



В. А. Кузнецов

**Поэтика политики:
тунисский вариант**

**Москва
Институт востоковедения РАН
2013**

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ РАН

Василий КУЗНЕЦОВ

**ПОЭТИКА ПОЛИТИКИ
Тунисский вариант**

Москва
Институт востоковедения РАН
2013

УДК 323.226(611)
ББК 66.3(6Тун)6
К 891



К 891 **Кузнецов В. А.**

Поэтика политики: тунисский вариант. М.: Институт
востоковедения РАН, 2013. – 52 с.
ISBN 978-5-89282-574-0

© Кузнецов В. А., 2013

© Институт востоковедения РАН, 2013

Научное издание

Кузнецов Василий Александрович

Поэтика политики: тунисский вариант

Утверждено к печати Институтом востоковедения РАН

Редактор Т. М. Мастюгина

Верстка А. В. Ельцева

Подписано 18.11.2013. Формат 60х90/16. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 3. Уч.-изд. л. 2. Тираж 100 экз. Зак. №

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт
востоковедения РАН. 107031 Москва, ул. Рождественка, 12. Научно-
издательский отдел. Зав. отделом А. В. Сарабьев. E-mail: izd@ivran.ru

Отпечатано в ООО типографии «Издательство МБА»

119361 Москва, ул. Озерная, 46. Тел. 781-86-28, 625-38-13

*ПАМЯТИ
ИСААКА МОИСЕЕВИЧА ФИЛЬШТИНСКОГО*

Бродский как-то заметил, что эстетический выбор, совершаемый человеком, предшествует его этическому выбору. Добавим – тем более политическому. Добавим еще – не только предшествует, но во многом и предопределяет.

Эта статья посвящена проблеме взаимосвязи эстетического (поэтике мировосприятия) и политического (выбора стратегии социального и политического действия).

Некоторые соображения общетеоретического характера будут в ней рассмотрены на конкретном тунисском материале с небольшими лирическими отступлениями и примерами (выделены курсивом), дополнениями (в сносках) и картинками.

Для упрощения изложения текст структурирован тезисно.

Итак...

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СООБРАЖЕНИЯ

1. Любая конкретная стратегия политического действия неизбежно основывается на представлении того или иного актора о политической реальности – точно так же, как жизненная стратегия каждого человека основывается на его картине мира¹.

2. Представление о политической реальности предполагает целостность (потому что целостно само понятие реальности) и выражается в виде нарратива – это всегда *рассказ* о реальности.

3. Нарратив – феномен литературный. Элементы, из которых он состоит, увязываются воедино не только (а также – не столько и даже – вовсе необязательно) посредством логических или хронологических связей, но посредством связей литературных, предполагающих наличие композиции, системы образов, использование тех или иных тропов и т.д. Одновременно литературность предполагает и соответствие текста определенному культурному контексту, что существенно ограничивает творческую свободу автора.

Это замечание позволяет обращаться в дальнейшем исследовании к методологии Хейдена Уайта, предложенной им в «Метаистории» для анализа классической историографии XIX в. Несмотря на очевидные различия между политическим и историческим нарративами, между текстом о прошлом и действием в настоящем (и относительно настоящего), некоторые идеи Х. Уайта представляются вполне универсальными. Кроме того, его литературоведческий метод мне кажется несомненно удобным для практического анализа.

4. Из контекстуальности нарратива следует, что политическая стратегия любого человека (у которого она вообще есть) не только неизбежно является частью определенного литературного сценария, но и обязательно соответствует не-

¹ Замечу: у кого такая стратегия вообще есть, что совершенно необязательно.

коему культурному контексту, навязанному извне. Таким образом, политическое действие приобретает эстетическое измерение. Приведу пример:

Представьте себе некую диктатуру, в которой запрещены любые продукты культуры, кроме фильма «Человек-паук». Все население страны от мала до велика, включая самого диктатора, ничего, кроме этого фильма, никогда не видело. Ничего не читало. Не слушало никакой музыки. И никто никогда не пытался ничего сочинить сам. И вот заезжий журналист, посланный сюда из заграницы, чтобы взять эксклюзивное интервью у диктатора, просит описать того его видение международной обстановки. Дальше понятно.

Идеальных диктатур, конечно, не бывает, и реальное политическое пространство формируется в результате действий множества людей, каждый из которых обладает и собственным бэкграундом, и собственным представлением о мироустройстве. Абсолютные демократия и диктатура – два недостижимых идеала этого пространства. В первом случае каждый член общества обладает равной степенью влияния на политику, и потому политическое пространство (какими бы специфическими чертами оно ни обладало для человека извне) совершенно интерсубъективно – оно полностью соответствует картине мира каждого гражданина, а любая политическая стратегия легко им читается. В идеальной диктатуре, где политику формирует один единственный человек, эта реальность полностью отчуждена от всего остального населения, вынужденного жить как бы в воображаемом мире самого диктатора. Поэтому в ситуации, когда «Человека-паука» смотрел только диктатор (и не смотрел ничего кроме), а все остальное население, скажем, читало вольтеровского «Кандида» (и только «Кандида»), действия правителя будут восприниматься обществом как эстетически неприемлемые.

Так через установление связи между доминирующими эстетическими нормами и политическими реальностями, в рамках которых действуют различные акторы, создаются основания для анализа политических процессов с позиций эстетики, причем этот анализ должен начинаться с выявления доминирующей стилистики, в рамках которой выстраивается контекст любого действия или произведения.

Ниже я попробую показать, как может быть использован этот подход на практике.

ТУНИССКИЙ КЕЙС

Мой первый тезис таков: *режим Бен Али, правившего страной с 1987 г., был в стилистическом отношении режимом постмодернистским, и революция 2011 г. выражала именно протест против эстетики (а вместе с ней логики и этики) постмодерна.*

Постмодернистский характер государства Бен Али был связан, конечно, не с чрезмерной увлеченностью правителя трудами М. Фуко или Ж. Деррида, а скорее с общим доминированием принципов постмодерна в современной эстетике (из чего закономерно следует, что описываемая ситуация на самом деле вовсе не была специфически тунисской). Такие характерные для любого постмодернистского текста черты, как признание невозможности (и ненужности) нового месседжа («После Освенцима нельзя писать стихи» – Т. Адорно), смешение элитарного и массового («Пересекайте границу, засыпайте рвы» – Л. Фидлер) и – особенно – ирония как основной троп, находили вполне конкретные выражения в тунисской политической реальности.

Отказ от нового месседжа в политике означал и отказ от какой бы то ни было позитивной и целостной идеологии, условную «технократичность» режима², сопровождавшуюся деполитизацией общест-

² Фактически именно эти качества – высокий профессионализм министров и высших чиновников в совокупности с преодолением различий политических воззрений во имя технократичности – сам Бен Али уже после революции рассматривал как несо-

ва и упразднением глобальных целей развития и вообще смыслов социального существования.

