

Аркадий А. Бартов

Союз писателей Санкт-Петербурга

Невский пр., 7/9

191186 Санкт-Петербург, Россия

Тел.: (812) 3 23 37 11

E-mail: bartov@mail.ru

МИФ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА. ЭТАЛОН ГИПЕРРЕАЛЬНОСТИ И КУЛЬТУРА ВТОРИЧНОСТИ

Эпоха гиперреальности, постмодернизм, обычно понимается как создание коммуникативных информационных сетей, делающих образ, изображение, знак, идею более наглядными, осязаемыми и реальными, чем обозначаемое или отображаемое ими. Но суть в том, что создание искусственной реальности, хотя и в масштабах, уступающих советским и постсоветским, давно стало прерогативой российской истории.

В статье отмечается, что способ симуляции всех достижений европейской цивилизации, увенчанный созданием Санкт-Петербурга, оказался очень продуктивен в России. Особенно подчеркивается, что празднование 300-летия Петербурга наглядно продемонстрировало, как симуляция реальности становится эталоном гиперреализма.

Войдя в Новое время после Запада, Россия оказалась впереди Запада в постмодернистском своем качестве – в культуре сознательной и бессознательной вторичности, подражательства, «симуляции». И наиболее ярко и концентрированно это проявляется в истории и культуре Санкт-Петербурга, в сопровождающем его мифе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: гиперреальность, постмодернизм, симуляция, виртуальность, культура вторичности.

О, не верьте этому Невскому проспекту!..
Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!

Гоголь. «Невский проспект»

Согласно легенде, 16 мая 1703 года Петр I на расположенном в устье Невы Заячьем острове, вырвав у одного из солдат тесак, вырезал им два куска дерна и, сложив их в виде креста, объявил: «Здесь быть городу!»

Так Петр I, которого на самом деле в этот день «даже не было на Заячьем острове»¹, положил начало строительству Санкт-Петербурга, самому первому и выдающемуся событию Нового времени в русской истории. Это событие вместе с тем ознаменовало в европейском масштабе начало конца Нового времени, его вхождение в эпоху постмодернистских симуляций, в эпоху создания гиперреальности.

Постмодернистские слои русской куль-

туры залегают глубже, чем позволяет увидеть ограниченный масштаб нашего времени, они уводят туда, где коренятся современные российские идеологии, к специфике русской истории и ментальности. Наиболее полно и концентрированно идеология русского постмодернизма видна в истории и развитии Санкт-Петербурга. Ряд крупных русских мыслителей, таких, например, как Бердяев, считали последнюю коммунистическую эпоху в России, начавшуюся в Петрограде, закономерным наследием предыдущего развития русской истории, а, значит, признаки постмодернизма можно найти и в докоммунистическом прошлом России. Именно то, что делает постмодернизм зрелым выражением многих коммунистических

¹ ВОЛКОВ, Соломон. *История культуры Санкт-Петербурга*. Москва, 2002, с. 34.

тенденций, заставляет отодвинуть его начало в глубь российской истории, точнее, обнаружить его некоторую типологическую соотносительность с теми особенностями российского уклада жизни, которые не имеют ясного временного измерения, относятся к числу культурных универсалий или, если угодно, архетипов. Причем если коммунизм соотносится в основном с общинным укладом хозяйства, с национальным мессианизмом и с идеей соборности, то постмодернизм охватывает более широкий комплекс представлений о структуре реальности, о ее соотношении со знаковыми системами.

Эпоха гиперреальности, постмодернизм, обычно понимается как создание коммуникативных и информационных сетей, делающих образ, изображение, знак, идею более наглядными, осязаемыми и реальными, чем то, что ими обозначается или в них отображается. Мы вошли в эпоху виртуальности и видеокультуры. Но суть в том, что такое создание искусственной реальности, хотя и в масштабах, уступающих советским и постсоветским, давно стало прерогативой российской истории. То, что оказалось новостью для Запада и стало обсуждаться в 1970–1980-е годы: вездесущность симулякров, самодовлеющее бытие знаковых систем, заслоняющих и заменяющих мир осязаемых, – в России существовало по крайней мере с петровского времени.

