

Борис Дубин

Классик – звезда – модное имя – культовая фигура

О стратегиях легитимации культурного авторитета*

Важно с самого начала подчеркнуть, что авторитетом назначают, что его конструируют – «короля играет свита».

1. Моя задача – не историческая, а социологическая. Для меня дело не в «самих» текстах, а в институтах, задающих, поддерживающих и тиражирующих их значение в качестве символических посредников социальной коммуникации. Общую концептуальную рамку для меня в данном случае составляет формирование «классики» как конструирование собственной традиции «литературы» в качестве символа ее автономности с дистанцированием от и против основных источников власти и авторитета на тот момент – двора, аристократии, церкви. (Кавычки здесь обозначают, что обе упомянутые институции возникают, фигурируют и должны пониматься именно в данном контексте.) Усложнение социокультурной структуры общества, обособление в ней зон концентрированного многообразия и

* Тезисы сообщения на круглом столе «Литературный культ. Механизмы его формирования и бытования в современном культурном пространстве», организованном в Институте мировой литературы (Москва, 21 ноября 2005 г.); следующие ниже сноски на литературу указывают векторы разворачивания проблематики, представленной здесь лишь в конспективных заметках.

динамики, связываемых с ценностью нового, актуального, современного (город, центр), выражаются как умножение пространственных и временных параметров действия и делают проблемой для новых, нетрадиционных элит модернизирующегося социума связь между этими центрами и структурой общества¹. Встает задача создания обобщенных коммуникативных средств (таких форм, как, например, газета и журнал), универсальных «языков»-посредников (от искусства до дорожных знаков), институтов всеобщего образования, где усваивают значения коллективных образцов и инструментально обучаются «языкам». В таком проблемном контексте и возникает необходимость в «изобретении» литературы – с использованием, разумеется, более старых механизмов письменной культуры, норм вкуса и суждения, выработанных в салонах, кружках и т.д.².

Литература возникает как общее и в обществе, но уже за предписанными пределами «хорошего общества» (высшего и проч.) – вместе с духом и формами «общественности» (Öffentlichkeit, по Хабермасу), то есть, так или иначе, массовости. Различия между разными группами и группировками письменно образованной элиты в их системах самосоотнесения и адресации, ценностных ориентациях, нормах взаимодействия со значимыми другими определяют разницу в стратегиях узаконения и массовизации авторитета, формах утверждения и поддержания своих ценностей, формировании групповой идентичности с учетом партнеров, соратников, соперников, врагов – настоящих, прошлых и будущих. Эти многосоставные процессы становления нового социального

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

² Дубин Б., Зоркая Н. Идея классики и ее социальные функции. – В сб.: 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.

порядка и его смыслового обоснования разворачиваются в Европе (прежде всего в Великобритании и Франции) со второй половины XVIII века и на протяжении XIX столетия вплоть до fin de siècle с его радикальной ревизией всех ценностей.

2. Формирование классики одними группами практически немедленно вызывает противодействие со стороны других, «антиклассикалистских». Последние ищут ресурсы альтернативных определений значимости литературы и искусства – через апелляцию к «жизни» («реализм», «натурализм»), к «современности», смысловому озарению и прорыву («модернизм»). 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, стоит признать, вообще неотделима от «литературы» в ее новом, модерном понимании, заданном немецкими и английскими романтиками, Э. По, Бодлером (последний активно разрабатывал идею о двойном измерении прекрасного³). Основу современной литературы составляют неклассические жанры, не узаконенные классическими и классицистскими поэтиками от Аристотеля до Буало – лирика как «парадигма модерности» (по позднейшей концептуализации этого момента Х.-Р. Яуссом), роман (по Лукачу или Бахтину), драма (в концепции П. Сонди).

3. Можно аналитически выделить два режима существования классического образа: 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

³ «<...> прекрасное всегда и с неизбежностью двойственно... Одна составная часть прекрасного – вечна и неизменна <...> другая относительна и зависит от обстоятельств, которыми, если угодно, могут, поочередно или разом, служить эпоха, мода, мораль, пристрастие». – Baudelaire Ch. *Le Peintre de la vie moderne*. In.: Idem. *Oeuvres complètes*. P.: Robert Laffont, 1999, p. 791.