Естественным образом такой отказ всегда превращает постмодернистский текст в игру в цитаты, результатом чего становится эстетический эклектизм, определенная китчевость текста. В политическом пространстве это означает готовность управлять реальностью, используя элементы любых идеологических систем, необходимых для принятия решений в конкретной ситуации. Так, будучи, возможно, чемпионом мира по частоте упоминания в своих речах либеральных прав и свобод, Бен Али с не меньшим энтузиазмом боролся с агентами Моссада, правозащитниками-агентами империализма, защищал традиционные исламские ценности и т.д. Такая «цитатность» и эклектизм очевидным образом реализовывались не только на дискурсивном уровне, но и в самой архитектуре «управляемой демократии»³, многопартийная система которой в реальности сводилась к тому, что 25% населения состояли в правящей партии.

Наконец, синтез элитарного и массового и очевидный ценностный дефицит компенсировались посредством неформулируемой (или, по меньшей мере, недекларируемой), но всем очевидной идеологии потребления, даже фетишизации потребления, что, в частности, проявилось и в стимулировании трудовой миграции. В принципе, обмен политических прав на экономическую стабильность – основа основ всех арабских дореволюционных режимов – был конкретным проявлением этой идеологии общества потребления. Тем единственным проявлением, которое оказывалось возможным в бедном обществе.

И, наконец, ирония. Она становится доминирующим тропом постмодернистского текста не от большой любви авторов именно к нему, а исключительно потому, что это единственный троп, предпола-

мненные достижения своего правления. Негативных последствий такой эффективности власти он так и не увидел. – См: http://www.tunisie-secret.com/Ben-Ali-affirme-que-jamais-aucun-ordre-n-a-ete-donne-pour-tirer-sur-les-manifestants_a298.html.

³ Эта концепция была сформулирована главным архитектором (и официальным интерпретатором) тунисской политической системы при Бен Али – Садоком Шаабаном. – См.: Садок Шаабан. Тунис: путь к политическому плюрализму. Курс президента Зина аль-Абидина бен Али. Тунис: СЕРЕС, 1996.

гающий тотальный релятивизм. Только с помощью иронии можно связать несвязуемое, при этом высказав мысль, заранее отказывающуюся от собственной значимости. Тунисская политическая реальность времен Бен Али была иронична насквозь, в ней все было «как бы» и «типа» – «типа многопартийность» и «как бы выборы», «типа оппозиция» и «как бы свобода слова», и так далее, и тому подобное...

Столь же ироничным, постмодернистским было и официальное искусство республики (а государство в культурном поле всегда здесь играло доминирующую роль⁴), единственным смыслом существования которого в рамках системы было – транслировать вовне привлекательный для туристов образ «средиземноморского рая». Как пел вовсе не государственный и действительно контркультурный певец Bendir Man: *«Нет безработных, нет голодных, / нет бедняков, нет заключенных, / в больницах нет больных, / накормлены и сыты, / мы плаваем в океане счастья, / в его тихом течении, / наслаждаясь свободой... / 99% голосов – это слишком полная демократия»*⁵.

Вся эта постмодернистская политическая система вовсе не мешала существованию протестных движений, они были, и их можно даже разделить на несколько типов.

Первый из них осуществляли умеренные системные оппозиционеры, обыкновенно представленные в парламенте 5–10 депутатами и вполне довольные своей дозволенной властью немощью. Их противостояние власти воспринималось и ей самой, и ими как некая заданная роль, которая при определенных обстоятельствах могла быть заменена на другую⁶.

Другой тип – последовательные либералы, исламисты, крайне левые, смыкавшиеся с арабскими националистами. Каждая из этих

⁴ См. об этом, например: Tarak Ben Chaabene. Arts et culture après la revolution // La transition démocratique en Tunisie. Etat des Lieux. Les Thématiques / Sous direction H. Redissi, A. Nour, A. Zghal. Tunis: Diwen Edition, 2012. P. 169–190.

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=X5ynIXvGFnw>

⁶ О политической системе эпохи Бен Али, в том числе о роли и функциях системной оппозиции см.: Camau M., Geisser V. Le syndrome autoritaire: politique en Tunisie de Bourguiba à Ben Ali. P., 2003; Видясова М.Ф. Джихад без войны. Тунисский опыт модернизации и политическое наследие Хабиба Бургибы (1903–2000). Т. 2. Кн. 2. М.: Гуманитарий, 2012; Кузнецов В.А. Тунис (2010–2011) // Ближний Восток, Арабское Пробуждение и Россия: что дальше? М.: ИВ РАН, 2012.

групп за долгие годы своего существования выработала собственный политический нарратив. Первоначально он не монтировался с постмодернистской эстетикой – просто потому, что и левый, и либеральный, и исламистский рассказ о реальности были написаны еще в то время, когда никакого постмодернизма не существовало. Каждый из трех месседжей в момент своего рождения был заявлен в романтической форме, то есть авторы всех трех рассказов когда-то видели мир как драму борьбы неких абсолютов. Возможное построение идеального мира мыслилось ими только в неопределенном «где-то» и «когда-то» – при этом неважно, отнесено ли оно в будущее, как у коммунистов, или же лежит в прошлом, как у исламистов. Однако к началу XXI в. все эти три видения мира давно уже оказались вписанными в постмодернистский формат. «Как бы коммунисты» и «как бы исламисты» вели «типа борьбу», в которой им изначально было предначертано проигрывать. И даже, если они вполне реально страдали за свои идеи (получали тюремные сроки, уходили в подполье, эмигрировали), то сам характер их борьбы все равно оставался совершенно постмодернистским, лишенным истинной драмы, ироническим. Просто потому, что сама возможность победы изначально никем не предполагалась, а проигрыш мог принести определенные плюсы (статус правозащитника на Западе, поддержку, в том числе финансовую, международных исламистских организаций и т.п.).

Думаю, до некоторой степени верным будет утверждение, что само декларирование возможности того или иного известного месседжа в постмодернистском мире, приводило к его самоуничтожению. Фактически в этом повторялась драма современного сознания вообще, сводящаяся к вопросу: можно ли сказать нечто о человеке серьезно, после того как сама возможность серьезного высказывания была отменена? Казалось бы, эволюция коммунистического, либерального и исламистского дискурсов со всей ясностью показала: нет, нельзя, невозможно. Ирония уничтожает все.

И все же мы знаем – не все. Есть непосредственные данные сознания: живой ток крови, запах мокрой земли, ощущения радости, голода, страдания, ликования, нищеты, пресыщенности. Наконец, есть смерть, столкновение с которой рождает понимание необходимости и обязательности выхода за пределы мира «как бы».

