



*Саша Кокачева. Из серии «Будущее теперь не то, что раньше».
Холст, аэрозоль, масляная пастель, акрил. 130 x 160 см. Фрагмент. 2024*

Ностальгия по будущему

Наступившее будущее ностальгии

КРУГЛЫЙ СТОЛ, ПОСВЯЩЕННЫЙ 25-ЛЕТИЮ
КНИГИ СВЕТЛАНЫ БОЙМ

Надежда Викулина

(Гарвардский университет)

Книга культурного теоретика Светланы Бойм «The Future of Nostalgia» вышла в американском издательстве *Basic Books* четверть века назад, в 2001 году. Русский перевод «Будущего ностальгии» появился в «Новом литературном обозрении» в 2019-м (2 изд. в 2021-м)¹. Сложно переоценить значение этой книги для всех последующих исследований феномена ностальгии, так как ее тезисы продолжают служить важной отправной точкой и для научных статей, и для университетских лекций, и для аспирантских диссертаций. Подразделение ностальгии на разные типы, ее прямая связь с эпохой модерности, концепция офф-модерности, связь ностальгии с меняющимся городским пейзажем — это только малый список идей, которые своим появлением оснастили нас необходимыми интеллектуальными инструментами для осмысления и обсуждения ностальгии. Написанная эффектным, выразительным языком, включающая и глубокий интеллектуальный анализ, и юмористический личный тон, книга Светланы Бойм подтверждает мой тезис о том, что исследования, по-настоящему меняющие курс интеллектуальной истории, обычно исходят из способности авторов синтезировать радикальные новые понятия одновременно из их острого ума и глубокого творческого предчувствия. За главными идеями «Будущего ностальгии» стоит целая библиотека источников, но также — длинные прогулки по Петербургу, Москве и Берлину с фотокамерой в руках, творческие эксперименты, сложный личный опыт эмиграции и многочисленные разговоры с теми, кто прошел похожий путь.

1 Бойм С. Будущее ностальгии / Пер. А. Стругача. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

С момента своего выхода на английском «Будущее ностальгии» было переведено на турецкий, польский, русский, испанский и сербский, а также готовится к публикации на французском, японском, китайском, корейском и греческом языках. Такое богатство переводов служило бы доказательством статуса бестселлера для любой книги, но для академической работы — это вдвойне ошеломительный успех. Тот факт, что по прошествии двадцати пяти лет переводы продолжают появляться, переключается с идеями Вальтера Беньямина о том, что переводы органически протягивают жизнь текстов в будущее, оставляя надежду на то, что «жизнь оригинала достигает в них постоянно обновляющегося позднего и всеобъемлющего развития»². Количество переводов также ретроспективно подтверждает один из тезисов Бойм: ностальгия, наравне с деньгами и популярной культурой, является одной из черт глобальной культуры современности³.

Интересно заметить, что многие главы книги теперь сами полноправно обрели ностальгический вес. Особенно это касается второй части книги, «Города и перевыдуманные традиции», в которой Бойм пишет о быстро меняющихся мегаполисах в 1990-е годы. Описывая Москву, «подсвеченную лазерами и с наслаждением сконцентрированную на себе»⁴, Бойм расследует удивительную метаморфозу советских памятников: сброшенные со своих пьедесталов и зарастающие в глухом углу парка культуры, они были как бы подняты общей волной облагораживания города, очищены от граффити и вновь выставлены для всеобщего обозрения. С одной стороны, это наблюдение о конкретном эпизоде первого постсоветского десятилетия, с другой — убедительный тезис о том, насколько изменчивыми могут быть пейзажи культурной памяти. «Будущее ностальгии» напоминает нам о хрупкости материальных свидетельств исторических событий и потому сохраняет цепкость и свежесть мысли, несмотря на то что описанные в ней города и истории людей, живущих в них или покинувших их, теперь выглядят по-другому.