Петербург как архитектурное целое имеет свойство преувеличенности в каждом из составляющих его стилей. Европейские зодчие работали там в отстранении от тех реальностей, где эти стили исторически слагались. И поскольку эти стили уже осуществились каждый в своем месте и времени, в Петербурге они приобрели ту степень заостренности и отчетливости, которая вдруг каким-то образом превращает само архитектурное величие северной столицы в некую тончайшую подделку, пародию, особенно по отношению к тому болотистому и «мшистому»

пейзажу, куда ампиры и барокко были перенесены из Западной Европы. Петербург – замечательный пример постмодернистской эклектики: он похож на Венецию, Рим, Париж, Вену, Амстердам и вместе с тем ни на что не похож, потому что в нем все эти западноевропейские стили Нового времени приобретает постмодернистское измерение, эстетически обманчивое, мерцающее, отсылающее к некоей отсутствующей реальности.

Еще в 19 веке представители самых разных идейных направлений отмечали, что такой способ симуляции всех достижений европейской цивилизации, какой увенчался созданием Санкт-Петербурга, оказался очень продуктивен в России. Маркиз де Кюстин, который, по словам Герцена, написал «самую занимательную и умную книгу» о России, точно выразил этот постмодернистский характер российской цивилизации, в которой план, постоянно забегающий вперед реальности, гораздо реальнее, чем продукция, производимая по этому плану. «У русских есть лишь названия всего, но ничего нет в действительности. Россия – страна фаянсовых. Прочтите этикетки, – у них есть цивилизация, общество, литература, театр, искусство, науки, а на самом деле у них нет даже врачей... если же случайно позовете находящегося поблизости русского врача, то можете считать себя заранее покойником»².

И не только западный наблюдатель, но и примерянец российских корней, один из самых искренних и горячих славянофилов Иван Аксаков наблюдает ту же «нарочитость» в отечественной цивилизации. «Все у нас существует будто бы, ничего не кажется серьезным, настоящим, а имеет вид чего-то временного, поддельного, показного, и все это от самых мелких явлений до самых крупных. У нас будто бы есть и законы и даже 15 томов свода законов... а между тем половины этих управлений в действительности не существует, а законы не уважаются»³.

Тут даже интонационный рисунок схо-

² КЮСТИН, Астольф де. *Николаевская Россия*. Москва, 1930, с. 79.

³ СТАЛЬКОВСКИЙ, К. (сост.) *Материалы для физиологии русского общества. Маленькая хрестоматия для взрослых. Мнения русских о самих себе*. Санкт-Петербург, 1904, с. 106.

дится с маркизом де Кюстином: «У них есть цивилизация – а на самом деле...»; «У нас будто бы есть и законы – а между тем...». Оба писателя, с противоположных точек зрения, отмечают половинчатость и химеричность русской цивилизации. Для маркиза де Кюстина она – недостаточно европейская, для Аксакова – недостаточно русская. Но результат один: показательной, номинативный характер цивилизации. Она усвоена в своих внешних формах, лишенных как настоящего европейского, так и внутреннего русского содержания, и остается царством названий и видимостей.

Как известно, постмодернизм рассматривает культуру как свободную игру означающих. Знаки отсылают не к чему-то стоящему за ними, к так называемой «реальности», а только к другим знакам, а вместо реальности следует полагать только отсутствие или несбывшееся ожидание таковой, то есть область некоего зияния, бесконечной отсрочки всех означаемых. По мысли Деррида, вполне возможна демаркация мира на мир Бытия, как присутствия, и мир человеческого существования, мир без какой-либо почвы, мир, пишущийся процедурами «кистирания» бытия и ликвидацией любых следов присутствия человека. Деррида рассматривает всю совокупность текстов культуры в качестве сплошного поля переноса значения. По мысли Деррида, деконструкция состоит не в переходе от одного понятия к другому, а в переворачивании их концептуального порядка⁴.

Именно такую деконструкцию всей западной цивилизации и предпринимает теперь, вслед за Деррида, западный постструктурализм, доказывая, что цивилизация есть система соотнесенных и взаимоотсылающих знаков, не обозначающих никакой внестоящей реальности и исключающих само наличие «природы», «подлинника», «происхождения», «истины».