И вот на фоне бесконечных псевдобитв, сопровождавшихся вполне реальными жертвами, совершенно незамеченным оказалось новое протестное движение, вызревавшее в обществе и базировавшееся на идее отказа от постмодернизма и иронии, на требовании обретения истинных смыслов социального бытия. Полагаю, что именно изначальное абсолютное неприятие навязанной эстетики окружающего бытия и понимание невозможности взаимодействия с ним сделало этот – третий – тип протеста совершенно неприемлемым для системы – даже в качестве врага, роль которого десятилетиями играли исламисты. Неприемлемым и непонятным. Позитивные формы его реализации рассматривались властью как проявление опасного хулиганства – так, фактически были запрещены любые концерты альтернативных групп (от hard rock до rap)⁷, в негативных же формах (рост активности футбольных фанатов, настоящая эпидемия самоубийств⁸) власть не обнаруживала никакого идейного содержания⁹.

Ситуацию изменило два события конца 2010 г. 7 ноября, в очередную годовщину прихода к власти Бен Али, молодой рэпер из Сфакса El General залил на Facebook свою новую песню – «Ра'ис ли-блад» («Президент страны»). А 17 декабря молодой торговец фруктами из Сиди-Бу-Зид поджег себя напротив здания местной администрации. Эти два никак не связанные между собой события положили начало Революции свободы и достоинства. El General заявит позже: «Я простой тунисец... но иногда я свергаю правительства»¹⁰. Мухаммед Буазизи не скажет ничего – он скончается в ожоговом центре 4 января 2011 г.

⁷ Tarak Ben Chaabene. Op. cit. P. 175. См. также: Bejaoui Ibtissem. Satanisme et “culture metal” en Tunisie // *Penser la société tunisienne aujourd’hui. La jeune recherche en science humaines et sociales*. Sous la direction de Sihem Najar. Tunis : IRMC-Cérès Edition, 2013. P. 291–310.

⁸ См.: Кузнецов В.А. Указ. соч.

⁹ Уточню – отчасти обнаруживала, но post factum. Так, один бывший депутат парламента от партии «Зеленые за прогресс» уже после революции утверждал, выражая тем самым довольно распространенное среди бывшей элиты мнение, что именно рост активности футбольных фан-клубов в последние годы был едва ли не главной причиной революции. – Из материалов личных бесед, Май 2011 г.

¹⁰ <http://revolutionaryarabrap.blogspot.ru/2011/10/el-general-hip-hop-and-tunisian.html>

Понятно, что ни El General в ноябре, ни Буазизи в декабре не думали о себе как о провозвестниках революции. Однако обе их акции, составляющие вместе некоторое единство – как созидание и разрушение – были истолкованы обществом именно как акции одновременно и политические, и эстетические.

Текст «Президента страны»¹¹ представляет собой одновременно и поэтическое, и прямое политическое высказывание.

Размещенный в Youtube ролик начинается с кадров, по всей видимости, взятых из официальной новостной передачи. Вот Бен Али – лохотный и в дорогом костюме – приходит в школу. Он подходит к маленькому мальчику, сидящему за партой, наклоняется: «Что тебе досаждают? Давай, расскажи мне, хочешь сказать мне что-то?». Мальчик вжимается в стул и молчит. Весь следующий текст воспринимается как голос этого маленького мальчика: *«Сегодня я обращаюсь к тебе / От себя и от имени всего народа, / живущего в страданиях / В 2011 все еще есть люди, умирающие от голода... / Выйди на улицу и оглянись вокруг / С людьми обращаются, как с животными, / Посмотри на фликов, / [Орудующих] дубинками... / Каждый день я слышу разговоры про очередное сфабрикованное дело, / Хотя власть знает, / Что речь идет о честном человеке... / Я рассказываю тебе о несчастьях / Ведь ты отец / И не хочешь дурного своим детям... / Мы живем в страдании, / Как собаки, / Половина народа живет в унижении / И испробовала вкус нищеты. / Президент страны, / Твой народ мертв / Люди питаются из помоек / Посмотри на то, что происходит в стране – волнения повсюду, / Людям больше нигде спать. / Сегодня я говорю от имени народа, / Раздавленного грузом несправедливости...»*. И так далее.

Этот очень жесткий текст, практически лишенный какой бы то ни было метафоричности (разве что некоторая игра с картинкой и обыгрывание излюбленного Бен Али образа «отца»), прочитанный простым языком, в эстетическом отношении демонстрировал отказ от любой постмодернистской иронии и игры (ср. с цитировавшейся выше песней Bendir man), наоборот – это был манифест новой искренности, нового реализма. Выходя далеко за пределы акта искус-

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=IeGLJ7OouR0> – с англ. субтитрами.

ства, он содержал в себе полный список социальных, экономических, этических и политических претензий, накопившихся у общества к режиму. Таким образом, преодолевалась грань между эстетикой и политикой.

Она преодолевалась и в протесте Мухаммада Буазизи, но несколько иным, почти противоположенным, образом – трагическая акция молодого торговца приобрела литературный характер, войдя тем самым в область эстетики, и только тогда она смогла обрести и политическое содержание.

Напомню предысторию.

Самосожжение Буазизи не было первой такой драмой в стране: еще в 1990-е гг. врачи ожогового центра больницы Азиза Усмана писали об «эпидемии самосожжений». Да и в последнее время подобных случаев было немало, причем все они были похожи одни на другой. Молодой человек или девушка из социальных низов (безработные или поденные рабочие) предпринимали попытку суицида после того, как подверглись социальному унижению. В случае с Буазизи женщина-офицер полиции отвесила ему оплеуху и отобрала товар в ответ на то, что Буазизи отказался предъявить ей разрешение на торговлю. Кадры с самосожжением сразу попали в Интернет, и буквально через несколько часов на улицы города вышла протестующая толпа, состоявшая в основном (по признаниям участников и очевидцев) из маргинальной молодежи. Только некоторое время спустя (приблизительно неделю), когда медиа-образ Буазизи подвергся некоторой корректировке, у молодого человека появились последователи и имитаторы (например, демонстративное самоубийство в Сиди-Бу-Зид 24 декабря) и протест распространился за пределы города, он стал наполняться социально-политическим смыслом.

Распространение протестного движения, мне представляется, оказалось возможным именно потому, что самосожжение Буазизи в общественном сознании быстро обрело определенный эстетический смысл. Это требовало некоторой корректировки реальности.

Во-первых, торговец быстро превратился в безработного выпускника ВУЗа, где он никогда в реальности не учился, потому что в свое время не сдал бас – местный аналог ЕГЭ. Такая интерпретация больше соответствовала социальной ситуации в стране, чем реальная

биография молодого человека. В результате идентифицировать себя с ним становилось проще, а сам его образ приобретал дополнительный трагизм униженного человеческого достоинства.

Во-вторых, довольно странная сцена с полицейским, в которой торговец, по словам очевидцев, проявил себя не лучшим образом, нахамив женщине-офицеру (за что и получил оплеуху), в общественном сознании быстро была сглажена. (Характерно, кстати, что полицейские ни до, ни после революции никаких взысканий за свое поведение не получили.)

