. В результате сам язык стал доминантой их исследований. Повседневность в ее социальном, эстетическом или психическом измерении обрела символический характер и этот символический характер резко противостоял той политике языка, которая постоянно придавала смысл всем окружающим нас вещам. И Барт, и Фуко, и Альтюссер, и даже Лакан, фактически стремились к выявлению функционирования аполитических знаков и отношений между ними, которые в силу своей будничности и слабой выраженности легко оприходуются политикой. Непосредственно соприкасаясь с языком, политика скрывается в тех дискурсивных практиках, которые и формируют порядок повседневности. Однако, как показал Фуко, высказывания, принадлежащие порядку повседневности, не состоят из знаков, но, напротив, производят те самые знаки, через которые затем проходят политики знания, понимания и интерпретации. Попытка выявления доинтерпретативного состояния высказываний, когда они еще не приняли участия в производстве дискурса, есть то, что Фуко назвал «археологией». Это, собственно, и есть выявление того типа повседневности, в котором формируется определенный дискурс (как научный, так и художественный, и политический). Всякая повседневность, столетней давности или вчерашнего дня, требует для себя археологии, поскольку оказывается моментально скрыта слоем политически и практически «актуального» настоящего, настоящего, наделенного смыслом. Смысл повседневности может быть обретен не в каком-либо конкретном факте, но в серии повторяющихся событий, кажущихся бессмысленными: в оформлении витрин, форме каблучков, в прическах, книжных шрифтах, в планировке комнат и кабинетов, в шлягерах, звучащих из магнитофонов, то есть во всем том, что требует для себя интенсивности городского существования, его повторяемости, регу-

лярности и механистичности, и в том, что предполагает «других, тех, с кем это существование разделено абсолютно. Так, реклама и телевидение — это такие способы выражения, которые стремятся (и в этом их максимальная эффективность) совпасть с самой повседневностью, с самой реальностью мира настолько, чтобы уже невозможно было бы отличить мир от его информационной копии. Можно даже сказать, что ускользавшая от взгляда аналитика повседневность именно в современных средствах массовой коммуникации получила способ своего выражения, обрела свои образы и знаки. И это началось с появления кино. Именно в кино эстетическое удовольствие сменилось коммуникативным. Именно в этом зрелище, без которого современный город невыносим, человек нормы обрел общность удовольствия, удовольствие разделяемое с другими. Кино — это пространство абсолютного единения в удовольствии и разъединения в отчуждении. Это пространство, в котором знаки и образы воздействуют как сама реальность, где переживание оказывается всякий раз не только твоим, но и переживанием другого, от твоего неотделимым. Пьер Паоло Пазолини называл это «несобственной прямой субъективностью», когда невозможно определить «кто говорит», когда сама реальность в навязчивых образах восприятия становится «говорящей». В 60-е годы Жан-Люк Годар попытался обнажить эти образы как идеологические штампы с помощью радикального острающего монтажа действия. Этот жест он назвал политическим, хотя сейчас видится, что «политического» в нем остается все меньше и меньше. Слова «гошизм», «маоизм» стали достоянием истории, а сам жест, данный в его кинематографе, как и в фильмах, газетных эссе, интервью, выступлениях на площади других его современников, обнажает для нас сегодня то, что скрывалось за политической риторикой: повседневность. А точнее, первые «революции повседневности», бунты, ставшие свидетельством того, что мышление в его постоян-

ной несвоевременности и сама современность неожиданно совпали. И эта противоречивая соединенность и по сей день дает нам шанс, находясь в рутине будней, не увязнуть в пространстве политического окончательно.

Генеалогия клише («Мулен Руж!» Бэза Лурмана)

После фильма «Ромео + Джульетта», где Бэз Лурман перенес действие шекспировской трагедии в современность, он совершил шаг куда более интересный — попытался наполнить современностью прошлое. И все это было бы только лишь еще одним его трюком, если бы не сама тема — Moulin Rouge, знаменитое французское кабаре, ставшее символом того самого бесконечного спектакля, безотчетного развлечения, которое сегодня с успехом продолжает шоу-бизнес, без которого уже невыносимо существование современного общества.

