

Доминик Бартмански. «Успешные иконы эпохи, потерпевшей крах: переосмысливая посткоммунистическую ностальгию»

BARTMANSKI D. (2011). SUCCESSFUL ICONS OF FAILED TIME: RETHINKING POST-COMMUNIST NOSTALGIA // ACTA SOCIOLOGICA. VOL. 54. № 3. P. 213–231.

*Варвара Кобыща**

Аннотация. Статья Д. Бартмански посвящена ре-интерпретации такого феномена, как пост-коммунистическая ностальгия. Автор начинает свое исследование с вопроса: почему люди в ответ на переживаемые ими трудности переходного периода (от социализма к капитализму) стремятся к потерпевшей крах социалистической реальности, от которой они совсем недавно старались освободиться? Основной задачей является создание новой концепции ностальгии, которая будет основана на иконическом подходе, разработанном в американской культурсоциологии. Для ее решения Бартмански, во-первых, подвергает критике основные существующие теории ностальгии и, во-вторых, предпринимает сравнительное исследование двух кейсов, связанных с феноменом ностальгии, который определенным образом проявляется в городском ландшафте Берлина и Варшавы. Его центральный аргумент состоит в том, что сила иконических символов ностальгии заключается в их особой культурной роли. Эти символы представляют собой «мнемонические мосты» и позволяют восстановить непрерывную временную последовательность, которая была прервана внезапными социальными переменами.

Ключевые слова. Городской ландшафт, иконичность, коллективная память, культурсоциология, лиминальность, пост-коммунистическая ностальгия, утопия.

Введение

Посткоммунистической ностальгии в странах Восточной Европы посвящен довольно большой корпус исследований. Одни ориентированы на выявление политических мотивов этого феномена, другие — на раскрытие его экономических оснований, третьи — на анализ идеологии в символических репрезентациях прошлого. Однако ни одно из этих исследований не способно объяснить парадокс: почему люди в ответ на переживаемые ими трудности переходного периода (от социализма к капитализму) стремятся к потерпевшей крах социалистической реальности, от которой они совсем недавно старались освободиться? В поисках ответа Доминик Бартмански обращается к культурсоциологической концепции иконичности. Понятие иконичности, в версии Дж. Александера, основано на том, что символические объекты могут воплощать в материальной форме культурные смыслы и социальные ценности. Повседневные вещи во всей полноте своих материальных и эстетических характеристик

* **Кобыща Варвара Викторовна** — студентка магистратуры факультета социологии, участник исследовательской группы по культурсоциологии Центра фундаментальной социологии ИГИТИ им. А. В. Полетаева НИУ ВШЭ, ko.varvara@gmail.com

© Кобыща В. В., 2011

© Центр фундаментальной социологии, 2011

способны участвовать в конституировании коллективных представлений и, таким образом, становиться источниками иконической силы. Исходя из этого, Бартмански предлагает модель анализа объектов городского ландшафта Берлина и Варшавы, участвующих в формировании посткоммунистической ностальгии. Он переопределяет понятие ностальгии и демонстрирует, как эти объекты функционируют в качестве символических ресурсов, позволяющих установить связь между утраченным социалистическим жизненным миром и современностью.

Социально-исторические основания посткоммунистической ностальгии

Бартмански очерчивает контуры интересующей его проблемы на двух уровнях. Во-первых, он дает краткий обзор исторической ситуации, ведущей к появлению посткоммунистической ностальгии. Принципиальным здесь являются состояние неопределенности и смена ожиданий, возникающих у людей в процессе трансформации социального порядка. Во-вторых, он фиксирует основные подходы к теоретическому осмыслению феномена ностальгии, которые, по его мнению, оказываются в той или иной мере несостоятельными. Критика этих подходов позволяет ему прояснить, в чем состоит сила его собственной позиции.