Подобная технология деконструкции

издавна отмечается в российской цивилизации – как своеобразная интуиция пустоты, открывающейся за круговращением знаков и номинаций. Может быть, это ее основная религиозная интуиция. Если Запад развил интуицию религиозного оправдания земного мира, общества, политики, истории, культуры, а Восток развил интуицию их отрицания, то в России постепенно развилась сложная, парадоксальная интуиция одновременного утверждения и отрицания позитивного мира. Россия страстно, лихорадочно, неистово конструирует мир позитивных форм – политики, истории, экономики, культуры – и одновременно деконструирует их, открывая за каждым знаком пространство отсутствия и пустоты. Цивилизация обнаруживает свой условный, чисто идеологический характер, как набор номинаций, которым ничто не соответствует в реальном мире.

Такой условный характер российской цивилизации полностью обнаруживается в нынешнем юбилейном 2003 году в праздновании 300-летия Петербурга. Трудно не воспользоваться термином, вошедшим в обиход уже в начале 90-х годов прошлого века: «презентация». В это время в беднеющей и распадающейся империи каждый день проводятся торжественные «презентации»: то презентуется торговая биржа, то совместное предприятие, то кинофестиваль, то выставка, то новый журнал, клуб, партия, движение, ассоциация... Все это формы западной цивилизации, которых Россия задалась за семьдесят лет общественного вакуума и жадно втягивает их теперь: но они не прививаются, а именно что *презентуются*, как некогда потемкинские деревни. Не заходит речь о дальнейшем существовании этих бирж и ассоциаций, поскольку подавляющее их большинство мгновенно разваливается, не сохранив ничего о себе, кроме факта самой презентации. Все эти европейские и демократические учреждения проникают в Россию фактом своей презентации и остаются

⁴ DERRIDA, Jacques. *Différence*. In *Critical Theory since 1965*, ed. by Hazard Adams and Leroy Searle, Tallahassee, University Press of Florida, 1990.

лишь короткой вспышкой юпитеров и пьяным лепетом сатурналий, хором славословий номенклатурных чиновников, нуворишей, писателей, артистов, Никто из участников этих публичных событий, с речами, коньяком, икрой и устрицами, не сможет по совести поручиться, что сам повод презентации не сгинет на завтрашний день, но в этой «презентируемости» и состоит по большей части жизнь общества. Событие опять подменяется своей собственной идеей, схемой, концепцией. Создаются не партии, не предприятия, а все новые концепты партий и предприятий. При коммунизме были планы, после коммунизма – презентации, то есть симуляция уже не будущего, а настоящего. Это наглядно продемонстрировалось в праздновании 300-летия Санкт-Петербурга, вернее в презентации этого празднования в позолоченных и отлакированных дворцах, оставив вне видимости запущенные и захламленные, недостроенные улицы, дворы, лестницы основной части города.

Закрытый для мира в течение многих десятков лет город, город, запущенный и неустроенный, вдруг становится центром вселенной, центром всемирной цивилизации, куда съезжаются VIP-персоны, главы и руководители крупнейших мировых государств. Это современная театральная постановка в дворцовых декорациях, где пируют и развлекаются короли и императоры, а зрители, находящиеся в большинстве своем за чертой бедности, с жадностью и любопытством смотрят на это, для них виртуальное, действие, по телевизору. Но народ требует зрелищ, и на одну ночь открывается для бесплатного посещения Эрмитаж, находящийся в Зимнем дворце. При этом не работает транспорт, разведены мосты через Неву и отсутствуют туалеты. Подвыпившее население справляет свою естественную нужду прямо на дворцовой набережной, врывается и заполняет Эрмитаж, пытаясь отвинтить и сорвать все, что сверкает и блестит, вплоть до бронзовых дверных ру-

чек. Происходит второе после 1917 года взятие матросами царского Зимнего дворца.

Во время юбилейных торжеств соблюдаются все атрибуты постмодернистской эстетики: от имитации подлинности Янтарной комнаты Екатерининского дворца в Царском Селе, исчезнувшей во время II мировой войны, до виртуальных фасадов обветшалых зданий Санкт-Петербурга, например раскрашенного панно с нарисованными колоннами, окнами и дверями, прикрывающего осыпающийся штукатуркой фасад филологического факультета университета. Празднование юбилея Петербурга наглядно продемонстрировало, как симуляция реальности становится эталоном гиперреализма.