В-третьих, очень быстро самосожжение стало трактоваться в СМИ не просто как трагедия или даже акт социального или политического протеста, но как символическая драма – новое воплощение народной сказки: низайший из низших, жертвуя собой, пошатнул царский трон. Наглядным символом такого **видения** стала быстро распространившаяся фотография, на которой окруженный свитой Бен Али стоит у постели умирающего Буазизи (*см. в конце работы*).

Конечно, отчасти мифологизация образа Буазизи производилась намеренно. Так, один оппозиционный радиожурналист признавался мне: «Разумеется, все мы с самого начала знали, что этот бедняга Буазизи – просто маргинал, клошар, но нам нужен был символ, и мы его создали»¹². Однако не имеет в данном случае значения – намеренно или нет самосожжение Буазизи прежде чем стать актом политическим было превращено в акт эстетический, причем приобретая то же эстетическое значение, что и песня El General – значение неприятия, отказа от иронии и игры, требования новой искренности и непосредственности высказывания. Высказывание самого Буазизи было сделано с максимально возможной для человека непосредственностью.

Таким образом, тунисская революция началась с эстетического бунта, с демонстрации именно эстетического неприятия существовавшей системы. То есть приблизительно с той самой ситуации, о которой шла речь выше – когда власть и население выстраивают свои политические стратегии на принципиально не монтируемых

¹² Из материалов личных бесед, июнь 2011.

вместе текстах. Возможно, именно этим объясняется абсолютная неадекватность тунисских властей на протяжении всего революционного периода (до 14 января) – любое действие, высказывание правительственных чиновников в тот момент и сейчас оставляет впечатление их полного непонимания происходящего¹³.

Очевидно, что в первые дни революции протест по сути своей не выражал никакой политической стратегии – иначе говоря, ни о каком ином нарративе, противопоставлявшемся официальному постмодернистскому, речи не шло. В действиях и El General, и Буазизи, и участников волнений выражалось неприятие постмодернистской иронии, требование новой искренности, но вплоть до январских событий уличная толпа все же оставалась «безъязыкой» в том смысле, что она никак собственный протест не квалифицировала.

Радикальное изменение произошло в тот момент, когда было сказано слово «революция».

Революция как таковая сама по себе является глобальным романтическим нарративом. Она предполагает в частности рассечение реальности на мир добра и мир зла – и то, и другое абсолютно; к миру добра относится в обязательном порядке человек, тогда как мир зла – и снова в обязательном порядке – представлен некоей бездушной машиной (системой, аппаратом, режимом), подавляющей и калечащей человека. Революция, кроме того, будучи романтическим нарративом, предполагает победу человеческого мира добра над бездушным злом.

Наконец, доминирующий троп построения романтического нарратива (а значит и революции) – метафора, позволяющая идентифицировать объекты описания на основании сходства между ними¹⁴.

¹³ См.: Кузнецов В.А. Указ. соч.

¹⁴ «И традиционные поэтики, и современная теория языка в целях анализа поэтического, или фигуративного, языка выделяют четыре основных тропа: метафору, метонимию, синекдоху и иронию. Эти тропы обеспечивают характеристику объектов в различных типах непрямого, или фигуративного, дискурса. Они особенно полезны для понимания операций, которыми содержание опыта, сопротивляющееся описанию в ясных прозаических репрезентациях, может быть схвачено дофигуративно и подготовлено для сознательного постижения. Например, в метафоре (буквально, «перенос») феномены могут быть охарактеризованы с точки зрения их сходства или отличия один от другого на манер аналогии или уподобле-

Именно поэтому весь этот поэтический пафос не только встроил события начала января 2011 г. во вполне определенный исторический контекст (метафорически) – 1789 г., 1917 г., 1936 г. и т.д. (но не Египет 1952 г. или Ливия 1969 г.), но также определил политическую стратегию и стилистику борьбы противников власти. В конечном счете, сам выход огромной толпы на столичные улицы 14 января и готовность этой толпы стоять до конца перед дулами автоматов, равно как и ее демократические лозунги, были предопределены именно тем фактом, что шла революция, и революция требовала романтики революционного поведения.

Однако сама по себе она еще не означала полного и окончательного уничтожения постмодернистской реальности прошлого.

Мой второй тезис: *на протяжении всего переходного периода (до выборов в Национальное учредительное собрание 23 октября 2011 г.) тунисская политическая реальность представляла собой попытку перехода из состояния постмодерна в состояние постпостмодерна.*

Отвлечемся от политики. Сама идея смены постмодернистской эпохи какой-то иной возникла довольно давно и, на первый взгляд, казалась вполне естественной. Однако естественна она, на самом деле, исключительно в рамках позитивистского или хотя бы минимально объективистского видения реальности, предполагающего все же наличие некоего поступательного развития (пусть не вперед, пусть по кругу, но все же). Однако она совершенно неочевидна в па-

ния, как во фразе «моя любовь – роза». Посредством метонимии (буквально, «изменение имени») имя части вещи может заменить имя целого, как во фразе «пятьдесят парусов», обозначающей «пятьдесят кораблей». С помощью синекдохи, которая некоторыми теоретиками рассматривается как форма метонимии, феномен может быть охарактеризован за счет использования части, символизирующей некоторое *качество*, предположительно скрытое в тотальности, как в выражении «он весь – сердце». Наконец, посредством иронии сущности могут быть охарактеризованы посредством отрицания на фигуративном уровне того, что утверждается на буквальном. Эмблемами этого тропа могут служить фигуры явно абсурдного выражения (катахреза), такие как «слепые рты», и явного парадокса (оксюморон), например «холодная страсть»». – Уайт Х. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2002. С. 52.

радикальному самому постмодернизму, релятивистский заряд которого предполагает отказ от идеи какой-либо дальнейшей сменяемости эпох. Не случайно сам постмодернизм определил себя только апофатически – это не новая эра, а эра, отличная от предыдущей эпохи модерна.

Соответственно, стоя в мире постмодерна, мы могли видеть перед собой две накладывавшиеся друг на друга и отчасти друг другу противоречившие перспективы.

Первая – объективистская, или фактически модернистская – предполагала объективизацию самого постмодерна, отношение к нему как к локальному феномену, декадентскому периоду развития человеческой мысли, сломленной ужасами XX в. Согласно этой логике минус на минус дает плюс, и следовательно эпоха постпостмодерна должна в реальности стать эпохой нового модерна – со всеми вытекающими (о них уже говорилось).

Вторая – собственно постмодернистская, обнаруживавшая позитивный заряд в самой постмодернистской критике – предвещала тотальную «постмодернизацию» любой последующей позитивной идеологии. Согласно этой логике, разум, познавший иронию, не сможет более ничего утверждать «на самом деле».

Очевидное противоречие между этими двумя перспективами развития человеческой мысли, как мне представляется, не могло быть разрешено умозрительно – просто потому, что любое решение предполагало признание познающим субъектом той или иной парадигмы восприятия.