Ностальгия, как следует из вводных страниц книги, понимается Бойм как некоторая контрволна будущности. Она пишет о том, что двадцатый век начался как футуристическая утопия и закончился ностальгией. Несмотря на некоторый спад в исследованиях ностальгии, как и на постепенное изживание концепций «постсоциалистического» и «постсоветского», поднятый Бойм вопрос ослабления культурных мышц, способных представить лучшее будущее, и сегодня вступает в живой диалог с разными гуманитарными направлениями мысли. Я думаю, например, о книге «Левая меланхолия: марксизм, история, и память»⁵, в которой Энцо Траверсо рассматривает возможность представить будущее в среде левой интеллектуальной мысли после века откровенных поражений и «руин» утопий. Вектор его мысли во многом отличается, но во многом и схож с Бойм: может ли быть, что столь скорбное чувство, как меланхолия, все же имеет освобождающий, мобилизующий потенциал? Другим продуктивным диалогом представляется связь концепций ностальгии и будущности с исследованиями антропоцена и общего кризиса природных изменений. Исследователи природной среды пишут о тревоге, замесившей более привычную для чело-

2 Беньямин В. Задача переводчика // Беньямин В. Озарения. С. 48.

3 Бойм С. Будущее ностальгии. С. 21.

4 Там же. С. 242.

5 Traverso E. Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory. New York: Columbia University Press, 2016.

вечества завороченность будущим. Ледники тают, температура океанов повышается: вполне подходящий климат для цветения всевозможных форм ностальгии о прошлом, с которыми нам предстоит сталкиваться все чаще.

Для этого круглого стола мы попросили бывших коллег и учеников Светланы Бойм, а также историков, философов и культурологов, поразмышлять о том, как «Будущее ностальгии» читается нами сегодня. Мы приглашаем читателя к диалогу о творческом пути и изгнанничестве в эпоху современности, о разнице между ностальгией и меланхолией, о ностальгии по не-ностальгику Пушкину, о новой типологии ностальгии, а также о скорби и ИИ-ботах.

Джейкоб Эмери

(Индианский Университет в Блумингтоне)

Игра слов, лежащая в основе названия книги Светланы Бойм «Будущее ностальгии», предполагает, что будущее никогда не сможет избавиться от гравитационного притяжения прошлого. Суть современности — это созерцание всего, что находится по ту сторону разрыва, который разделяет нас настоящих от нас прошлых, — разрыва, который мы можем определить как современность саму по себе. Бойм отмечает, что даже космонавты, которые выходили на орбиту Земли в 1980-е годы, брали с собой кусок почвы, какое-нибудь растение и записи птичьих голосов — китчевый алтарь оставленной планете. Радикальный разрыв путешествий в космос, с их инопланетной средой и духом научной фантастики, становится воспоминанием о том, что осталось позади.

Так, героем современности становится изгнанник, чей разрыв с прошлым реализуется в пересечении географической границы, — что буквально воплощает собой знаменитую первую строчку романа Лесли Хартли «Посредник» (1953): «Прошлое — это чужая страна». Для Бойм фетишизация предметов и рассказы о родине в изгнании являются прямой манифестацией дислокации современности. Она обнаруживает два ответа на эту неизбежную потерю, одновременно поэтических и политических. Реставрирующая ностальгия — это попытка навязать идеализированную версию прошлого с помощью грубой силы; она часто прибегает к пародии на дешевые клише и ассоциируется с авторитарной политикой. Рефлексирующая ностальгия — это сознательная творческая игра с материалом памяти: как человек интуиции у Ницше вдребезги разрушает строение устоявшихся понятий, «иронически собирая их вновь <...> и высмеивая прежние понятийные границы»⁶, так и художница ностальгии работает с остранным материалом собственной жизни, чтобы создать себе дом в этом мире.

Таким образом, потеря — это не просто состояние современности, но и состояние современного искусства. Рефлексирующая ностальгия, которую Бойм

6 Ницше Ф. Об истине и лжи во внеэтичном смысле // Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 1/2. М.: Культурная революция, 2013. С. 447.

так явно возвышает и с которой так явно себя ассоциирует, поддерживает проект будущего, извлекая из прошлого его иронический потенциал. Вера в изобретательность художника поддерживает перспективу будущего, даже когда кажется, что ресурсы прошлого вот-вот будут исчерпаны. Виктор Шкловский — один из постоянных ориентиров для Бойм — писал, что художник сталкивается с двумя одинаково неприятными неизбежностями: подчинение или разрушение, ассимиляция или уничтожение. Путь художника — это невообразимый третий путь, который позволяет ему вырваться из ловушки, сделав «ход конем», который, сочетая горизонтальное и вертикальное, открывает новое измерение, где будущее остается мыслимой, и тем самым на время откладывает двойную угрозу стагнации и искоренения.