масштабах, «для всех», может до определенного времени – до возникновения массовых обществ и техник массовой коммуникации в XX веке – обеспечить только государство, государство светское (об институте церкви сейчас не говорю). Роль национального государства, государства национальной культуры состоит, среди прочего, в присвоении и функциональном переосмыслении классики. Теперь это уже «классики нашего народа», «нашего языка», и они выступают символами достижения национальной зрелости, самостоятельности и проч. Дух и стратегия модерна, модернизм (он, одной стороны, как правило, интернационален, а с другой – самодостаточен, как бы опирается сам на себя и не отсылает к «предкам»⁴) не уходят в прошлое, а напротив, становятся собственным, «внутренним», механизмом динамики культуры. «Классика», равно как и «история», – феномены XIX века, буржуазного общества; их фундаментальная ревизия происходит в «конце века», разворачиваясь далее в «войне богов» с характерным педальированием символики «конца», «заката», «кризиса», «краха» (симптоматика ценностного политеизма, по М. Веберу).

4. Собственно на протяжении XX века, 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, власти (особый случай неотрадиционализации в закрытом обществе – СССР, централизованно-организаторская роль государства и государственных репродуктивных систем, функции дефицита и распределения). В этих условиях исследователь все больше имеет дело не собственно с элитными группировками, а с работой больших анонимных систем:

⁴ Не случайно именно романтики начинают разговор о литературных поколениях, то есть сообществе как бы самостоятельных «детей без отцов». Позднее, уже на стадии кризиса модернизма, Шкловский усложняет метафору, вводя различие «современников и синхронистов».

это рынок, реклама и продвижение (promotion), система массовых коммуникаций (радио, кино, ТВ), причем литература не только включается в их деятельность, но все больше становится производной от этой деятельности. 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 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: например, используются обсчеты упоминаний писательских имен в рецензиях (пространственные и временные измерения признания, его социальная «география», объем аудитории, символический «возраст» писателя, со-упоминания его имени – кого с кем и т.д.)⁵. Складываются и исследуются роли кандидата в классики, малых классиков, забытого и возвращенного классика.

5. Классика (словесная, живописная, музыкальная) входит в индустрию досуга и развлечений. 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 режиме повторения. Но повторяется здесь, подчеркну, не только и не просто символ идентификации и акт единения – повторяется (тиражируется) его субъект: он становится воспроизводимым, в том числе сам для себя (дело не в манипулировании извне), массово воспроизводимым и (этим способом, таким образом) социально удостоверенным.

⁵ Дубин Б., Рейтблат А. О структуре и динамике системы литературных ориентаций журнальных рецензентов (1820-1978). – В кн.: 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.

6. Особую, повышенную и ценностно нагруженную роль фигуры национальных классиков и проблема культурных заимствований приобретают в так называемых «запоздавших» нациях, где строительство национального государства, формирование национальных элит осложнено социально-культурными обстоятельствами и традициями, сдвинуто во времени (Германия, Россия, Италия, Испания, еще позже – Латинская Америка).

Здесь можно типологически выделить две стратегии «конструирования традиции». Один тип – эпигонская учеба у классиков как программа формирования корпорации советских писателей во второй половине 1920-х гг. (горьковский журнал «Литературная учеба», вышедший 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 проч⁶). Другой тип самосознания и поведения – осмысление и демонстрация невозможности классикоцентризма на географической/хронологической периферии, рефлексивная, самосознающая и самоподрывная словесность (см. программное выступление Борхеса «Аргентинский писатель и традиция», 1951). Борхес деконтекстуализирует проблему традиции, выводя ее за рамки актуального времени и национальной литературы (в том числе испанской) – отсюда его вызывающие, подчеркнута антинационалистические апелляции к Чосеру, Шекспиру и Расину, роли ирландцев в английской словесности и проч.