Он начинает с общей логики развития социально-политической ситуации в Германии и Польше конца 1980-х — начала 1990-х годов. Произошедшие в этот период перемены были очевидными, однако их перспективы оставались крайне туманными. Это состояние Бартмански характеризует понятием «неопределенность». Единственное, что можно было зафиксировать, — это то, что общество находилось в лиминальном состоянии. Должен был произойти переход от реальности «восточного» коммунизма, воспринимаемой через призму профанных кодов, к новой реальности, основанной на сакральных ценностях «западного» порядка. Иными словами, то, что воспринималось как нормальный повседневный порядок жизни в социалистических странах, теперь должно было радикально измениться, исходя из представлений о капиталистических ценностях как основе существования прогрессивного западного сообщества. Тем не менее социальные ученые начали замечать, что в этом эпохальном отказе от коммунистической утопии и «возвращении к [капиталистической] реальности» есть явный нереалистический компонент. Они обнаружили крайне утопические тенденции, связанные с отношением к капитализму, демократии и свободному рынку. В итоге столкновение с трудностями, сопровождавшими появление нового порядка, превратило утопические представления, некогда этим порядком вдохновлявшиеся, в коллективное чувство разочарования. Но всего за несколько лет на смену разочарованию снова пришли высокие ожидания (Stern, 2006). Только на этот раз они уже не были связаны с капитализмом. Появились первые знаки того, что впоследствии было названо «ностальгией» — ностальгией по коммунистическому прошлому.

Таким образом, была установлена связь между трудностями капиталистического перехода и ностальгической приверженностью к коммунизму. Однако простая констатация этой связи кажется Бартмански недостаточной с социологической точки зрения. Он считает необходимым объяснить парадокс, который за этим кроется:

почему люди отвечают на переживаемый ими провал переходного периода стремлением к потерпевшей крах реальности, от которой они старались освободиться? Бартмански исходит из того, что посткоммунистическая ностальгия — не просто личная эмоция или политическая реакция. Это коллективное чувство, как его понимал Э. Дюркгейм (Durkheim, 1995). Как и всякое коллективное чувство, оно должно быть воплощено в материальных объектах, обладающих символическим смыслом. В традиционных обществах такими объектами являются используемые в ритуалах тотемы. В современных обществах подобные объекты Бартмански предлагает искать в городской среде. Это объекты городского визуального ландшафта, которые попадают в фокус публичного внимания и с которыми связаны коллективные эмоции членов сообщества.

Критика теорий ностальгии

Подходы к интерпретации посткоммунистической ностальгии Бартмански анализирует не просто как теоретические координаты данной области научных интересов, но как символические режимы, в рамках которых ностальгия артикулируется. Чаще всего при изучении этой темы фокус внимания смещен в область политики памяти, а также социально-экономических факторов, но такой взгляд, по его мнению, не дает исчерпывающего объяснения. Он не позволяет понять символическое значение таких нерациональных культурных феноменов, как утопия и ностальгия, а также зафиксировать локальную специфику этого явления в разных сообществах. Последнее замечание стоит пояснить: анализ Бартмански, как мы увидим далее, крайне чувствителен к локальному культурному контексту, в рамках которого производится смысл конкретных объектов. Понимание того, как работает ностальгия, становится возможным во многом именно благодаря тому, что Бартмански проследживает уникальную культурную биографию объектов ностальгии. Критикуемые им авторы, напротив, используют для исследования ностальгии большие внеконтекстуальные теоретические конструкции. Обозначим кратко основные подходы, оппозицией которым является иконическая концепция ностальгии.

Теория социальной неполноценности. Сторонники этого подхода, фокусируя внимание на изъянах политической системы и идеологических условиях, склонны затушевывать глубинное культурное измерение ностальгии. Он необходим, когда речь идет, например, о выявлении политической мотивации при создании памятников, спонсируемых государством, однако с его помощью невозможно объяснить популярность сходных, но гораздо менее очевидных, неброских объектов, утративших прямые политические коннотации, среди образованной и более рефлексивной аудитории.

Теория неудавшейся утопии. Авторы этого подхода в большей степени ориентированы семиотически и культурно. Ностальгия понимается ими как результат внезапного банкротства коммунистической мифологии, вызвавшее сожаление об утраченном коммунистическом жизненном мире. Ч. Скрибнер, чьи работы разбирает Бартмански, фокусирует внимание на «эстетическом ответе на кризис социализма» (Scribner, 2005). Ее идеи сопоставимы с иконическим подходом, который отстаивает

Бартмански: иконические символы — это отсылки к прошлому жизненному миру, связывающие его с текущей повседневной жизнью. Однако в этом подходе Бартмански не устраивает, во-первых, то, что он не дает инструментов для понимания специфики ностальгии в различных локальных контекстах. (Например, в таких местах, как Берлин и Варшава, где коммунистическая реальность сначала была жива, потом поставлена под сомнение и в конце концов отвергнута.) Во-вторых, то, что несмотря на использование в этом подходе оригинального метода интерпретации эстетических артефактов, в нем сложно обнаружить систематическую теорию. Исследование здесь начинается с попытки изучить сращение истории и культуры, но в итоге приходит к объяснению в терминах политики и идеологии.