Тем не менее оно находило определенные эмпирические решения. Так, в российской современной литературе, например, эти решения были найдены в творчестве «новых реалистов» – Ю. Шаргунова, З. Прилепина, М. Елизарова, А. Серова и других, которые используют постмодернистский метод для позитивного высказывания. То есть речь о двойном усложнении текста, двойной обманке – ситуации, когда минус на минус дают все тот же минус на минус, а во все не плюс.

Я приведу пример.

Есть такой писатель Алексей Серов. В самом известном на сегодняшний день его рассказе «Хозяин»¹⁵ описывается до боли знакомая по советской литературе ситуация. Главный герой – Колун, глухонемой бедолага, всю жизнь проработавший на родном заводе, ритмами этого завода живущий и любящий его по-хозяйски, вдруг оказывается обиженным новым начальством. Колун запивает, его увольняют, он осознает бессмысленность своего существования вне заводских стен и начинает пробираться на рабочее место тайком. Дирекция такое самоуправство воспринимает как личный вызов и всячески пытается изловить нарушителя. Но тут весь трудовой коллектив встает на защиту Колуна, и молодой директор, выращенный как будто в каком-то инкубаторе, где наши авторы выращивают всех своих «эффективных менеджеров», позорно бежит: **«Колун стоял на острие людского клина и не сводил с директора глаз, а тот всё больше съёживался под его взглядом. И вот он начал отступать – сперва медленно, а потом, бросив указку и закрыв лицо руками, в истерике побежал. И тогда молчание закончилось. Вслед ему захохотала огромная толпа, высказав настолько глубокое презрение, что даже менеджеру высокого класса стало понятно: дальше здесь оставаться нет смысла».**

Для того чтобы превратиться из текста Алексея Серова в текст, скажем, В. Сорокина этому рассказу не хватает минимума, буквально одного сюжетного хода – скажем, чтобы директора, главного героя или весь трудовой коллектив внезапно охватил приступ диареи (вспомните «Первый субботник» Сорокина). Такой ход моментально расставил бы все по своим местам, введя читателя в привычное пространство постмодернистской деконструкции. Однако без этого хода бедный читатель сталкивается с нелегким выбором. С одной стороны, очевидная игра с неким усредненным языком советского производственного романа, прорисовка отдельных сцен в стилистике анимэ, схематичность образов всех персонажей, кроме главного – все это подталкивает к тому, чтобы назвать рассказ постмодернистским и, соответственно, отнести его к кате-

¹⁵ Полный текст см.: Серов А. Хозяин // Русские рассказы. М.: Астрель, 2012. С. 7–21 // [On-line]: <http://www.rospisatel.ru/serov1.htm>

гории языковых игр. С другой стороны, отсутствие внятного указания на иронию и подробная прорисовка образа самого Колуна, вполне вызывающего эмпатию, заставляют признать, что автор действительно пытается говорить серьезно, однако это серьезность нового порядка, серьезность, преодолевающая иронию, а сам главный герой – это реальный персонаж, живущий в иронической реальности.

Таким образом, в результате рассказ оказывается открытым для трех прочтений: реалистического (и тогда это довольно серый образец такого рода прозы), постмодернистского (и тогда это более или менее стандартный образец такого рода прозы) и неореалистического – и тогда он интересен¹⁶.

Теперь вернемся к политике и Тунису.

Итак, теоретически столкновение постмодернистской реальности, в которой себя мыслили элиты и контрэлиты эпохи Бен Али, с реальностью романтического революционного бунта могло разрешиться победой либо одной, либо другой. Был ли возможен некий третий исход? А если да, то состоял ли он, так же как в русской литературе, в усложненном наложении друг на друга двух видений реальности или же в чем-то ином?

В принципе, революция, будучи романтическим нарративом, в случае победы предполагает дальнейшую попытку воплощения в жизнь проекта идеального будущего, а невозможность этого воплощения обычно приводит к смене дискурса – с романтического на

¹⁶Я намеренно выбрал в качестве примера образец короткой прозы, причем не самый известный. Еще более очевидные примеры русского постпостмодерна: «Библиотекарь» М. Елизарова, «Ура!» С. Шаргунова (Шаргунов С. Ура! М.: Эксмо, 2003), некая проза З. Прилепина (например, рассказ «Витек». – См.: Прилепин З. Витек // Русские рассказы... С. 251–270), значительная часть текстов, вошедших в нашумевший сборник «Десятка» (М.: Ад Маргинем пресс, 2011). Что касается западной постпостмодернистской литературы, то, насколько могу судить, в ней основное внимание уделяется гносеологической проблеме соотношения текста и реальности (в этом плане речь идет о развитии постмодернистской линии) в направлении полного уничтожения границы между ними, и разработке концепций виртуальной реальности и гиперреальности. В качестве примера приводят обыкновенно уже довольно давно написанную повесть Пола Остера «Стеклянный город» (1985). Ср. этот текст с «Библиотекарем» М. Елизарова.

реалистический (основной троп – синекдоха или метонимия). В последнем на место романтической мистики и иррациональности приходит постулирование объективной сложности мира, в котором добро и зло (прекрасное и безобразное, свое и чужое), хотя и существуют объективно, но сложным образом переплетаются между собой. История и французской 1789 г., и русской 1917 г. революций демонстрирует такую эволюцию очень наглядно.

Соответственно, теоретически, если бы в Тунисе победили чисто революционные силы, то следовало бы ожидать от них сначала выработки идеального проекта, затем попыток его воплотить, и наконец – прагматического отказа от них.

Однако в постмодернистском мире ни один романтический проект с самого начала не может восприниматься как действительно значимый, и потому каждый из них в 2011 г. тут же подвергался постмодернистской деконструкции.

Такие проекты все же предлагались, в первую очередь, коммунистами, трактовавшими события января как повторение февральской революции 1917 г., а переходный период – как аналог периода правления Временного правительства в России. На основании этой интерпретации многие из них говорили о необходимости продолжения революции, ее радикализации и выстраивании новой политической системы «снизу», например, на базе комитетов по защите революции¹⁷.

Несмотря на искреннюю убежденность представителей Тунисской коммунистической партии рабочих (ТКПР) и других подобных организаций, в этой трактовке с самого начала всем была очевидна ее вторичность, а неуверенное поведение коммунистических лидеров в благоприятствовавших им обстоятельствах февраля 2013 г. показало, что ни к какой радикализации они сами не готовы¹⁸. Таким образом, осуществлявшаяся в реальности политическая стратегия этих сил

¹⁷ Подробно о них см.: Chaker H. Les conseils pour la protection de la revolution // Observatoire tunisien // [On ligne] : [http://observatoiretunisien.org/upload/file/HOUKICORR\(1\).pdf](http://observatoiretunisien.org/upload/file/HOUKICORR(1).pdf)

¹⁸ О февральском кризисе см.: Кузнецов В.А. Немного крови в мутной воде // Россия в глобальной политике // [On-line]: <http://globalaffairs.ru/global-processes/Nemnogo-krovi-v-mutnoi-vode-15979>

демонстрировала, что они в полной мере разделяют постмодернистский дискурс.

