

*Общие проблемы политической концептологии***КЛАССИКА, ВОКРУГ И ПОСЛЕ
(О границах и формах культурного авторитета)****Б.В. Дубин***Аналитический центр Юрия Левады (Левада-Центр)*

Только лучшее становится классикой.

Реклама пельменей «Классика жанра»
в московском метро

Говоря о классике, я понимаю свою задачу как социологическую. Иными словами, в текстах, признанных, распространяемых и принимаемых в качестве литературы, я предлагаю видеть смысловую конструкцию более или менее устойчивого социального взаимодействия по определенным правилам. Роли участников, нормы их поведения, механизмы поддержания складывающихся при этом социальных форм и, наконец, выражение всех этих обстоятельств в семантике и поэтике тех или иных текстов, в стратегиях их восприятия/неприятия различными группами публики, – вот те стороны бытования словесности, которые в первую очередь интересуют социолога. Можно сказать короче: литература для социолога – это институционализированная словесность, а его профессиональный предмет – институт литературы, литература как институт. О структуре, исторических пределах и трансформациях подобного социального образования далее и пойдет речь.

1

Общую концептуальную рамку для меня в данном случае составляет формирование «классики» как конструирование собственной традиции «литературы» в качестве символа ее автономности. Иначе говоря, речь идет о таком состоянии, когда литература, то есть носители ее идеи и ценности, декларируют и поддерживают социальную дистанцию и культурную независимость от любых внешних источников власти и авторитета, на тот момент – от королевского двора, аристократии, церкви (поставленные выше кавычки обозначают, что обе

упомянутые институции, литература и классика, возникают, фигурируют и должны пониматься именно в данном контексте). Усложнение социокультурной структуры европейских обществ, обособление в ней зон концентрированного многообразия и динамики, связываемых с ценностью нового, актуального, современного (город, центр, столица), выражаются как умножение пространственных и временных параметров действия. Это делает проблемой для новых, нетрадиционных элит модернизирующейся Европы динамическую и, вместе с тем, регулярную связь между центрами общества и другими его дифференцирующимися уровнями, группами, институтами¹. Названные элитные группы выдвигают задачу создания обобщенных коммуникативных средств (таких культурных форм, как, например, газета и журнал), институционализированных пространств коммуникации (академии, ассамблеи, собрания, клубы, кафе), универсальных «языков»-посредников (от искусства до дорожных знаков), институтов всеобщего образования, где усваивают значения коллективных образцов и инструментально обучаются «языкам» и проч. В таком проблемном, постоянно усложняющемся контексте и возникает необходимость в «изобретении» литературы – с использованием, разумеется, гораздо более старых механизмов письменной культуры, норм вкуса и оценочного суждения, выработанных в академиях, салонах, кружках и т.д.².

Литература возникает как *общее* достояние и возникает в *обществе*, но уже за предписанными сословными рамками, за пределами «хорошего общества» (высшего и проч.), вместе с духом и формами «общественности» (*Öffentlichkeit*, по Ю.Хабермасу), то есть, так или иначе, массовости. Различия между разными группами и группировками письменно образованной элиты в их системах самосоотнесения и адресации, в ценностных ориентациях, нормах взаимодействия со значимыми другими определяют разницу в стратегиях узаконения и массовизации авторитета, формах утверждения и поддержания своих ценностей, формирования групповой идентичности с учетом партнеров, соратников, соперников, врагов – настоящих, прошлых и будущих. Эти многосоставные и взаимопереплетенные процессы становления нового социального порядка и его смыслового обоснования средствами «национальной культуры» разворачиваются в Европе (прежде всего – в Великобритании и Франции) со второй половины XVIII в. и на протяжении XIX столетия вплоть до *fin de siècle* с тогдашней радикальной ревизией всех ценностей. Эта ревизия – ее обозначают метафоры конца, заката, краха, катастрофы и т.п. – становится далее своего рода моделью и выступает, подчеркну, одним из внутренних механизмов

¹ См., например: Heinrich N. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard, 2005, и другие работы этого автора о статусе художника и механизмах его признания в современных и пост-современных обществах.