Перспективным предметом исследований ранней советской словесности может стать роль Пушкина и Толстого в представлениях о литературной норме (при вытесненной, но актуальной крипотрадиции Гоголя и Достоевского). 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).

⁶ Добренко Е. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: «Академический Проект», 1999.

7. Принципиально другую композицию авторитета, по сравнению с классиком, предлагается видеть в типологической фигуре *звезды*: это носитель и символ актуального успеха и признания. Характерна здесь потребность в узнаваемом и портретируемом «лице», в последовательно конструируемой «биографии» (Блок, Маяковский, Есенин, Высоцкий), что чаще всего сочетается с авторским культом собственной личности, особенно заметным, скажем, у Маяковского, но также у Байрона, Уитмена, Уайльда, Дж. Лондона, Хемингуэя, молодого Аксенова. На уровне текстов упомянутых авторов стоит отметить повышенную значимость для них «общих мест», стереотипов (крылатых словечек), подчеркнутой «вторичности» (романсовости, плакатности, журнализма, использования форм частушки, песни): их можно трактовать как специфические механизмы связывания «индивидуального» и «массового» (как они связаны в общедоступной рекламе: «Только для вас»). Звезды – от спортсменов до космонавтов, от политиков до эстрадных певцов – представляют собой фигуры новой элиты в условиях массового общества. Премии, празднества, ритуалы «меморизации» того или иного авторитета выступают механизмами утверждения элит, их компоновки, перемешивания и сплочения.

8. Фигуру *модного автора* предлагается толковать как кандидата в звезды (тогда звезда – возможный кандидат в классики). Ср. у Блока: «Был он только литератор модный...» (и *scriptor classicus sed non proletarius*, по классическому определению Авла Геллия в его «Аттических ночах»). Характерная формула общественного признания здесь – «проснулся знаменитым»: таковы Байрон, Э.Сю, Бальзак, Диккенс, Леонид Андреев или Северянин. Явная и даже специально демонстрируемая связь модного автора с запросом и откликом со стороны общества в его наличном составе позволяет исследователю эмпирически фиксировать временные рамки признания (сезон), проследившая обязательную конкуренцию и смену авторитетов, переход с уровня на уровень культуры (литературы), содержательные и модальные трансформации образца при подобных переходах: для социолога функция образца и сос-

тоит в том, чтобы связывать эти уровни. Хорошим примером тут может быть Горький, прошедший все фазы от модного автора сезона, анархиста и апаша, до символа государственного авторитета (барельеф на фасадах позднесоветских средних школ, при характерном отсутствии полного собрания сочинений и жесткой цензуре текстов признанного классика). Но не таков ли, впрочем, уже Пушкин, начавший с немедленно вошедшей в моду, но жестоко поносимой староверами новинки сезона – «Руслана и Людмилы» (см. книгу Рейтблата⁷)?

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 (пример – Эренбург, а его противоположность – Пикассо или Хармс, создававшие не отдельные картины или стихи, а целые новые манеры или даже жанры, почему такие авторы плохо классифицируемы).

9. 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, Н. Самутиной). Я бы предложил видеть в подобном «культе» символическую самозащиту локальных и маргинальных групп. Характерно здесь намеренное сужение рамок оценивания, миниатюризация ценного объекта; скажем, у культовых авторов – уменьшительные имена (Леничка /Губанов/, Веничка /Ерофеев/, Элик /Л. Богданов/, Женя /Евг. Харитонов/)⁸. Культовый автор – продукт конструи-

⁷ Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении. М.: «Новое литературное обозрение», 2001.

⁸ Седакова О. О погибшем литературном поколении. Памяти Лени Губанова. – В кн.: Она же. Проза. М.: «Эн Эф Кью/Ту Принт», 2001, с. 782. См. там же ее очерки о Викторе Кривулине и Венедикте Ерофееве: Указ. изд., с. 684–704, 734–754.