Почти такой же была ситуация и с либеральной интеллигенцией, представленной в ат-Тадждиде¹⁹ и близких к нему партиях. Разделявшейся ею образ реальности был романтичен в значительной степени – было в нем и признание революции, и идеализированный образ мира, и вера в светлое, очень человеческое будущее. Был в нем и образ абсолютного зла – исламизм, рисовавшийся как тоталитарная и античеловеческая сила, противная самому человеческому существу. Как представляется, педалирование образа абсолютного зла и предостережения грядущего смертного боя за человека должны были компенсировать отсутствие идеального проекта либерального будущего. Впрочем, и светская идея очень быстро оказалась подвержена эрозии постмодерна, и ровно по тем же причинам, которые помешали развиться ультралевому движению. Характерно, кстати, что такой параллелизм судеб двух движений, совершенно различных в идеологическом отношении, существенно их сблизил.

Иные политические силы не были в принципе способны воспринять романтический дискурс. Некоторые из них, оставшись верны постмодернистской иронии беналистской эпохи, сразу окрестили революцию результатом манипуляций и либо выбыли из игры, либо попробовали (небезуспешно) занять место манипуляторов (партия аль-Арида²⁰).

Другие обратились к реализму и на какой-то момент даже смогли взять управление страной в свои руки (правительство Б. Каида ас-Себси и Высшая инстанция по реализации целей революции, политической реформе и демократическому транзиту)²¹. Эти демонстри-

¹⁹ Некогда – Тунисская коммунистическая партия, перешедшая к 2011 г. на леволиберальные, жестко лаицистские позиции и очень популярная в университетских кругах.

²⁰ Участвовала в выборах 23 октября 2011 г. как коалиция независимых депутатов, позже зарегистрирована в качестве политической партии. Лидер – отколовшийся от ан-Нахды лондонский миллионер, владелец телеканала «аль-Мустакилля» Хашми Хамди. Именно наличие собственного телеканала обеспечило никому не известной аль-Ариде 6,74% голосов на выборах.

²¹ Это неожиданное обращение к реализму, демонстрировавшееся ежедневно принимаемыми управленческими решениями правительства, возможно, объясняется при-

ровали наибольшую *разумность* в сложившихся обстоятельствах – качество, почитающееся в рамках реалистического дискурса за несомненное и едва ли не высшее благо. Однако в условиях 2011 г. *разумность* оценивалась иначе – она была «позорным благоразумием» для переживавших революцию романтиков, а для посмодернистов – средством манипулирования обществом.

Наконец, были исламисты из ан-Нахды, чье политическое видение только на первый взгляд может показаться романтическим, будучи в реальности едва ли не квинтэссенцией постмодерна. Неустанно говоря о правах человека, демократии, свободе, социальной и политической справедливости, нахдисты демонстрировали прекрасное владение либерально-демократическим словарем. Вместе с тем, цитируя другим своим сторонникам Коран и Сунну Пророка, пересыпая свои речи отсылками к трудам ат-Таухиди, Сеййида Кутба, аль-Маудуди, Хасана аль-Банны и других столпов салафитской мысли, они вроде бы признавались в неискренности собственных призывов к свободе и демократии. Тем самым они давали основания своим противникам обвинять их в двуличности. Но на поверку – не был ли второй исламистский дискурс столь же манипулятивным, как и первый?

Как покажут дальнейшие события, был.

А пока что принципиально различные прочтения политики в постреволюционном Тунисе вели к противостоянию нескольких политических стратегий, соответствующих разным эстетическим реальностям. Ни одна из них в первые месяцы не доминировала и каждая подвергалась эрозии постмодерна ровно в тот момент, как только заявляла о себе.

надлежностью самого Каида ас-Себси к эпохе Бургибы, а не Бен Али (при последнем он фактически устранился от политики), с одной стороны, и равнодушием к политическим проблемам значительной части его кабинета, с другой. В то же время известно, что власти (и в особенности Высшая инстанция – своеобразный аналог парламента) при нем находились под большим влиянием ат-Тадждида и близких к нему светских партий, что придавало их деятельности определенный элемент антиисламистского и демократического романтизма. В конечном счете, печатью романтических иллюзий о светлом демократическом будущем отмечено их ключевое решение – назначение свободных выборов и добровольный отказ от власти.

Взаимное ослабление всех политических концепций и сил, их представлявших, парадоксальное упразднение политики как таковой, вело к доминированию иного нарратива, объясняющего реальность – совершенно *не разумного* (и следовательно не реалистичного), зачастую *ироничного* по форме, *романтического* по своему истинному меседжу и *антиполитическому* по сути – в том смысле, что он не был направлен ни на захват власти, ни на удержание ее.

Это был нарратив маргинального искусства, разделявшего (и формировавшего отчасти) позицию светской (иногда либеральной, иногда левой) части общества, в особенности интеллигенции. Искусства – потому что в момент дискредитации эстетики политического (когда любая политическая сила подозревается революционерами в постмодернистском шулерстве) только искусство могло обеспечить новую искренность и, только обретя эстетическое толкование, мог приобрести реальную политическую значимость любой жест. Маргинального – потому что новая искренность требовала незапятнанности: только искусство, не имевшее отношения к павшему режиму (не только не обслуживавшее его, но и не противостоявшее ему политически), могло требовать доверия к себе.

И потому – главной, единственной реальной формой политики было не просто искусство, не просто эстетика, но эстетика маргинальная, эстетика улиц и площадей.

Очевидными формами этой маргинальной эстетики были рэп, граффити, политическая карикатура, перформанс.

Неочевидными – эстетически толковавшиеся массовые политические акции, такие как Караваны свободы и Караваны благодарности, проехавшие по стране в январе–феврале 2011 г.

Характерным примером такого доминирования искусства был перформанс Муфиды Федхилы SUPER-TUNISIAN (хотя перформанс вообще и не приобрел такого значения, как в российском протестном или европейском искусстве) – переодетая в костюм супермена художница шла по бульвару Бургибы, призывая прохожих голосовать за «супертунисца» – неизвестного героя, совершившего революцию и не представленного в политическом поле переходного периода (см. в конце работы).

Другой пример – граффити, представленное такими группами, как *Ahl al-kahf*²², *Meen-one*, *Sk-one* и некоторыми другими.

С точки зрения формы все эти группы демонстрировали полное соответствие своего творчества требованиям постмодерна. Так, в их работах мы находим ироничное обыгрывание цитат и европейского искусства (напр. крыса Banksy), и лозунгов 1968 г. («Цензурируйте цензуру!»; «Запрещать запрещено!»). Кроме того, художники активно использовали окружающий ландшафт, который сам по себе становился частью произведений искусства, наполняя их новыми смыслами (напр. табличка «Улица Палестины», дорожный знак «Проезд запрещен», усадьба Бельхасана Трабелси) (см. в конце работы).