Теория культурной индустрии. Идея производства объектов ностальгии подразумевает иронический модус их репрезентации: коммунистическое прошлое представляется экзотическим. Ностальгия оказывается продуктом культурной индустрии, видом развлечения и способом заработать деньги на другом мире, которого больше не существует. При этом сохраняется старый марксистский взгляд на историческую жизнь символов, основанный на экономических факторах. Ностальгия является, исходя из этого, эфемерным конструктом, созданным скорее для рыночных, чем для политических целей. В центре теории культурной индустрии — коммодификация памяти. Этому подходу Бартмански противопоставляет идею, что существуют и неприбыльные, более «искренние» проявления ностальгии, которые нельзя объяснить с помощью данной модели. Кроме того, в рамках культурной индустрии нельзя зафиксировать вариацию различных представлений, скрывааемых под общим лейблом «ностальгия». Этот подход, скорее, допускает, а не объясняет те социальные силы, которые делают возможным успешную коммодификацию коммунистического прошлого.

Теория напряжения. Название подхода Бартмански заимствует из текста Гирца, посвященного идеологии как культурной системе. Теория объясняет идеологию как попытку «выправить социально-психологический дисбаланс», который возникает вследствие масштабных социальных изменений и разбалансированности структуры общества (Гирц, 1998). Это один из слабых, с точки зрения Гирца, подходов, который не может претендовать на полное объяснение специфики такого феномена, как идеология. Говоря о нем применительно к теме ностальгии, Бартмански главным образом полемизирует с С. Бойм, которая рассматривает ностальгию как неизбежный защитный механизм, возникающий во время исторических переворотов, как ответ на ускорение современной темпоральности (Boym, 2001). Подход Бойм — это своего рода посткоммунистический экзистенциализм. Плюсом ее работы Бартмански считает то, что она относит ностальгию не столько к прошлому, сколько к настоящему. Этот тезис является одним из принципиальных в рамках той концепции, которую предлагает сам Бартмански. Однако если Бойм представляет ностальгию как «героический отказ от капитуляции перед необратимым временем», то Бартмански, напротив, показывает, как значимые акты ностальгии могут быть сдержанными символическими попытками поддаться времени. Вслед за Гирцем Бартмански говорит не об «отказе» и «замещении», а о символической рамке, которая способна совместить внутри себя

множество неопределенных фрагментов, возникших в результате социальных изменений.

Иконический подход к исследованию ностальгии

Обозначив основные аспекты критики существующих теорий ностальгии, Бартмански переходит к обоснованию собственного подхода. Прежде всего следуя культурсоциологической традиции, он говорит о том, что объекты и образы должны рассматриваться не как эпифеномены ностальгии, а как то, что имеет по отношению к ней конститутивные свойства. Как и тотемы в традиционных обществах, они не просто репрезентируют коллективные чувства, но и зачастую являются их источником. Конкретные вещи обладают иконической притягательностью, потому что позволяют людям фиксировать социальные ценности, а также значимый, но непрерывный и изменчивый опыт. Соответственно, необходимо в большей степени концентрироваться на культурных механизмах ностальгии и связывать их с более широкой систематической культурной теорией. Эти механизмы Бартмански находит при исследовании объектов городского ландшафта. Связи, которые ностальгия устанавливает между реальностями, относящимися к различным временным периодам, воплощаются в визуальной форме городских мест и тем самым становятся «удобочитаемыми» для людей.