Новый «Мулен Руж!» не первая попытка обращения к этой теме. Можно вспомнить и фильм с тем же названием режиссера Джона Хьюстона, решенный в жанре мелодрамы, в центре которой была драматическая жизнь художника Тулуз-Лотрека, и, конечно, знаменитый «Французский канкан» Жана Ренуара, где кинематографически воссоздавалась история возникновения этого первого в своем роде массового музыкального шоу. В картине Бэза Лурмана история в каком-то виде несомненно присутствует: в качестве персонажей возникают и Тулуз-Лотрек, и композитор Эрик Сати, но их нынешняя известность абсолютно никак не акцентирована режиссером. Они — в числе прочих персонажей, и столь же анонимны, как и все остальные. Их культурная слава стерта режиссером и для зрителей, которые о них ничего не знают, и для более просвещенной публики. Есть у Лурмана и обязательная мелодрама, но она слишком жанрово опознаваема, крайне упрощена и сюжетно, и психологически, к тому же настолько театрализована, что можно лишь говорить, пожалуй, только о романти-

ческой схеме, которую вместе с кабаре и его персонажами режиссер извлекает из того самого времени, из времени «поэтизации низкого», когда разношерстная деклассированная богема была романтизирована писателями и композиторами, когда ее история писалась не фактами, а вымыслом.

Само кабаре Мулен Руж было своеобразным символом легитимации богемы, этого странного сообщества, праздного и развлекающегося, не имеющего никаких институциональных форм закреплённости в социуме. Мулен Руж стал тем местом, где развлечение объединило самые разные группы людей, перемешало пьяниц, воров, проституток, художников, буржуазию и аристократию. Здесь стиралась граница между высоким и низким (вульгарное зрелище стало предметом восхищения изысканного вкуса), и как следствие — между искусством и шоу, между индивидуальным и коллективным восприятием.

Лурман не рассказывает еще раз историю знаменитого кабаре, и, конечно, не рассказывает сентиментальную историю, для которой кабаре — только фон. Его задача иная. Он пытается найти исток современной массовой культуры, и находит его не в истории, а в технологии. В той технологии, которую вполне можно назвать социальной — в искусстве создания и функционирования стереотипов.

Юноша Кристиан (Эван МакГрегор) попадает на Монмартр, где ему суждено подружиться с художниками и артистами, влюбиться в прекрасную и смертельно больную певицу и куртизанку Сатин (Николь Кидман), пройти все необходимые перипетии мелодрамы, и остаться один на один со своим воспоминанием, перед пишущей машинкой, где каждая отпечатанная буква напоминает о поэзии. Все так, но и совершенно иначе: под звуки знаменитой песни «Nature Boy», одним из исполнителей которой был популярнейший в 50-е годы Нат «Кинг» Коул, наш герой попадает в богемную компанию, где, выпив абсента, видит современную поп-звезду Кайли Миноуг в виде зеленой

феи, поющую мотив из «Sound of Music», перетекающий плавно в самую известную песню Марка Болана «Children of Revolution». Далее все столь же плотно. Один шлягер сменяет другой. Причем шлягеры эти словно взяты с первых мест хит-парадов разных времен: Битлз и Брайан Ино, Элтон Джон и Дэвид Боуи, Стинг и Фредди Меркьюри, Мерлин Монро и Мадонна... Эти песни заполняют все пространство фильма, репликами из этих песен говорят персонажи, когда клянутся в дружбе, объясняются в любви, когда умирают.