² См.: Дубин Б., Зоркая Н. Идея классики и ее социальные функции // Проблемы социологии литературы за рубежом. М.: ИНИОН, 1983, с. 40-82; Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы // Новое литературное обозрение, 2002, № 5 (57), с.6-23; он же. Другая история: культура как система воспроизводства // Отечественные записки, 2005, №4, с.25-43.

культурной и литературной динамики, дальнейшей дифференциации литературного сообщества, кругов его публики.

Формирование классики одними группами практически немедленно вызывает противодействие со стороны других, «антиклассикалистских» – то есть порождает литературную борьбу как еще один механизм динамики литературы. Эти последние группы ищут ресурсы альтернативных определений значимости литературы и искусства. Например, это делается через апелляцию к «жизни» («реализм», «натурализм»), к «современности» и лежащему вообще за пределами времени (трансцендентному), к смысловому озарению и прорыву («модернизм»). Можно сказать, что классика, канон как принцип и основа культуры – это проблема и программа модерна. Процессы классикализации в этих рамках, когда новыми и наиболее значимыми авторитетами в литературе и искусствах признаются собственно антиклассики, нарушители эстетических, социальных и даже этических норм, приобретают парадоксальный характер. Впрочем, парадоксальность вообще неотделима от «литературы» в ее новом, современном понимании, заданном немецкими и английскими романтиками, Э.По, Ш.Бодлером (последний наиболее активно и последовательно разрабатывал идею о двойном измерении прекрасного³). Основу современной литературы составляют неклассические жанры «парвеню», не узаконенные классическими и классицистскими поэтиками от Аристотеля до Буало – лирика как «парадигма модерна» (по позднейшей концептуализации этого момента констанцской школой рецептивной эстетики), роман (в трактовке Г.Лукача или М.Бахтина), драма (в концепции Петера Сонди).

2

Для меня в данном случае достаточно аналитически выделить два режима существования классического образца: его учреждение (признание, удостоверение, награждение) и поддержание (репродукция, передача через пространство и время, через социальные и культурные границы – поколения, языки). И учреждение, и поддержание образцов в больших масштабах, «для всех» может, до определенного времени, до возникновения собственно массовых обществ и техник массовой коммуникации в XX в., обеспечить только государство, светское государство. Роль национального государства, государства национальной культуры – а оно представляет собой одно из центральных звеньев в проекте европейского модерна – состоит, среди прочего, в присвоении и функциональном переосмыслении классики. Теперь это уже «классики нашего народа», «нашего языка», и они выступают символами достижения национальной зрелости,

³ «[...] прекрасное всегда и с неизбежностью двойственно... Одна составная часть прекрасного – вечна и неизменна [...] другая относительна и зависит от обстоятельств, которыми, если угодно, могут служить, поочередно или разом, эпоха, мода, мораль, страсть» – Baudelaire Ch. *Le Peintre de la vie moderne* // Idem. *Oeuvres complètes*. P.: Robert Laffont, 1999, p.791. Цитируемое эссе – основополагающий документ и манифест культуры модерна.

самостоятельности и проч. Дух и стратегия модерна, модернизм (он, с одной стороны, как правило, интернационален, а, с другой, самодостаточен, как бы опирается сам на себя и не отсылает к «предкам»⁴) не отодвигается при этом в прошлое, а, напротив, становится еще одним собственным, «внутренним» механизмом динамики культуры. «Классика», равно как и «история» – феномены XIX века, буржуазного общества. Их фундаментальная ревизия происходит в том же самом «конце века», разворачиваясь далее в «войну богов» с характерным педалированием символики «конца», «заката», «кризиса», «краха» (симптоматика ценностного политеизма, по Макс Веберу). Еще более поздние изменения в роли канона для интеграции общества и, в частности, литературного сообщества соответственно влияют и на формы протестного самоопределения авангардных художников. Так возникает проблематика «технической воспроизводимости» и «негативной эстетики» у В.Беньямина, З.Кракауэра, Т.Адорно, так констатируется «конец романа» у А.Жида и В.Вулф, так М.Бланшо, М.Фуко, Р.Барт разрабатывают метафорику «смерти автора».