«Потемкинская деревня» выступает в России не просто как политический обман, но как метафизическое разоблачение обманности всякой культуры, всякого положительного деяния. Это видимость такого рода, которая почти не скрывает своей обманчивости, но и не разрушает ее целенаправленно (как индийская духовная практика ставит целью разрушить Майю, иллюзию), а заботится о ее сохранении в качестве видимости, ничем не собираясь ее обосновать и заполнить. Промежуточный слой между «есть» и «нет» – та грань, по которой скользит «очарованное странничество» русского духа. И каково промежуточное место этого религиозного опыта между Востоком и Западом: полупрозрачные постройку позитивного мира, вечно стоящие в лесах, через которые вольно гуляется ветру, – постройку, всем своим видом говорящие, что они никогда не будут достроены, что начаты они вовсе не для того, чтобы получить завершение, а чтобы пребывать в этой блаженной, ничего не заполняющей, но не совсем опустошенной середине, в царстве «остановленного мгновения». Не пустота совсем уже голого места, пустыни или пустыря, но и не завершенность зодческого труда в башне и шпиле, а именно вечная стройка, «долгострой», «недострой», в котором брусья и перекрытия столь же значимы, лелеемы, как

и прорехи, пустоты, сквозящие между ними. Обязательно начать, но ни в коем случае не закончить, как по большому счету и построенные коммунизма в России, – это царство вольного непостоянного духа, который равно чужд и восточной созерцательной практике мироотрицания и западному деятельному пафосу мироустроения.

Конечно, очень рискованно вкладывать в границы «специфики» мироощущение целого народа, но, быть может, суть именно в этом: необходимость позитивных осязаемых форм для непрерывного процесса их «аннигиляции». То же самое, однако, можно определить и по-другому: как потребность материально закрепить сами следы этой аннигиляции, чтобы пустота не просто висела в воздухе как ничто, а выглядела бы значимым отсутствием каких-то элементов, придающих культуре завершенность и самодостаточность. В самом облике российских городов и зданий есть неустраняемая обшарпанность, обветшалость, как бы присущая самому духу этих мест, – и едва появляясь какое-то новенькое, «с иголочки» сооружение, как в ближайшие дни его так «в меру» порастрясут, оборвут, обклеят бумажками, выхлестнут помоев, что оно волей-неволей превратится в недостроенное.

Эти процессы конструкции и деконструкции совершаются как бы одновременно, так что здание ветшает в процессе своего сооружения, словно по мере того, как одна рука строителя созидает, а другая – разрушает уже созданное. На ментальном уровне эта раздвоенность сохраняется в России на протяжении всей истории и ощущается как чувство всеобщей деструкции, бесполезности, бессмысленности всего, что ни делает российский человек, что бы он ни строил, ни затевал – во всем есть ощущение временности, нелепости и непрочности. Именно эта покинутость и пренебреженность и сохраняется в России – как своеобразнейшее сочетание консерватизма и нигилизма, как консервация самой негативности, непреходящий памятник разруше-

нию памятника. Трудно определить, что это: «наполовину наполненное» или «наполовину пустое» культурное пространство, но присутствие этих двух половин равно обязательно, чтобы одна очерчивала и оттеняла другую. По сравнению с именем, обозначающим «идеально» некую полноту предмета, сам предмет оказывается ущербным, несостоявшимся, стертым, ушедшим в отсрочку или в отсутствие – то, на чем и играет постмодернистское искусство в России.