Горизонт возможностей, который открывается благодаря ироническому подрыву ожиданий, требует постоянного чуда художественной изобретательности. Философы Франкфуртской школы опасались, что сама по себе способность вообразить другой мир может быть исторически обусловленной и что она исчезнет с установлением капиталистической гегемонии; Юлия Кристева говорит о поэзии как о борьбе говорящего субъекта против нормативных структур языка и общества, вспыхивающей в высказывании и сохраняющейся в цитате, не изменяя при этом мира. В более актуальном контексте Хьюберт Дрейфус в 1970-е годы выдвинул гипотезу, что искусственный интеллект будет иметь очень мало общего с опытом человека, всегда укорененном в теле, — и что люди настолько адаптивны, что, вполне вероятно, наш вид сможет ограничить себя горизонтом на уровне искусственного интеллекта, даже если это будет означать отказ от значительной части того, что делает нас людьми.

Что, если смиренная рубашка языка, общества, технологий или авторитарной политики поставит в итоге конец самой возможности свободы? Или же следует предположить, что способность представлять себе третий путь никогда по-настоящему не умирает, а лишь дремлет — как Настя в «Котловане» Андрея Платонова, которая становится символом наступающего социализма; ее имя означает «воскрешение», а похороны выражают тревогу автора «за нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего»? Мессианский горизонт революции здесь сваливается в фольклорные циклы поколений и времен года, поскольку Настя, маленькая девочка, взятая на воспитание рабочими и с которой прощается медведь, напоминает нам прежде всего Белоснежку, лежащую в своем хрустальном гробу в окружении гномов и лесных зверей, ожидая своего полового созревания и весеннего пробуждения. Или, возможно, все сводится к китчу, поскольку Белоснежка — это первая диснеевская принцесса, о которой природа скорбит лишь до тех пор, пока не прибудет ее принц, что и происходит на финальных минутах фильма. Или, возможно, как предполагает Бойм, утопические инстинкты современных людей могут быть выражены только с помощью поп-культурных мифологий детства.

Перевод с английского Марии Вятчиной

Владислав Дегтярев

(Санкт-Петербургская Академия Художеств)

Из того состояния, в котором мы находимся сейчас, книгу Светланы Бойм хочется перечитать не как диагноз или приговор, вынесенный некоему прошлому, но как размышление о прошлом вообще и, возможно, как предвосхищение будущего.

Современность (*modernité*) перевернула наши представления о прошлом. Если человек традиционной культуры считал, что настоящее стабильно, что в центре обитаемого мира, где живет он сам, все правильно, все должным образом оформилось, кристаллизовалось и структурировалось, то далекое прошлое, как и периферия вселенной, было для него царством хаоса, областью неустоявшегося творения, где рыскали чудовища.

Кажется, сейчас мы воспринимаем мир по-другому. Даже если консерватор или, упаси боже, консервативный революционер считают, что прошлое было эпохой стабильности, они волей-неволей воспроизводят современную картину мира. Сотворение мира не закончилось, оно происходит у нас на глазах, поэтому настоящее хаотично или, по крайней мере, упорядочено намного меньше, чем хотелось бы поклонникам старины.

Впрочем, наши отношения с прошлым часто напоминают пять стадий принятия горя, о которых говорят психологи и психотерапевты, — я имею в виду модель Кюблер-Росс (отрицание, гнев, торг, депрессия и, наконец, принятие или смирение). Мне все-таки хочется задним числом поспорить со Светланой Юрьевной и противопоставить ностальгии меланхолию как принципиально иной аффект. Меланхолия, выраженная в психологических терминах, оказывается аналогична принятию травмы. Она представляет собой наиболее зрелое, наиболее разумное отношение к прошлому и подобна чувству по отношению к дорогим умершим, как его сформулировал Жуковский: «Не говори с тоской: их нет; / Но с благодарностью: были». Меланхолии, повзрослевшей и выросшей на рефлексии, как мне кажется, противостоит ностальгия — активное неприятие течения времени и желание потрогать прошлое руками, как присутствующее здесь и сейчас.

Однако ностальгия в большинстве случаев переходит в то, что Гасан Гусейнов остроумно назвал ксенальгией — тоской по чужому. Если ностальгия завязана на чаемом возвращении домой, то ксенальгия, похоже, — это мечта о том ином, о той сказке, в которой нам было бы уютно поселиться. Но то прошлое, по которому мы ностальгируем как личности (или ностальгирует наша культура), точно так же ирреально и идеализировано. И чем большей идеализации мы его подвергаем, тем труднее с ним расстаться и начать воспринимать его в меланхолическом ключе, как мы умели когда-то.