Фактически на протяжении XX в., с самого его начала и, далее, после первой мировой войны и выхода на сцену «потерянного поколения», мы имеем дело уже с перерождением культа классики в условиях массового общества, разных его типов. Различия здесь связаны с исторически сложившимися особенностями элитных групп, взаимоотношениями между ними, а также между ними и центрами общества, власти⁵. В этих условиях исследователь все больше имеет дело не собственно с элитными группировками, а с работой больших анонимных систем. Это всеобщее школьное преподавание⁶ и университетская наука⁷; рынок, реклама и продвижение печатного продукта (promotion); система массовых коммуникаций (радио, кино, ТВ). Литература не только включается в их деятельность, но все больше становится производной от этой деятельности.

⁴ Не случайно именно романтики с их культом юности начинают разговор о литературных поколениях – обществе как бы самостоятельных «детей без отцов». Позднее, уже на стадии кризиса модернизма, Виктор Шкловский усложняет метафору, вводя различие «современников и синхронистов», идею о боковых линиях «литературного родства» (через «дедов» или «дядей»).

⁵ Особый случай составляет неотрадиционализм закрытого общества – скажем, СССР – и централизованно-организаторская роль государства и государственных репродуктивных систем в этих условиях, функции дефицита и дефицитарного распределения. Связь между национальным, наднациональным (советским) и всемирным (Институт мировой литературы, журнал «Интернациональная литература» и т.д.) приобретает здесь, начиная уже с 1930-х гг., дополнительный интерес, как и проблематика художественного перевода, его «советской школы», так же настойчиво вводимая в государственные рамки.

⁶ См. об этом, например, на французском материале: Jey M. La littérature au lycée: L'invention d'une discipline (1880-1925). Metz, Paris: Université de Metz; Klincksieck, 1998.

⁷ В таком пост-историческом, уже ценностно-охлажденном виде проблема классики фигурирует в американских академических дискуссиях 1980-90-х гг. о литературном и поэтическом каноне. Показательно, что они разворачиваются именно в США, массовом (гражданском), супранациональном обществе, где проблем перехода от традиционного социума к современному, формирования и утверждения новых, внесловных элит, символической роли национального центра (столицы) и т.п. феноменов в сколько-нибудь развитой форме не существовало, см. об этом: Дубин Б. Пополнение поэтического пантеона // Новое литературное обозрение, 1996, №21, с.391-393; тематический блок статей «Литературный канон как проблема» // Там же, 2001, №51, с.5-88.

Литература теперь – многоуровневая, динамическая конструкция, и классика как механизм консервации и воспроизводства – лишь один из ее уровней. Он проецируется на другие «этажи» общества, так что для исследователя-историка или социолога возникает возможность фиксировать группы ввода образцов, механизмы их укоренения и распространения, временные рамки соответствующих смысловых трансформаций образца, внутренние и внешние связи тех или иных фигур авторитета. Здесь открывается поле вполне эмпирической работы историка или социолога. Например, используются науковедческие процедуры обсчета упоминаний старых и новых писательских имен в рецензиях на литературные новинки (пространственные и временные границы признания, его социальная «география», объем аудитории, символический «возраст» писателя, со-упоминания его имени – кого с кем)⁸. Исследуются – характерно, что они уже складываются – роли кандидата в классики, «малых» классиков, «забытого» и «возвращенного» классика.

Классика (будь то словесная, живописная или музыкальная) входит теперь в индустрию досуга и развлечений. Скажем, сюжеты классической живописи фигурируют в дизайне, в уличной или телевизионной рекламе, под классическую музыку танцуют на льду фигуристы, исполнение музыки отрывается от концертного зала (грамзаписи и т.д.), восприятие картины – от музея и галереи (книжная репродукция, фото, открытка, а теперь и Интернет). Удостоверение значимости образца осуществляется здесь через единение потребителя с другими такими же – приравнивание времени, синхронизацию, а значит повторение. Символический авторитет выступает фокусом коллективной идентификации и интеграции, ритуалы которых воспроизводятся в репетитивном режиме. Но повторяется здесь, подчеркну, не только и не просто символ идентификации и акт единения – повторяется (тиражируется) его субъект. Это *он* становится воспроизводимым, в том числе – сам для себя (дело не в манипулировании извне), воспроизводимым в серийном виде и массовом масштабе, и таким образом получает социальное удостоверение, добывается социального утверждения.