«Ты веришь в свободу, красоту, истину и любовь?» — спрашивают главного героя, словами Марка Болана. И он отвечает, что верит и особенно в любовь, и что для него *love is many splendored things*, и что *all you need is love*. Эти слова вызывают бурю восторга у собеседников, признающих в Кристиане истинного поэта (то есть достойного Мулен Ружа!). Депсихологизация действия посредством песенных штампов, продолжается в установлении театральной дистанции по отношению к возможным лирическим аллюзиям самих песен. Так оффенбаховский канкан исполняется в стиле хип-хоп, песня Мадонны *Like a Virgin* звучит из уст владельца кабаре Зидлера, а Roxanne превращена в танго и напоминает скорее не о проникновенном исполнении Стинга, а об Эдди Мерфи, певшем ее в фильме «48 часов» мимо нот. Нечто подобное происходит и с изображением, переполненным кричащим цветом, роскошью аксессуаров, клиповой эстетикой в духе MTV и теми цитатами из истории кино от Мельеса до Спилберга, массовое использование которых давно уже потеряло из виду первоисточник.

Перед нами китч как избранная стратегия. Но не только. Мюзикл Бэза Лурмана имеет очевидное отличие от того китча, который уже давно стал одним из художественных приемов, одним из способов иронического остранения. Иногда кажется, что Лурман всеми силами пытается перешагнуть границу, отделяющую китч как прием от пошлос-

ти, в которой уже нет никакой иной технологии, кроме имманентной работы клише. «Мулен Руж!» становится своеобразным памятником клише, обнажая его неустранимость, его присутствие в основании любого художественного приема. Наравне с популярными песнями, которые популярны настолько, что у них словно не было момента рождения, словно они появились сразу *для всех*, такими же клишированными предстают слова «свобода», «истина», «красота» и «любовь». Однако, несмотря на то, что свобода оборачивается технологией, истина — узнаваемостью, красота — китчем, а любовь — набором клишированных жестов, приходится признать, что какой-то смысл (пусть и измененный) у этих слов сохраняется. Все, что стоит за этими словами, нельзя присвоить. И это еще больше подчеркивает именно современная массовая культура, культура клише, которое всегда уже *есть*, которое всегда *чье-то*, а не мое. В этой радости несобственного бытия есть момент общности, вступающий в сопротивление с миром абсолютной потребимости, в котором катарсис давно стал не столько сопереживанием, сколько утверждением (и присвоением) «собственного я» в качестве переживающего, то есть морального.

И расстаться с этим самомнением катартического искусства очень не просто. Лурман предлагает нам пройти путь от современной массовой культуры через кино, через Мулен Руж, через богему к клише как к одному из истоков зрелища вообще. Это путь обнаружения общности, возможной даже в мире тотального потребления.

Издательская программа
фонда "Прагматика культуры"

на 2002 год

вышли в свет книги:

Славой Жижек.

Добро пожаловать в пустыню Реального!

Поль Вирилио.

Информационная бомба. Стратегии обмана

Пьер Бурдьё.

О телевидении и журналистике

Ярослав Шимов.

Перекресток. Центральная Европа на рубеже тысячелетий

Кирилл Кобрин.

Гипотезы об истории

Вагим Руднев.

Божественный Людвиг. Витгенштейн: Формы жизни

Михаил Маяцкий.

Во-вторых. Ультиматумы с оговорками конца прошлого века

готовятся к печати книги

Валерия Подороги

Виталия Куренного

Александра Долгина

Сергея Зимовца

Михаила Ремизова

Александра Филиппова

Виктора Молчанова

Олег Аронсон
Богема: опыт сообщества
Наброски к философии асоциальности

Издатель В. Анашвили
Художник В. Коршунов
Изготовление оригинал-макета Е. Попова

Фонд научных исследований «Прагматика культуры»
125040, Москва, ул. Скаковая, 17, стр. 2, оф. 3301
тел. 945 09 40, 945 51 88

Формат 84x108/32
Печать офсетная. Тираж 600 экз.
Заказ 47
Отпечатано в типографии «ВТИ»
127576, Москва, ул. Илимская, 7