Если можно ностальгировать по несуществующему, — неважно, прошлому или будущему, — то возможна ли ностальгия по меланхолии, точнее — по способности к меланхолическому взгляду на прошедшее? Воспоминание об уютном прошлом вызывает прежде всего тоску и боль — то есть ностальгию. Похоже, что в отношении прошлого модернистское расколдовывание мира не сработало. Но сработало ли оно вообще? Ведь узко понятый рационализм, который как раз и настаивает на таком расколдовывании, противоположен

творчеству в его романтическом изводе. Пересобирая прошлое, мы изо всех сил сопротивляемся его рационализации.

Для творческой меланхолии, позволяющей безболезненно проститься с прошлым, нужно, чтобы настоящее его чем-то превосходило, — и лучше всего, чтобы настоящее представлялось более творческим и свободным. Но если настоящее утратило ореол разумности, мы теряем образ привлекательного будущего и больше не способны радоваться, пытаясь экстраполировать в грядущее то, что видим вокруг себя.

Немецкий философ истории Герман Люббе писал о том, что наше настоящее, каким оно предстает перед нами в начале XXI века, слишком иррационально, чтобы мы могли видеть в нем признаки творчества и прогресса. И единственное средство, к которому мы можем прибегнуть, хотя бы в фантазиях, — ретрофутуризм, замешанный на ностальгии. Нам приходится «перематывать» историю назад, пока не дойдем до последней по-настоящему творческой эпохи. И тогда получается, что прошлое снова становится открытым, незавершившимся, доступным и для пересборки, и для наших ностальгических чувств.

Дэвид Дэмрош

(Гарвардский университет)

В «Будущем Ностальгии» Светлана Бойм подробно описала знаменитое различие между реставрирующей ностальгией, предпочитаемой авторитарными режимами по всему миру, и рефлексирующей ностальгией, которую предпочитала она сама, опираясь на опыт эмиграции, и которая подразумевает принятие потери без иллюзии возвращения мифического прошлого. Оба вида ностальгии обращаются к уже случившимся событиям. Однако играет ли ностальгия какую-либо роль в научно-фантастических произведениях, действие которых происходит в будущем, и в которых описываются потери, которые нам только предстоит пережить? От пандемий и до климатических катастроф мы все чаще сталкиваемся с апокалиптическими сценариями. Вероятно, что сегодня мы начинаем наблюдать новый тип ностальгии, которую я называю *проспективной*, то есть ностальгией по вещам, которые у нас еще есть сейчас, но которые мы, скорее всего, потеряем.

Предпосылки этого нового типа ностальгии можно обнаружить в фильме Андрея Тарковского 1972 года «Солярис», в котором ученые исследуют планету Солярис, чья поверхность покрыта живым, мыслящим океаном. Тарковский наполнил свой фильм футуристической ностальгией, соединив воедино наше настоящее и далекое будущее сюжета истории. Главного героя Криса Кельвина преследуют воспоминания о самоубийстве его жены, случившемся двадцать лет ранее, в то время как Земля, которую он оставляет позади, выглядит неотличимо от мира в 1972 году: потерянное прошлое Криса есть наше настоящее.

Проспективная ностальгия проявляется наиболее полно в современных романах. В «Станции одиннадцать» («Station Eleven», 2014) Эмили Сент-Джон

Мандел развивает созданный Тарковским образ, так же, как и он, используя временной шаг в двадцать лет, на этот раз с тех пор, как пандемия стерла с лица Земли почти все человечество. В этом постапокалиптическом мире герои среднего возраста помнят прошлое в мельчайших подробностях, что пробуждает рефлексирующую ностальгию у хороших персонажей, в то время как лидер апокалиптического культа поглощен реставрирующей ностальгией. Описывается также новое поколение детей, которые не знали другого мира, поэтому они совсем не подвластны ностальгии, и поколение между взрослыми и детьми, чья ностальгия неизбежно выборочна. Один из героев, которому было восемь лет, когда началась пандемия, объясняет взрослому герою: «Мы были младше, чем вы, когда все закончилось, но не настолько маленькими, чтобы не помнить ничего совсем. <...> Мы постоянно ищем тот прошлый мир, пока последние его следы полностью не исчезли»⁸.