3

Особую, повышенную и ценностно нагруженную роль фигуры национальных классиков и проблема культурных заимствований приобретают, как уже упоминалось, в так называемых «запоздавших» нациях, где строительство национального государства, формирование национальных элит осложнено соци-

⁸ См. наши с А.И.Рейтблатом совместные разработки этой стороны дела, развивающие методологический подход шведского социолога Карла Эрика Розенгрена (Rosengren K.E. Sociological aspects of the literary system. Stockholm: Natur och Kultur, 1968): Дубин Б., Рейтблат А. О структуре и динамике системы литературных ориентаций журнальных рецензентов (1820-1978) // Книга и чтение в зеркале социологии. М.: Книжная палата, 1990, с.150-176; они же. Литературные ориентиры современных журнальных рецензентов // Новое литературное обозрение, 2003, № 59 (1), с.557-570.

ально-культурными обстоятельствами и традициями, сдвинуто во времени на более поздние периоды. Таковы Германия, Россия, Италия, Испания, позже – Латинская Америка⁹.

Я бы типологически выделил здесь две стратегии «конструирования традиции». Пример одной – эпигонская *учеба у классиков* как программа формирования корпорации советских писателей во второй половине 1920-х гг. (горьковский журнал «Литературная учеба», выходявший с 1930 г., тома «Литературного наследия», издававшиеся с 1931 г., – вся симптоматика идеологического перенесения «центра мира» в Советскую Россию с соответствующими лозунгами типа «Мы – наследники» и проч.¹⁰). Нетрудно показать, что в корпус советской школьной и издательской классики назначаются эпигоны панорамного «русского романа» XIX века, прежде всего – поэтики Л.Толстого, а, в определенной степени, и его коллективистской антропологии (А.Н.Толстой, А.Фадеев, М.Шолохов, К.Федин и др.). Трансформации толстовской эпики в ходе подобной учебы, а далее – в процессах школьной индоктринации, театральных постановок, киноэкранизаций и проч. составляют в подобных случаях особый план исследовательского интереса. Перспективным предметом исследований ранней советской словесности может стать роль «фольклора», Пушкина и Толстого в представлениях о литературной норме – при вытесненной, но актуальной (скажем, для Л.Леонова или М.Зощенко) криптотрадиции Гоголя, Достоевского, Чехова¹¹. Не менее любопытен был бы анализ формирования и трансформаций канона в советской поэзии – имею в виду официально допущенную или, по выражению Ольги Седаковой, «другую поэзию», включая эстрадно-песенную¹².

Иной тип самосознания и поведения – продумывание и демонстрация *неуместности классикоцентризма* на географической/хронологической периферии культуры, то есть европейской культуры в ее современной трактовке. Такова, например, индивидуалистическая и рефлексивная, самосознающая и самоподрывающая словесность в программных выступлениях и творческой практике Борхеса (см., например, его эссе «Аргентинский писатель и традиция», «По поводу классиков», «Кафка и его предшественники»; в этом же контексте стоит рассматривать парадоксальные взгляды Борхеса на перевод и его собственную переводческую стратегию)¹³. Борхес деконтекстуализирует проблему традиции, выводя ее за рамки актуального времени и национальной литературы, в том числе – испанской. Значимая традиция для Борхеса – всегда универсальная, а

⁹ На российском материале см.: Brooks J. Russian Nationalism and Russian Literature: The Canonization of the Classics // Nation and Ideology/ Banac I., Ackerman J.G., Szporluk R., eds. Boulder: Columbia UP, 1981, p.315-334.

¹⁰ См. об этом: Добренко Е. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб: Академический Проект, 1999.

¹¹ В этом контексте борьба за «своего» Пушкина и Толстого против Достоевского и Чернышевского входит в литературную стратегию Набокова, как Гомер и Данте, Шекспир и Сервантес – в литературную стратегию Борхеса.

¹² См.: Седакова О. Другая поэзия // Она же. Проза. М.: Эн Эф Кью/Ту Принт, 2001, с.705-724

¹³ См. об этом последнем моменте в предисловии к кн.: Борхес Х.Л. Собрание сочинений. Т.4. СПб: Амфора, 2005, с.20-25. Писатель как переводчик, писатель как читатель – не просто новые ролевые определения автора: они свидетельствуют о принципиальном изменении места писателя в системе литературных коммуникаций.