Однако в отличие от типичного постмодернистского искусства, творчество этих уличных художников вовсе не демонстрирует отказа от меседжа. Скорее наоборот – ирония только прикрывает серьезность однозначного революционного высказывания. Идеологические маркеры этого высказывания вполне определены: свобода, революция, национальное достоинство (причем, в основном речь идет о тунисской нации), антикапитализм и антиколониализм. Но главное – человеческая личность. Очень характерны в этом отношении работы *Ahl al-kahf* «Где снайперы?» и проект *Meen-one* и *Sk-one* «I'm toonsi mouttha fuska» (орфография оригинала сохранена; см. в конце работы).

Граффити «Где снайперы?», изображающее маленькую девочку, стоящую под прицелом снайпера, было создано вскоре после 14 января, когда на протяжении нескольких недель появившиеся в столице снайперы (вроде бы, из личной охраны Бен Али) стреляли в простых граждан, сея тем самым смуту и панику. Граффити «Graffé» появилось на стенах Касбы во время одноименной забастовки, участники которой требовали отставки правительства Мухаммеда Ганнуши. В обоих случаях главными героями композиции становятся

²² *Ahl al-kahf* (араб.) – «Пещерные люди» – название отсылает к легенде о спящих отроках, которые были усыплены Богом на несколько веков, чтобы спастись от злого правителя. В христианской традиции герои легенды – мученики, Семь отроков Эфесских. В исламе – см. Коран, 18. Объясняя выбор названия своей группы, художники говорили, что настоящее искусство во времена диктатуры было андеграундным и тем самым напоминало указанных «спящих отроков».

рядовые тунисцы, внешне беззащитные перед лицом машины власти (характерно, что персонаж «Graffé» прячет лицо под козырьком бейсболки), но сильные своим человеческим и гражданским достоинством и бесстрашием (поза девочки, прямо смотрящей на снайпера, вскинутые вверх кулаки, тунисский флаг в руках героя «Graffé»).

Наконец, если не самым ярким, то самым амбициозным проектом, демонстрирующим направленность постреволюционного искусства, о которой здесь идет речь, стала “Artocratie” – «Артократия». В изначальной версии проекта (так до конца и не осуществленного) авторы намеревались сделать фотографии сотни простых тунисцев – мужчин, женщин, стариков, детей. Фотографии затем должны были быть размещены на стенах эмблематических зданий четырех городов страны, расположенных в разных регионах. Так, в столице площадью должен был стать фасад министерства внутренних дел (местного аналога Лубянки), в эль-Джеме – стены римского амфитеатра, символизирующего глубину исторического наследия нации, в Сиди-Бу-Зиде – стены госпиталя, где проходили лечение раненные в столкновениях с властями революционеры. При этом каждому из участников проекта предстояло ответить на вопросы о том, каким бы он хотел видеть свое будущее, будущее своих детей и своей страны. Предполагалось, что ответы составят специальную книгу.

«Артократия», по замыслу авторов, становилась апофеозом революционного искусства. Четыре города, разбросанных в разных регионах страны, символизировали национальное единство, преодоление того разрыва между столицей и Сахелем (прибрежная зона), с одной стороны, и внутренними регионами с другой, который был бичом республики на протяжении всей ее истории. Лица простых тунисцев, изображенные на эмблематических зданиях, должны были стать символом победы истинной демократии. Наконец, размышления героев проекта о будущем, трактовка этого будущего через призму индивидуального восприятия, личных чаяний и надежд – все это не только символизировало, но и воплощало в реальность *человечность* революции (см. в конце работы).

Таким образом, маргинальному искусству в 2011 г. удалось то, чего не смогла сделать ни одна политическая сила, – найти выход из постмодернистского тупика, сохранив революционный дух и подчи-

нив себе пространство политического. Причем преодоление постмодерна, обнаруживающееся в этом искусстве, было если не синонимично ситуации, характерной для отечественной литературы, то с ней рифмовалось. Существенное различие состояло (на тот момент) в векторе преодоления: если русские писатели делали шаг из постмодерна в «новый реализм», то тунисские художники – в романтизм.

Надо подчеркнуть: утверждая, что эти художники подчинили себе пространство политического, я вовсе не имею в виду, что они составили некую новую политическую силу, которая могла бы, например, противостоять старым партиям или претендовать на власть. Речь о том, что в описанной ситуации, когда одна за другой различные партии демонстрировали собственное бессилие и недоумение перед реальностью, именно уличные художники-маргиналы (рэперы, фотографы и т.д.) формулировали новые политические смыслы и задавали повестку дня «настоящим» политикам.

Более того. Именно выражавшийся (и формировавшийся) ими романтический нарратив о политической реальности делал революцию революцией и тем самым разрушал постмодернистский мир старых политических партий. Иными словами, если бы не эти маргиналы и не ярко выражавшаяся ими позиция, тунисские политические партии вполне могли бы действовать адекватно ситуации, по-старому, так же, как они десятилетиями действовали при Бен Али.

Таким образом, это искусство, определяя политические стратегии борцов за власть, было не аполитичным, но именно *антиполитическим* – причем дважды: оно демонстрировало отказ от власти его авторов и одновременно произвольно разрушало тот нарратив, в котором власть вообще была бы возможна.

Впрочем, не одни художники были верны революционной романтике. На другом полюсе революции находилась, хотя и совсем иная по своим взглядам, но по сути не менее романтическая сила – салафиты. Подобно деятелям искусства, они не претендовали на власть (по крайней мере, здесь и сейчас), однако – опять-таки, подобно им – формировали политическое пространство.

Противопоставление друг другу маргинального искусства и салафизма, вообще увязывание друг с другом двух этих явлений только на первый взгляд может показаться неправомерным. В конечном

счете, речь идет о противопоставлении двух эстетик, в первую очередь, и только во вторую – о противопоставлении двух этических и – шире – мировоззренческих концепций. Будучи не только умозрительной теорией, но и жизненной практикой, салафизм требует от своих адептов принятия определенной эстетической парадигмы, причем почти всеобъемлющей. Белые галабии, пакистанского покроя укороченные штаны, шапочки, ароматические масла и сурьмение глаз, широко применяемые мужчинами, окрашивание волос, особая музыка (*анашид*, некоторый рэп, вроде рэпера Psycho M), специфический круг чтения и т.д. – за всеми этими элементами стоит своеобразное представление о прекрасном, основывающееся на принципах ортопраксии²³. Аскеза, ограничение телесных удовольствий, жесткая гендерная сепарация и т.д., и т.п. становятся в этом истолковании прямыми свидетельствами искренности веры.