рования (и самоконструирования) групп, не рассчитанных на *расширение*, массовость, хотя и допускающих *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 прочего, культ антиколичества. Культовыми делаются авторы, написавшие или снявшие мало, а то и совсем ничего («авторы одной книги» или «одного фильма» – Грибоедов, еще не произведенный в классики и распространявшийся устно, через рукопись, был автором протокультовым). Закрытая культура («подполье», «вторая культура») в своем коллективном определении и поведении как бы возвращается к устности, отказу от тиражирования и проч., поэтому она с обязательностью продуцирует культовые имена. Здесь, собственно говоря, осуществляется не просто порождение текстов, а производство культурных границ и игра на двойной принадлежности образца: письменное, становящее устным, популярное – элитарным и т.п. (отсюда культовая роль неконвенциональных искусств – фото, кино, песни, научной фантастики и фэнтези).

10. Такого рода «культы» фиксируют новое понимание личного как всеобщего и, вместе с тем, идиосинкразического, не редуцируемого к групповому, историческому и т.д.; хороший пример тут – Набоков⁹. В более общем смысле, такое изменение границ между частным, интимным, и общим, публичным, свидетельствует для социолога о глубоких изменениях в социуме и культуре: частное (дневник и письма, как у Л. Богданова, «внутренняя речь», «разговоры про себя», как в прозе Улитина) становится групповым, общим. Культовым автором нередко делается безвременно умерший, психически неуравновешенный, самоубийца, маргинал или девиант – перед нами как бы отсылка к прежним, раннемодерным ролям поэта-провидца и поэта-отверженного, «самоубитого обществом», по выражению Арто о Ван Гоге, на

⁹ Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: «Академический проект», 2004.

стадии постмодерна (Гёльдерлин – Жене – Целан – Роберт Вальзер – М. Кузмин – Евг. Харитонов – Иван Сулуэта в Испании или Рустам Хамдамов в России). Опять-таки показательна роль мелочи, случайного, нетипового, проходного в текстах и образе культовой фигуры – то есть всего антивеликого, антисистемного. К этому же феномену относится подчеркнутая антижанровость текстов культового автора, его «неумелость», «грубость», «наивность» либо столь же абсолютная, «неуместная» изысканность (Набоков или Саша Соколов в литературе, Золтан Хусарик, Парраджанов 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 неуловимого; см. недавнюю монографию И. Каспэ¹⁰). Даже такой ритуал признания, как премия, здесь подчеркнуто 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 годов (1978; антология 2005¹¹, плюс серия авторов, вошедших в шорт-лист премии и публикуемых тем же «НЛО»).

Отмечу, что метафорика круга (группы), а особенно поколения, нередко фигурирует при этом в негативном залоге (растратившее, погибшее, незамеченное...): культовый автор, как и автор модный, актуальный и проч. выступают конкурирующими символами самопонимания и самоопределения поколений, которые как бы отказываются от самореализации и выдвигают их в качестве фигур такого радикального отказа. Характерно и сопротивление

¹⁰ Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: «Новое литературное обозрение», 2005.

¹¹ Премия Андрея Белого, 1978-2004: Антология. М.: «Новое литературное обозрение», 2005.

ние этой так или иначе обобществляющей, нивелирующей метафоры опять-таки у Набокова.

11. В этом плане я отнес бы к культовым фигурам и «несъедобных», или «неудобоваримых, неусвояемых», авторов (по выражению С. Сонтаг 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 поэтики или философские системы (от Пессоа и Мачадо и до молодой польской поэтессы Агнешки Кутяк¹²), или работа в как бы отстраненной, сказовой манере, включая пародический сказ (как у Зощенко). Писатель выступает тут как саморазрушительный критик (Октавио Пас о «критической страсти» современного поэта), как переводчик или как /«всего лишь»/ читатель (Гомбрович; Борхес).

¹² Манделштам еще в начале XX века мечтал о современном поэте, в котором «поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы». – *Манделштам О. Слово и культура*. – В кн.: Он же. Сочинения. Т. 2. М.: «Художественная литература», 1990, с. 172.