не национальная. Она не ограничена рамками пространства, времени, языка¹⁴. В этом смысле она задана на будущее и потому открыта, а не завершена как пройденное, почему и должна быть оставлена в прошлом. Отсюда, в частности, его вызывающие, подчеркнута анти-националистические – в расчете еще и позлить ла-платских патриотов – апелляции к Чосеру, Шекспиру и Расину, провокационные реплики о роли ирландцев в английской словесности и проч.

Борхес многократно называл имена писателей, заставляющих, по его мнению, принципиально иначе, нежели это общепринято, посмотреть на проблему традиции в литературе, усомниться в ее актуальности сегодня, задуматься о возможности иных точек отсчета для создания, соответственно, иной, не эпигонской словесности, в том числе – иного использования языка. Эти имена – Джойс и Кафка (впрочем, нетрудно было бы сократить их до одного – Шекспира). Оба писателя представляют окраины «больших» национальных культур и их национальных языков, оба строят в своей прозе не социальную педагогику целостного, классического человеческого характера, а своего рода экспериментальную антропологию потерянной личности, которая в собственных действиях и их понимании не может и/или не хочет исходить из прошлого, реферироваться к наследию, опираться на родство, неререфлексивно, с полным доверием использовать «материнский язык» и т.п. Беря слово «другой» в полноте значений, развитых уже на протяжении XX века, допустимо сказать, что это не просвещенчески-реалистическая репрезентация «базового характера», но «антропология другого» или, по позднейшему выражению Жоржа Батая и Мишеля де Серто, «гетерология»¹⁵.

Новый и куда более радикальный контекст для данной проблематики создают социальные процессы конца XX и начала XXI вв. – явления глобализации, широкомасштабная миграция из стран «третьего мира» в США и развитые страны Европы, ставшая массовым и повседневным явлением. В этих условиях в Германии, Франции, Великобритании, Италии, Швеции и других европейских странах (о Соединенных Штатах нечего и говорить) складывается литература и культура мигрантов, т.н. гастарбайтер-словесность (культура), фактически носящая межнациональный или наднациональный характер. Здесь вероятно, стоило бы уже говорить о транснациональных литературах, которые используют язык большой традиции как откровенно чужой и не имеют никаких намерений в эту традицию вписываться, адаптироваться к ней, «учиться у классиков». Напротив, автор может писать при этом на языке чужаков – таков, скажем, «канак шпрак», «речь чужака», социолект турков в Германии, которым пользуется, например, Феридун Заимоглу (он так и назвал свой первый сборник стихов).

¹⁴ Характерный поворот: эссеистические размышления Борхеса о переводе, как правило, построены на чужих переводах с языков, которых он сам не знает, – греческого (Гомер), арабского («Тысяча и одна ночь»), еврейского (Библия).

¹⁵ Любопытные наблюдения на этот счет см.: Кобрин К. Поиск национальной идентичности в Центральной Европе (случай Франца Кафки) // Неприкосновенный запас, 2006, №1 (45).

Переписыванию в подобной перспективе подвергается и сама «большая» традиция. Характерен в этом плане пример того же Ф.Заимоглу. Он сделал новый перевод шекспировского (опять Шекспир!) «Отелло», где центральным моментом, определяющим социостилистику текста, выступает тот факт, что Отелло – мавр, пришелец, маргинал, изгой¹⁶.

Представляется, что в подобных условиях проблема классики, ее литературо- и культуростроительной роли если не вовсе теряет смысл, то кардинальным образом его меняет. Упомяну лишь один момент: речь идет о словесности, которую не проходят в школе и не просто «пока не проходят», но которая сама не ориентирована на эту цель – быть эталонной и всеобщей. Еще очевиднее это в практике авторов, пишущих на заведомо не универсальных, не общедоступных языках – таковы, например, сегодня стихи и проза Ивара Ш'Вавара (собственное имя – Пьер Ивар). Он пишет на пикардийском, используя также фонетическое письмо, близкое российскому «языку падонков», а переводит на пикардийский не только с английского и французского, но и с бретонского, – точнее, он живет на нескольких «больших» и «малых» языках, но такова же многоязычная практика многих иммигрантов в нынешней Германии или, допустим, Швеции. Характерно, что Ш'Вавар работает под несколькими десятками масок-гетеронимов, чаще всего, опять-таки, ино- или вненациональных, включая женские (от Конрада Шмитта до Мамара Абдельазиза и Сильвена Ауджи, от Матильды Бусмар до Мари-Элизабет Каффьез и Эвелины «Салоп» Нуртье), так что его литературные предприятия чаще всего принимают характерную форму антологии¹⁷.