Параллельно с симуляцией реальности в русской истории происходит процесс симуляции оригинальности в русской литературе, которая с самого начала была скроена из европейских цитат. (Хочу отметить, что понятие «симуляция» в постмодернистской эстетике не имеет отрицательного оттенка. Симуляция – построение копий, у которых может и не быть подлинника, – это скорее стилизация, чем фальсификация; это не обман, а такое правдоподобие, которое заведомо исключает разграничение правды и лжи.) Игра условных подражаний, даже не особенно скрывающих свою подражательность, с самого начала считалась хорошим тоном в русской словесности. Постмодернизм – это и есть культура сознательной вторичности и цитатности, в которой русская словесность, как известно, преуспела со времен Тредиаковского и Сумарокова. Отсюда и возникает грандиозное, распространяющееся на седьмую часть света, пространство художественной иронии: все, что возникает в России как подражание Западу, одновременно обнаруживает вполне самобытную склонность русского ума, его природную насмешливость, о которой писал Пушкин. Все, что Россия берет чужого, она «отчуждает» в самом акте усвоения, делает объектом легкой насмешки. «Уж не пародия ли он?» – замечает Пушкин о Евгении Онегине, первом по-настоящему самобытном русском литературном характере, «лишнем человеке», который оказался «петербуржцем в чайлд-гарольдовом плаще».

Поначалу зависимость русской литера-

туры от западной воспринималась просто как более или менее успешное усвоение ее уроков, ученическое копирование, иногда даже сравнимое по выполнению с оригиналом. Если Сумароков, «российский Вольтер», еще не дотягивал до своего учителя, то Жуковский, «российский Шиллер», уже мог соперничать с учителем по крайней мере в жанре баллады, в сладкозвучии стиха. Но если к подражанию прибавляется, как у Пушкина, игровая установка, пародийное намерение, то можно в этом «подражательстве» увидеть и особый ранний «постмодернистский» тип словесности. Раскрывая поэтику цитаты и комментария, Дмитрий Галковский пишет в своем романе-трактате «Бесконечный тупик»: «Байроновское сатирическое остранение помогло Пушкину овладеть чужой темой, адаптироваться к ней, органично включить в свое «я» чужеродное начало. Отсюда уже несерьезность русской литературы, ее «не добротность». И ведь все наследие Пушкина, все сюжеты его заимствованы. Таким образом, персонажность, опереточность уже была заложена в русской литературе»⁵.

Гораздо раньше Галковского об этой «недобротности», «несерьезности» Пушкина писал предтеча российской эстетики Андрей Синявский: «Пустота – содержимое Пушкина. <...> Пушкин нарочно писал роман ни о чем. В «Евгении Онегине» он только и думает, как бы увильнуть от обязанностей рассказчика. Роман образован из отговорок, уводящих наше внимание на поля стихотворной страницы... Роман утекает у нас сквозь пальцы... он неуловим, как воздух, грозя истаять в сплошной подмалевок и, расплывшись, сойти на нет – в ясную чистопись бумагу»⁶. Иными словами, не только действительность в русской истории заменяется знаками действительности, но и сочинительство в русской литературе заменяется знаками сочинительства, выступая как увле-

кательная игра в «замысел», «сюжет», «коллизии», «идеи», «характеры» и прочие атрибуты литературы. Если в советскую эпоху было принято думать о «Евгении Онегине» как о первом произведении критического реализма, то теперь, в интерпретациях Синявского и Галковского, он может быть осмыслен как первое литературное создание российского постмодернизма. «Евгений Онегин» есть деконструкция жанра романа и демонстрация бесконечно разнообразных стиливых приемов, знаковых сцеплений, как бы отсрочивающих и постепенно сводящих на нет собственно романную тему и содержание, так что пределом этой деконструкции выступает исчезновение самих знаков, их свертывание в многозначительные точки якобы пропущенных, а на самом деле не написанных строф, и далее – в чистый лист бумаги.

Поэтика цитатности и подражания европейскому искусству продолжала развиваться и у классиков русского критического реализма, и у петербургских мастеров модернизма серебряного века, достигая при этом блестящих образцов. «Корифеи» же социалистического реализма черпали художественную силу в общей природе тоталитарной власти, основывавшейся на ритуальных манипуляциях. Стиль, свойственный этой эпохе, можно было бы назвать «магическим реализмом» с большим основанием, чем литературный стиль всей латиноамериканской прозы. Сталинская культура не изображала реальность, а заклинала ее. Этой культурой, обыгрывая и пародируя ее, до сих пор пытается распорядиться уже постсоветская литература. Не ленинские «комиссары в кожаных тужурках», которыми еще бредили либеральные писатели-шестидесятники прошлого века, а слепая и могучая советская вера в пластичность первичного сырья – человеческой жизни как таковой, вера, берущая начало в европейском натурализме и реализме, – завораживает новое русское искус-

⁵ ГАЛКОВСКИЙ, Дмитрий. Бесконечный тупик. In *Наш современник*, 1992, № 1, с. 151.