Незаконченный список длиной в страницу перечисляет все, что исчезло из мира, включая самолеты, социальные сети и «космический аппарат, запускаемый с Мыса Канаверал, с космодрома на Байконуре»⁹. Два коротких отзыва на обложке книги выражают проспективную ностальгию по этим потерям: «Книга о благодарности, о жизни сейчас, если бы мы могли прожить и посмотреть на нее, как на воспоминание»; «“Станция одиннадцать” заставила меня почувствовать тоску по миру, в котором я все еще живу». Автор последнего из отзывов как бы отражает проспективную ностальгию, которую испытывает один из персонажей книги в день, когда пандемия настигает Северную Америку: «Это последний раз, когда я размешиваю молоко в своем чае без знания о том, что случилось, подумал он, тоскуя заранее о настоящем моменте»¹⁰. В романе 2017 года «Нью-Йорк 2140» («New York 2140») Ким Стэнли Робинсон описывает Манхэттен, затопленный из-за 15-метрового поднятия уровня океанов. У персонажей из книги нет воспоминаний о двадцатом веке, чтобы испытывать по нему ностальгию, но у них есть наши книги: роман полон отсылок к писателям от Мелвилла до Уитмена, Маяковского и Кальвино. Робинсон даже цитирует момент проспективной ностальгии, которую описывал Герберт Уэллс, впервые увидев панораму Манхэттена в 1906-м: «Какая же из этого получится руина!»¹¹ Вызванная другими писателями рефлексирующая ностальгия героев романа отражает нашу собственную проспективную ностальгию, которая, как надеется Робинсон, вдохновит нас к борьбе против изменений климата, пока не стало слишком поздно.

В своем эссе «Космос: Воспоминания о будущем», размышляя о судьбе ранней советской космической программы, Светлана указывает на то, что «Солярис» Тарковского «не футуристичен, это произведение о сознании и потерянном времени»¹². Актуальность ее идей нигде не становится столь очевидной, как в помощи, которую она предоставляет нам в осмыслении нашего столкновения с дистопическим будущим в еще не потерянном настоящем.

Перевод с английского Надежды Викулиной

8 Mandell E. Station Eleven. New York: Vintage, 2024. P. 130.

9 Ibid. P. 32.

10 Ibid. P. 233.

11 Robinson K. New York 2140. New York: Orbit, 2017. P. 487.

12 Boym S. Kosmos: Remembrances of the Future // Bartos A. Kosmos: A Portrait of the Russian Space Age. New York: Princeton Architectural Press, 2001. P. 82–99, 94.

Уильям Миллз Тодд III

(Гарвардский университет)

В ослепительно дальновидной книге Светланы Бойм «Будущее ностальгии» главный российский поэт упоминается только вскользь. Она отмечает его роль в создании петербургского мифа, а также его игривое скептическое отношение к ностальгии по готическому прошлому и пасторальному пространству. Однако любая плодотворно провокационная книга освещает темы гораздо шире заявленных. Именно так обстоит дело с книгой Светланы в моем опыте преподавания пушкинского периода, наследия и мифа в российской культуре.

Слово «ностальгия» не появляется в творчестве Пушкина, но ностальгия как таковая бесспорно присутствует в русской литературе девятнадцатого столетия во всех ее проявлениях, которые анализировала Светлана: ностальгия по времени и месту, индивидуальная и коллективная ностальгия, реставрирующая и рефлексирующая ностальгия.

Пушкинская эпоха, охватившая периоды сентиментализма и романтизма, была великой эпохой ностальгии в истории русской культуры, но не столько для реставрирующей, сколько для модной в то время рефлексирующей ностальгии, если использовать введенное Светланой важное различие. Реставрирующая разновидность ностальгии проявлялась в поисках национальной идентичности и прошлого, пригодного для литературных манипуляций, а также в общественной кампании (в значительной степени безуспешной) по очищению русского языка от иностранных заимствований, в первую очередь — из французского языка. Пушкин не дожил до полного расцвета славянофильства или официального национализма, который продвигал триаду «православие, самодержавие, народность». Однако поэты и прозаики действительно писали с рефлексирующей ностальгией о демократии в далеком прошлом раннего Средневековья, обращались к русскому фольклору в поисках тем и сюжетов и выражали тоску по сельским радостям и пасторальным идиллиям. В этот период доминировала элегическая поэзия — с ее ощущением личной и коллективной утраты и акцентом на субъективности и эмоциях. Эту эпоху, поэзию которой критики часто характеризуют как «слезную», определяют два перевода «Элегии на сельском кладбище» Грея, выполненные Жуковским и опубликованные в 1802 и 1839 годах.