Понятно, насколько серьезные последствия подобные обстоятельства имеют для теории и практики литературной интерпретации. И, прежде всего, такой интерпретации, которая основана на аксиоматике традиции и наследования, фигуре «национального гения» и понятии «авторского замысла» как проекциях ценностных устремлений национальной культуры и национального сообщества, его элит, парадигмах предназначения нации и ее «избранных», «лучших» представителей. Собственно говоря, к таким же последствиям ведет необходимость учесть разнообразные гетерологии в других искусствах – скажем, так называемое «искусство душевнобольных», «музыку аборигенов» и т.п.

4

Можно подытожить сказанное совсем коротко. В развитом массовом обществе, тем более, – в глобальном сообществе, основополагающая роль классики в культуре (как и сама программа культуры), ценность литературы и нормы

¹⁶ См., например: Fachinger P. *Rewriting Germany from the Margins: «Other» German Literature of the 1980s and 1990s*. Montreal; Ithaca: McGill-Queen's UP, 2001.

¹⁷ См.: Ch'Vavar I. *Cadavre grand m'a raconté: Anthologie de la poésie des fous et des crétiens dans le Nord de la France*. Thonon-les-Bains: Le Corridor bleu, 2005 (а также: <http://nouvellerevue moderne.free.fr/chvavar.htm>).

интерпретации этой ценности, отрефлексируемые и манифестируемые в эпоху модерна, перестают работать в прежнем масштабе, функциональном смысле и режиме, усилиями прежних агентов. Сказанное не означает, что классики как принципа оценки и классики как корпуса образцовых авторов и текстов больше нет, а предполагает, что она уходит на другие уровни социума, меняет не только роль, но и облик, выдвигает иных носителей. Так или иначе, искать ее (как и культуру, личность, историю, высокое, – оборву перечень проблем и достижений модерна, который можно продолжать) приходится теперь в «другом». Уже доводилось писать, что глобализация не отменяет модернизации, а продолжает ее другими средствами и в принципиально другом контексте. Модернизационный процесс (надо ли добавлять, что имеется в виду аналитическая модель явления, а не реальное социальное движение, которое можно непосредственно наблюдать?) распределяется теперь между другими социальными институтами и системами. Причем в разных регионах и странах эти институты, системы, агенты могут быть разными, почему процесс уже не носит единого, однонаправленного и линейного характера, каким он представлялся исследователям еще 40-50 лет назад¹⁸.

Если вернуться к нашему материалу, то одну из таких принципиально других композиций авторитета, по сравнению с классиком, предлагается видеть, например, в типологической фигуре *звезды*¹⁹. «Звезда» – носитель и символ актуального успеха и признания. Характерна здесь потребность в узнаваемом и портретируемом «лице», в последовательно конструируемой «биографии», что чаще всего сочетается с авторским культом собственной личности, особенно заметным, скажем, у Маяковского, но также у О.Уайльда или Дж. Лондона, Хемингуэя или молодого Вас.Аксенова. Значимой составляющей в образе звезды нередко становится, среди прочего, поведение на грани или за гранью общественных приличий, скандальная откровенность в интимных вопросах, опубликование скрытого, запретного, так же как важной чертой современной поэтики вообще делался эстетический шок (демонстративный разрыв коммуникации), обращение к «эстетике безобразного», отчетливое уже у Бодлера или Лотреамона и примерно тогда же теоретически осознанное как проблема культуры (трактат Карла Розенкранца «Эстетика безобразного», 1853)²⁰. Наряду с этим, в текстах упомянутых авторов стоит отметить повышенную значимость для них «общих мест», стереотипов (крылатых словечек), подчеркнутой «вторичности» (романсовости, плакатности, журнализма, использования форм частушки, песни). Эти моменты можно трактовать как специфические механизмы связывания «инди-

¹⁸ См.: Дубин Б. Европа – «виртуальная» и «другая» // Мониторинг общественного мнения, 2002, №4(60), особенно – с.58-59. Речь, в том числе, может идти о модернизации без вестернизации (по терминологии Ю.А.Левады – см. указ. изд., 2002, №5, с.17-18) или, как в случае современной России, о массовизации культуры без модернизации основных институтов социума.