Культурсоциологический подход ориентирован, скорее, на эпистемологию, чем на онтологию или политику социального феномена. Иными словами, в рамках этого подхода выводы относительно социальной реальности делаются на основании изучения того, как и при каких условиях были произведены символические представления. Ностальгия, таким образом, рассматривается с точки зрения культурного измерения, а не социальной структуры. Основной вопрос состоит в том, что значит то, что люди артикулируют свои ностальгические представления и преобразуют их означающие в культурные тропы? Цель автора — объяснить, как конкретные иконические объекты, которые могут представлять собой даже незначительные на первый взгляд элементы прошлого жизненного мира, способны конституировать солидаризированную социальную аудиторию.

Бартмански рассматривает два кейса. Первый связан с известным восточногерманским знаком на светофорах, где изображены стоящая красная и идущая зеленая фигуры человека в шляпе. Эти изображения стали важными иконическими образами, которые играли принципиальную роль в дебатах о немецкой реунификации, а также в коммеморационных ритуалах.



Неожиданно для горожан вскоре после 1990 года с улиц городов бывшей ГДР начали исчезать светофоры, которые затем были успешно заменены на новые, соответствовавшие единому государственному образцу. Это было частью одного из важных этапов унификации, в ходе которой Западная Германия совершила экспансию публичной визуальной сферы и публичного взгляда. Поэтому исчезновение «человечка на светофоре» («Ampelmännchen») стало иконической репрезентацией патерналистских аспектов инкорпорирования Восточной Германии, которое многие воспринимали как аннексию. Поскольку установленные в период ГДР светофоры были исправны, их демонтаж был расценен как абсолютно не оправданный, как пример стандартизации сверху, совершенно неожиданной для жителей Восточной Германии. По мнению Бартмански, решение о замене светофоров было узловой точкой, когда все могло пойти иначе. Если бы их не трогали, они, вероятно, не стали бы иконическим ресурсом связи с отжившим прошлым. Однако когда их особый статус «под угрозой» был продемонстрирован публично, возникла серия кампаний в их защиту. Публичное обсуждение и необходимость защитить эти символы стали основой для солидаризации сообщества.

Западногерманский дизайнер Маркус Хекхаузен помог заново открыть эти знаки, обратив внимание на их экспрессивную притягательность и уникальную ретроценность. Теперь они были не просто практическим предметом, они получили эстетический статус. Благодаря тому, что сами по себе эти знаки аполитичны, возникла возможность воспользоваться ими заново и преобразовать их в иконические связи с символически сконструированным прошлым. Они стали своего рода мостом в прошлый жизненный мир, который составлял бекграунд человеческих жизней независимо от того, нравился им этот мир или нет.

Особое внимание Бартмански обращает на материальные и визуальные характеристики иконического символа. По его словам, простота этого знака соответствует связанным с ним культурным смыслам. С одной стороны, он представляется «человечным» — на фоне общего чувства утраты человеческих отношений, возникающего во время больших социальных перемен. С другой стороны, он достаточно выразителен и доказывает, что символы Восточной Европы могли быть не менее яркими и привлекательными, чем Западной. Визуальные и материальные характеристики объекта являются его принципиально значимой характеристикой по двум причинам. Во-первых, в них соединяются обычно разделенные аспекты материальности. (Здесь Бартмански использует понятие *affordance*, которое характеризует множество возможностей обращения с вещью.) Во-вторых, притягательность видимой поверхности этого знака (разноцветность) в сочетании с его практичностью ассоциируется именно с тем, что, как принято считать, успешно реализует современная капиталистическая культура и не могла развить коммунистическая. Этот знак становится *punctum* по отношению к обширному символически сконструированному коммунистическому культурному ландшафту. Он получает право репрезентировать положительный аспект неудавшегося коммунистического проекта современности и оказывается символом того, что некоторые называют «восточным модернизмом».

Успех «Ampelmannchen» означает привязанность к культурно устойчивым и одновременно поддерживающим культуру частям локального жизненного мира. Со-

хранение этих знаков и превознесение их до статуса иконических символов является способом, с помощью которого Восточная Германия пытается не просто сопротивляться капитализму и утверждать коммунизм, но создать ощущение непрерывной связи между ними. В основе этого культурного процесса, отмечает Бартмански, лежат такие оппозиции, как свое—чужое, общее—частное, новое—ретро, родовое—уникальное, безликое—знакомое.