Пушкин был увлечен литературными конвенциями, в том числе жанровыми. Он, как сказал бы Шкловский, обнажал их приемы, противопоставлял их друг другу, пародировал их и проверял их соответствие внелитературным явлениям. Пасторальные поэмы и элегии не были исключением. «Деревня» (1819) начинается как пасторальная идиллия, а затем внезапно становится суровым анализом сельских условий жизни; «К Овидию» (1821) опирается на элегическую ностальгию Овидия по Риму, связывая пушкинское изгнание и потенциальное забвение с судьбой римского поэта; «Когда за городом, задумчив, я брожу...» доводит традиционный для кладбищенской элегии контраст между городским и сельским кладбищами до крайностей — грубоватой приземленности и природной простоты. Пушкин постоянно обманывал ожидания своих современников. В «Руслане и Людмиле» (1820) многие надеялись найти воссозданную с помощью реставрирующей ностальгии славу Киевской Руси;

вместо этого Пушкин подарил им игриво-эротическое повествование с пародией на одну из баллад Жуковского. «Евгений Онегин. Роман в стихах» (1825–1832) стал высшей точкой пушкинского осмысления ностальгии по времени и месту: здесь элегическая лирика доведена до предела в стихах восемнадцатилетнего поэта Ленского и одновременно подорвана прозаическими рассуждениями о его несбывшемся будущем. В то же время строфы, где доминирует автор-повествователь, проникнуты ностальгическими воспоминаниями об ушедших друзьях и далеких землях. В то время как в заключительной главе герой и героиня, Евгений и Татьяна, выражают убедительно непереносимую ностальгическую муку, печаль и сожаление, автор-рассказчик завершает свой «свободный роман» смешением самых различных сентиментов, поскольку он, в отличие от своих персонажей, способен преодолеть ностальгию.

Таким образом, Пушкин мог сам устанавливать границы в своих упражнениях в ностальгии. Этого нельзя сказать о его родной культуре, которая прославляет его как «национального поэта», — этот титул ему был присвоен (хоть и не без споров) уже в последнее десятилетие его жизни. Канонизация Пушкина набирала обороты на протяжении девятнадцатого столетия, а в двадцатом веке достигла апогея. Двадцать шесть музеев Пушкина, разбросанные по территории бывшего Советского Союза; юбилеи, отмечавшиеся с предсказуемой периодичностью (1899, 1937, 1949, 1987, 1999, а также крупные торжества 1880 года — при открытии памятника в Москве — и 1921 года, когда было положено начало ежегодным Пушкинским праздникам), научные конференции, многочисленные фильмы, романы и популярные биографии поэта — все это удерживает Пушкина в центре русского культурного сознания. Культурная ностальгия в этом случае связана не столько с самим поэтом, сколько с обстоятельствами его жизни, которые впоследствии стали называться «золотым веком русской поэзии», с трагическим местом Пушкина в той эпохе и с приписываемой Пушкину ролью основателя русской литературы. Пушкин достиг зрелости в период уверенности в будущем. Русская армия отеснила Наполеона назад во Францию и отпраздновала это, распивая шампанское «Вдова Клико» и обсуждая либеральные идеи в Париже. Социальное окружение Пушкина — образованное дворянство с западническими взглядами — наслаждалось сочинениями целой плеяды молодых поэтов и могло мечтать не только о престижной национальной литературе, но и о литературе, формирующей публичную сферу, в которой можно было бы открыто обсуждать вопросы национальной жизни. Но та ничтожно малая часть населения, что была способна оценить и поддержать эти изменения, ощущала нехватку того, кто сможет показать им путь. Говоря словами самого Пушкина: «Недоставало предводителя. Предводитель сыскался».

Этой фразой Пушкин описал восстание казаков под предводительством Емельяна Пугачева, но в реалиях русской литературы это стало относиться и к самому Пушкину. Возможно, он не написал национальный эпос, которого от него ожидали друзья и литературные критики его эпохи, но он удовлетворил потребность в лидерстве другими способами, что помогло ему сыграть мифическую роль законодателя русской литературы. В советский период реставрирующая ностальгия сделала его отцом-основателем современной русской литературы и создателем русского литературного языка. Конвенциональная ностальгия по времени и месту, проявившаяся в элегической и пасторальной литературе его эпохи, была воплощена и творчески подвергнута критике в со-

чинениях Пушкина с такой запоминающейся силой, что его культура превратила их в предмет непреходящей ностальгии по нему — как эксплуататорской реставрирующей, так и вдохновляющей рефлексирующей ностальгии.