¹⁹ Более подробно обо всем сказанном ниже см.: Дубин Б. Классик – звезда – модное имя – культовая фигура: О стратегиях легитимации культурного авторитета // Синий диван, 2006, №8, с.100-110.

²⁰ См.: Im Schatten des Schönen: die Ästhetik des Hässlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten // Heiner Klemme a.o. Bielefeld: Aisthesis, 2006

видуального» и «массового», как они связаны, например, в общедоступной и повсеместной рекламе: «Только для тебя», «Ты этого достойна» и т.п. Звёзды – от спортсменов до космонавтов, от политиков до эстрадных певцов – это фигуры новой элиты в условиях уже массового общества.

Тогда фигуру *модного автора* предлагается толковать как кандидата в звезды. Характерная формула общественного признания здесь – «проснулся знаменитым»: таковы Байрон, Э.Сю, Бальзак, Диккенс, Леонид Андреев или Игорь Северянин. Явная и даже специально демонстрируемая связь модного автора с запросом и откликом общества в его наличном составе позволяет исследователю эмпирически фиксировать временные рамки признания (сезон), прослеживая обязательную конкуренцию и смену авторитетов, переход с уровня на уровень культуры (литературы), содержательные и модальные трансформации образца при подобных переходах, – для социолога функция образца как коммуникативного средства собственно и состоит в том, чтобы связывать эти уровни. Звездность и модность имеют, среди прочего, количественный аспект. Здесь «говорят цифры» – тиражи, количество копий фильма, время подготовки и самих съемок (большое или, напротив, малое). Звезда, как и модный автор, – по определению рекордсмены, они невозможны без техник массового тиражирования, включая визуальные (сначала фото, затем кино и ТВ). Особую разновидность модного писателя можно видеть в писателе-моднике, который не просто «просыпается знаменитым», а сам последовательно и открыто ориентируется на спрос, движение конъюнктуры, массовый успех.

Еще одну перспективу в изучении различных стратегий утверждения и легитимации авторитета открывает такое понятие, как *культовая фигура*, в последние годы оно нередко используется исследователями культуры (например, Нат.Самутиной²¹). Я бы предложил видеть в подобном «культе» символическую самозащиту локальных и маргинальных групп в исторической ситуации, когда любой культ всеобщего, например – после крушения тоталитаризма в Европе и СССР, выступает как неприемлемая культурная стратегия, популистская и демагогическая форма самоопределения, орудие манипулирования извне и проч. Малая группа, кружок отстаивают таким способом свою автономию от массовидного коллективного целого. Характерно здесь намеренное сужение рамок оценивания, миниатюризация ценного объекта. Не случайно у культовых авторов – уменьшительные имена (Леничка /Губанов/, Веничка /Ерофеев/, Эллик /Л.Богданов/, Женя /Евг.Харитонов/)²². Культовый автор – продукт конструирования и самоконструирования групп, не рассчитывающих на *расширение*, экспансию, массовость, но допускающих и практикующих *приобщение*, посвящение. Текст культового автора (в семиотическом смысле слова «текст») – не столько средство коммуникации, сколько ее символ, символ общности «нас», не таких, как «все другие». Культ в данном понимании – это, среди про-

²¹ См.: Самутина Н. Культовое кино: Даже зритель имеет право на свободу // Логос, 2002, №5/6.

²² Седакова О. О погибшем литературном поколении. Памяти Лени Губанова // Она же. Проза. цит. изд., с.782. См. там же ее очерки о Викторе Кривулине и Венедикте Ерофееве (с. 684-704, 734-754).