⁶ ТЕРЦ, Абрам (СИНЯВСКИЙ, Андрей). Прогулки с Пушкиным. In *Собр. соч. в 5 т.* Москва; Санкт-Петербург, 1992, т. I, с. 382–383.

ство (вспомним хотя бы петербургских и московских концептуалистов и соцартистов). Это новое искусство ищет в своем прошлом зашифрованную инструкцию к изготовлению реальности, чье искусственное происхождение нам открыл постмодернистский век.

Войдя в Новое время после Запада, Рос-

сия оказалась впереди Запада именно в этом «постмодернистском» своем качестве – в культуре сознательной и бессознательной вторичности, подражательства, «симуляции». И наиболее ярко и концентрированно это проявляется в истории и культуре Санкт-Петербурга, в сопровождающем его мифе.

Arkadij A. Bartov

St. Petersburg Writers' Union

ST. PETERSBURG'S MYTH.

STANDARD OF HYPER REALITY AND
SECONDARY CULTURE

Summary

The epoch of hyper reality and postmodernism is usually understood as formation of communicative information nets making image, picture, sign, and idea more visual, tangible and real than the things that are denoted or reflected. Essentially, such formation of artificial reality though in lesser scale than in Soviet and post-Soviet times has long become the prerogative of the history of Russia.

The method of simulation of all achievements of European civilization, which found its acme in foundation and development of St. Petersburg, turned out to be very productive in Russia. It is pointed out that the celebration devoted to the 300th anniversary of St. Petersburg has vividly demonstrated how simulation of reality becomes the standard of hyperrealism.

Entering New Times, Russia surpassed the West in its post-modernist quality, that is, in secondary culture, conscious and unconscious as well, in imitation, simulation. It is revealed in the most distinct and concentrated form in the history and culture of St. Petersburg and in the myth accompanying it.

KEY WORDS: hyperrealism, postmodernism, simulation, virtual reality, secondary culture.

Arkadijus Bartovas

Sankt-Peterburgo rašytojų sąjunga

SANKT-PETERBURGO MITAS.

HIPERREALUMO ETALONAS IR
KARTOTINUMO KULTŪRA

Santrauka

Hiperrealumo epocha, postmodernizmas, paprastai suvokiamas kaip komunikacinių informacinių tinklų kūrimas; jų dėka vaizdas, atvaizdas, ženklas, idėja tampa kur kas akivaizdesnė, labiau apčiuopiama ir reali negu tai, kas vaizduojama ar žymima ženklų. Bet esminga tai, kad dirbtinės realybės sukūrimas, nors ir ne tokiu mastu, kaip tarybiniu ir post tarybiniu laikotarpiu, seniai tapo rusų istorijos prerogatyva.

Straipsnyje konstatuojama, kad visų Europos civilizacijos pasiekimų simuliacija, kurią vainikavo Sankt-Peterburgo įkūrimas, Rusijoje pasirodė labai produktyvi. Ypač pabrėžiama, kad Sankt-Peterburgo 300 metų jubiliejaus iškilmės labai aiškiai parodė, kaip realybės simuliacija tampa hiperrealumo etalonu.

Į Naujuosius laikus įžengusi vėliau negu Vakarai, Rusija aplenkė juos vienos postmoderniosios ypatybės atžvilgiu – kurdama sąmoningo ar nesąmoningo kartotinio, sekimo, „simuliacijos“ kultūrą. Ryškiausiai, labiausiai koncentruotu pavidalu tai reiškiasi Sankt-Peterburgo istorijoje ir kultūroje, jį gaubiančiuose mituose.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: hiperrealumas, postmodernizmas, simuliacija, virtualumas, kartotinio kultūra.

Gauta 2003-05-08

Spaudai įteikta 2003-09-17