Перевод с английского Марии Вятчиной

Дилан Джеймс Тригг

(Центральный Европейский Университет)

Вышедшая в 2001 году книга Светланы Бойм «Будущее ностальгии» стала частью канона не только исследований ностальгии, но и гуманитарных наук в целом. Для моей дисциплины, философии, главным интеллектуальным экспортом стало не столько ее знаменитое разделение ностальгии на рефлексирующую и реставрирующую, сколько наблюдение Бойм о том, что «кинематографическое изображение ностальгии — это двойная экспозиция или наложение двух изображений — дома и чужбины, прошлого и настоящего, грез и обыденной жизни»¹³. В моих работах понимание ностальгии как жеста раздвоения оказалось продуктивным для рассмотрения различных тем с далекой, воздушной перспективы, которая позволяет увидеть размытость границ между скорбью и желанием, между которыми и ютится сама ностальгия. В более широком смысле образ ностальгии как двойной экспозиции, или двойной жизни, передает важность неопределенности ностальгии в концептуальном, историческом и аффективном планах. Эта двойная экспозиция нигде не проявляется с такой ясностью, как в современном технологическом ландшафте, который все больше меняет наше понимание течения времени в целом.

Бойм была внимательна к этим изменениям двадцать пять лет назад. Ближе к концу своей книги она рассматривает будущее ностальгии по отношению к тому, что в 2001 году называли «киберпространством». В ее понимании технологии, как и ностальгия, образуют связующее звено между разными временными отрезками и пространствами. Более того, как и ностальгия, такая опосредованная связь тоже уязвима к смешению присутствия и отсутствия. В ключевом отрывке она пишет о том, что «коммуникация через компьютер в значительной степени тактильная, а не только визуальная; и когда два незнакомца встречаются в интернете, их пальцы невольно тянутся к той самой эротической клавиатуре своего любимого компьютера, а не к рукам другого человека. Таким образом, электронные возлюбленные обнаружили, что, когда дистанция киберпространства исчезла, то же самое случилось и с близостью»¹⁴.

Упоминание тогда еще новых онлайн-переписок незнакомцев и киберпространства помещает работу Бойм в 2001-й, но технологии притягивают ностальгиков с той же силой и сегодня. Такие ИИ-технологии, как боты для про-

¹³ Бойм С. Будущее ностальгии. С. 15.

¹⁴ Там же. С. 660.

живания скорби или общения с «призраками» ушедших людей, развиваются с высокой скоростью: для ностальгика сегодня на кону стоит не просто возвращение утраченного прошлого с помощью технологий, а его *возрождение*.

В каком-то смысле идея искусственного восстановления потерянного мира через симуляцию его присутствия была частью ностальгии с самого начала. Тогда как такие онлайн-сервисы, как «Глубокая Ностальгия» (*Deep Nostalgia*), используют ИИ, чтобы анимировать фотографии и, таким образом, наделять их жизнью, которой они обделены в реальности, ностальгия всегда полагалась на искусственность воображения и отказ от сомнений в пользу цельности своих желаний. Ностальгия не полагается лишь на воспоминания, напротив, она наполняет конкретные предметы и места прожитым прошлым, как бы наделяя их свойствами, превосходящими их материальность. В этом отношении она производит иллюзию прошлого, воспринимаемого как *возвращаемого*, несмотря на то что (или потому что) такое возвращение онтологически невозможно. ИИ оперирует той же продуктивной иллюзией: образ бота-призрака (и, возможно, будущая перспектива появления «ностальгического бота») отвечает на тоску самих ностальгирующих субъектов.

В 2001 году Бойм написала, что «ностальгия сама по себе имеет утопическое измерение, только эта утопия направлена отнюдь не в будущее»¹⁵. В 2026-м утопические стремления ностальгии твердо направлены на будущее. Это будущее, которое намного больше похоже на прошлое, менее неопределенное и поэтому фундаментально утопическое, так как оно обещает возвращение домой, которое всецело стирает границы между будущим и прошлым.

Перевод с английского Надежды Викулиной

15 Там же. С. 15.