чего, культ анти-количества. Показательно, что культовыми делаются авторы, написавшие или снявшие мало, а то и совсем ничего («авторы одной книги» или «одного фильма»). Закрытая культура – «подполье», андерграунд, «вторая культура» – в своем коллективном определении и поведении как бы возвращаются к устности, отказу от тиражирования, почему она и обязательно продуцирует культовые имена. Здесь, собственно говоря, осуществляется не просто порождение текстов, а производство культурных границ и игра на двойной принадлежности образца – таково письменное, становящееся устным, популярное – элитарным. Отсюда и культовая роль неконвенциональных искусств – фото, кино, песни, научной фантастики и фэнтези. Тот факт, что одной из наиболее значимых проблем, если вообще не центральной, в данном случае выступает граница, указывает социологу на то, что в подобных случаях он имеет дело с реактивными формами самоопределения, предупредительной или защитной символической демаркацией собственной локальной «территории».

Такого рода «культы» фиксируют новое понимание личного как универсального и, вместе с тем, идиосинкратического, не редуцируемого к групповому, историческому, национальному; хороший пример тут – Набоков. В более общем смысле, подобный сдвиг границ между частным, интимным и общим, публичным свидетельствует для социолога о глубоких изменениях в социуме и культуре: частное, интимное (дневник и письма, как у Л.Богданова или Якуба Демла, «внутренняя речь», «разговоры про себя», как в прозе П.Улитина, личные и семейные фотографии, другие документы из индивидуального архива в книгах В.Г.Зебальда) становится открытым, групповым, общим. Опять-таки показательна роль мелочи, случайного, не типового – то есть, анти-великого, анти-системного – в текстах и образе культовой фигуры. Сюда же относится подчеркнутая анти-жанровость текстов культового автора, его «неумелость», «грубость», «наивность» либо столь же абсолютная, «неуместная» изысканность. Примеры – Набоков или Саша Соколов в литературе, Золтан Хусарик, Сергей Параджанов или Владимир Кобрин в кино. Ускользящее определение и исчезающее лицо культовой фигуры я бы трактовал как демонстрацию и провокацию не-принадлежности, уклонение и ускользание от «литературы» как области готового, общепризнанного и понятного «всем» (отсрочка достижения, его отодвигание как механизм производства желаний, переживания ценности неуловимого²³). Даже такой ритуал признания, как премия, здесь подчеркнута элитарен, он символизирует отказ от всеобщего, от «рынка», где «всё на продажу». Такова, например, не связанная ни с какими внешними знаками отличия и количественным выражением признания премия Андрея Белого, созданная именно в условиях закрытости, в подпольной культуре Ленинграда второй половины 1970-х годов²⁴.

²³ См.: об этом: Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

²⁴ Премия Андрея Белого, 1978-2004: Антология. М.: Новое литературное обозрение, 2005; Премия Андрея Белого, 2005-2006: Альманах. СПб: Амфора, 2007.

Отмечу, что метафорика круга (группы), а особенно поколения, нередко фигурирует при этом в негативном залоге (растратившее, погибшее, незамеченное...). Культовые авторы выступают в таких случаях символом самопонимания и самоопределения групп, которые как бы отказываются от самореализации и выдвигают их в качестве фигур подобного радикального отказа. В качестве пограничного или предельного случая я бы отнес к культовым фигурам и так называемых «несъедобных» или «неудобоваримых, неусвояемых» авторов (по выражению С.Зонтаг об Арто). Их роль – систематический подрыв авторитарных позиций всезнающего и всевидящего творца. Характерно здесь использование литературных масок-гетеронимов, которые представляют даже не отдельных писателей, а различные типы поэтик или целые философские системы – от стихов Пессоа, Антонио Мачадо и Леона де Грейффа первой половины XX в. до новейших книг под инокультурными масками грека, турка или ирландца, принадлежащих канадскому поэту Дейвиду Солуэю, или стратегии польской поэтессы Агнешки Кутяк с ее недавней антологией несуществующих поэтов «Дальние страны» (2005). Писатель выступает тут как саморазрушительный критик (Октавио Пас о «критической страсти» современного поэта), как переводчик или как «всего лишь» читатель – стратегия уже упоминавшегося Борхеса. Самосознательный, рефлексивный художник может играть со значениями собственного «я» как общественного образца, последовательно отстраняясь иронией от любой из подобных масок, – напомним не только знаменитую фотографию «I'm not a role model» Марселя Дюшана, но и его отказ от чего бы то ни было напоминающего творчество, кроме придумывания и решения шахматных головоломок.