Второй кейс, который рассматривает Бартмански, касается неоновых вывесок в Варшаве. Как и «Ampelmännchen», в 1990-х годах они стали активно уничтожаться и заменяться уличными визуальными объектами западного образца. В ответ возник ряд кампаний по сохранению старых неоновых вывесок. При этом важен был социально-политический контекст и сопротивление западному «эстетическому загрязнению», так и материальные и эстетические характеристики самих предметов. Они были сделаны с учетом особенностей местных сообществ и местной архитектуры, и поэтому, в отличие от рекламы западных брендов, хорошо вписывались в локальный визуальный ландшафт. Их возрождение было воплощено не только в организации и проведении нескольких выставок, на которых экспонировались неоновые вывески, их фотографии и другие связанные с ними объекты, но и в том, что крупнейшие мировые бренды начали использовать стилизованные под коммунистический период вывески для оформления собственных магазинов в Польше.

Анализируя этот кейс, Бартмански всячески подчеркивает, что коммерческий потенциал этих объектов, в отличие от их эстетической ценности и способности отсылать к феноменам прошлого, не играет здесь определяющей роли. Сохранение неоновых вывесок напрямую связано с императивами, которые превосходят экономические, политические, идеологические или паллиативные (см. теории напряжения) соображения. Это не является иронией над утопическими коммунистическими фантазиями или романтизацией советской реальности. Это также не является способом вообразить коммунистический жизненный мир таким, каким бы он сейчас мог быть, или способом продлить его существование. Напротив, иконические реликвии прошлого конституируют связи между прошлым и настоящим жизненным миром ради того, чтобы создать локальную непрерывность (преемственность) современности. Такие артефакты, по замечанию Бартмански, Гирц называл «символическими ресурсами», участвующими в процессе смыслового соединения неумолимо уходящего прошлого и ускоренного настоящего. Их сохранение означает отбор образцов «чувственной культуры» прошлого, бесконечная последовательность которой дает возможность людям ощущать, что существует нечто феноменологически неизменное, независящее от всех происходящих перемен.

Заключение

Суммировав выводы, которые Бартмански делает из анализа этих кейсов, можно сказать, что:

- 1) иконический подход к ностальгии акцентирует внимание на объектах повседневной городской культуры, с которыми в силу определенных обстоятельств оказываются связаны коллективные эмоции;

2) вокруг этих объектов разворачиваются публичные действия, в результате которых происходит переинтерпретация самих объектов и солидаризация сообщества;

3) переинтерпретация объектов заключается в том, что они начинают воплощать связь между утраченным жизненным миром и фрагментированной, противоречивой современностью;

4) конкретные материальные и визуальные характеристики объектов могут становиться символическим способом преодоления ключевых противоречий между «прошлым» и «настоящим»;

5) иконические объекты являются ресурсами конструирования преемственности и непрерывности жизненного опыта локального сообщества.

Подводя итоги, Бартмански говорит о необходимости пересмотреть понятие ностальгии. Во-первых, использование этого термина лишь в эпистемологическом ключе должно сопровождаться заключением его в кавычки, чтобы избежать искажения культурных смыслов реальных практик, которые он обычно подразумевает. Во-вторых, необходимо расширить это понятие, поскольку нынешний набор его типологических характеристик представляется Бартмански неудовлетворительным. Помимо идеологии, желания, утраты и иронии существуют и другие модусы соприкосновения с потерпевшим крах прошлым. Это особые иконические акты, которые конструируют символическую последовательность и создают темпоральные смыслы культуры прошлого. Источник их силы заключается не в политике абстрактных систем, а в поэтике конкретного жизненного мира.

Литература

Барт Р. (1997). *Camera lucida* / пер. с франц. М. Рыклина. М.: Ad Marginem.

Гибсон Дж. (1988). *Экологический подход к зрительному восприятию* / пер. с англ. Т. М. Сокольской под ред. А. Д. Логвиненко. М.: Прогресс.

Гириц К. (2004). *Интерпретация культур* / пер. с англ. О. В. Барсуковой и др. М.: РОС-СПЭН.

Durkheim E. (1995). *The elementary forms of religious life* / trans. by K. E. Fields. New York: Free Press.

Stern F. (2006). *Five Germanys I have known*. New York: Farrar, Straus and Giroux.