Романтический образ реальности, разделявшийся салафитами, строился (как и всегда) на жестком противопоставлении мира добра (ислама в их интерпретации) и мира зла (актуальной вестернизированной реальности) и на твердой уверенности в конечную победу первого над вторым²⁴. События 14 января толковались ими как революция, хотя и специфического рода – исламская революция, окончание периода джахилии (варварства), или хиджры (зд. изгнания). Соответственно там, где леволиберальные силы обнаруживали контекст 1789 г., 1917 г., 1968 г., 2011 г., салафиты видели 630 г. (завоевание Мухаммадом Мекки), 750 г. («Аббасидская революция»), 1979 г. (Исламская революция в Иране).

Подобно уличным художникам, салафиты почти не старались заявить о себе в поле реальной политики, более того, каждый раз, как какая-то их часть организовывалась как политическая сила (например, *Хизб ат-тахрик*) в общественном сознании она тут же переста-

²³ Теоретически ислам вообще является религией ортопраксии, а ортодоксии в нем не существует. Однако на практике идея разделения «правильной веры» (ортодоксии) и жизненного поведения распространена повсеместно. При этом несоответствие образа жизни требованиям религии вовсе не рассматривается большинством мусульман как истинное отступление от веры.

²⁴ В художественной форме салафитский нарратив был сформулирован, например, рэпером Psycho M в песне «Манипуляция-2» («Manipulation-2»).

вала считаться истинно салафитской. Однако «истинные» салафиты претендовали на то же, на что и художники – на формулирование политического нарратива. Правда, в основном, иными средствами – стены домов им заменяли молитвенные залы мечетей.

Впрочем, в отличие от художников, салафитов никак нельзя назвать антиполитической силой – просто потому, что то прочтение реальности, которым они руководствовались, в глобальном масштабе было совершенно политическим. Если художники своим действием уничтожали политику (как власть, систему подавления) и на ее место ставили человеческое сообщество (как сообщество свободных личностей), то салафиты, в конечном счете, стремились лишь к правильной организации власти. К ее отчуждению от человека в пользу Бога. Однако в конкретных условиях они содействовали разрушению политического пространства так же, как и художники. Только если последние своим творчеством бросали вызов светским силам, уличая их в неискренности, то салафиты проделывали то же самое с ан-Нахдой, искренность исламистских устремлений которой также подвергалась сомнению.

Таким образом, революция породила два противоположенных романтических нарратива: 1) глубинно либеральный, индивидуалистический, апеллирующий к человеческой личности – нарратив маргинальных художников, и 2) религиозный, апеллирующий к вечным сакральным смыслам – нарратив салафитов. Противоположность и несводимость друг к другу этих двух способов объяснения реальности делала их носителей непримиримыми врагами. Характерно в этом отношении, что как те, так и другие не считали своими основными противниками «настоящих» политиков – политические партии или представители власти воспринимались ими в качестве врагов лишь во вторую очередь.

Так, например, на протяжении всего 2011 г. можно было наблюдать выпады деятелей искусств против салафитов, с одной стороны, и наскоки на этих деятелей и обвинения их в акциях вандализма со стороны салафитов, с другой, но практически никаких демаршей, направленных против действующих политиков ни с той, ни с другой стороны не было. Даже вербальная агрессия была ограниченной.

Один из примеров противостояния художников и салафитов – история с фильмом «Ла Аллах, ла сиди» (“Ni Allah, ni maître” – «Ни Аллах, ни хозяина»), позже переименованным в «Laïcité, inch’Allah!». Известный режиссер Надия аль-Фани, работавшая раньше с Романом Полански и Франко Дзефирелли, сняла своеобразный манифест светскости. Состоящий из серии бесед с рядовыми тунисцами, фильм демонстрировал приверженность светским идеалам большей части тунисского общества. Помимо собственно содержания, в последовавших событиях сыграла немалую роль неординарная личность режиссера. Дочь одного из коммунистических лидеров республики, пятидесятилетняя аль-Фани провоцировала традиционно настроенную часть общества и своим открытым атеизмом, и широко обсуждавшейся нетрадиционностью сексуальных предпочтений, и гладко выбритым черепом.

Премьера показа была назначена на 26 июня 2011 г. в кинотеатре, расположенном в отеле «Африка», бок о бок с тщательно охранявшимся министерством внутренних дел на бульваре Бургибы. Вскоре после начала показа, в находившейся в четверти часа оттуда мечети, облюбованной салафитами, раздался призыв не допустить попрания ислама. Буквально за несколько минут около кинотеатра собралась толпа порядка ста пятидесяти человек. Размахивавшие черными и зелеными знаменами люди минут двадцать скандировали лозунги перед входом в зал, потом все же разбили витрины и ворвались внутрь. Полиция, окружавшая здание МВД, все это время пребывала в каком-то загипнотизированном состоянии и не вмешивалась в происходящее. Когда же наконец вмешалась и арестовала нескольких самых рьяных защитников веры, то публика вновь заняла свои места и продолжила просмотр (что, конечно, само по себе было ответом на салафитский вызов).

На протяжении нескольких следующих дней салафиты организовывали митинги около здания суда, требуя освобождения своих арестованных товарищей.

Подобных (или прямо противоположенных) историй в 2011 г. было несколько: самые известные – с мультфильмом «Персеполис», выступлением рэпера-исламиста Psycho M, обвинившим своих кол-

лег по цеху в пропаганде антиисламских ценностей, антисалафитская манифестация деятелей искусства 7 июля.

Итак, в первые постреволюционные месяцы 2011 г. политическая реальность Туниса (как она видится сегодня извне) формировалась на двух уровнях. С одной стороны, это была реальность сохранявшейся политической системы, изначально сформированной в постмодернистской парадигме. На этом уровне существовали и пытались действовать все традиционные политические силы (партии, движения, НПО) и отдельные политики. С другой стороны, это была революционная, а значит романтическая (анти-постмодернистская) реальность улицы, представленная не- или слабо институционализированными сообществами деятелей искусства и салафитов. Любая их попытка превращения в реальную политическую силу и включения в политическую систему уничтожала революционное видение. Одновременно самим своим существованием они трансформировали политическую систему, не позволяя ей оставаться совершенно постмодернистской и способствуя ее переходу в состояние постпостмодерна.

При этом, если сами эти силы вполне обрели постпостмодернистское видение, в котором преодоление постмодернистской иронии приводило к обретению (и требованию) новой искренности, то реализовать его в практической политике оставалось невозможным – все без исключения традиционные политические силы терпели на этом пути фиаско и в итоге оказывались дискредитированными.

Чтобы понять, почему тунисский политический постпостмодернизм потерпел поражение, насколько глубоким это поражение было и что было бы, если бы ситуация сложилась иначе, надо обратиться к периоду правления Тройки²⁵, пришедшей к власти в результате выборов 23 октября 2011 г.

²⁵ Правящая коалиция, сформировавшаяся после выборов в Национальное учредительное собрание 23 октября 2011 г. и состоявшая из ан-Нахды, Конгресса за республику и ат-Такаттуля (ранее – Форум за работу и свободы). Формально из всей Тройки исламистской была лишь ан-Нахда. В реальности Конгресс за республику был к ней чрезвычайно близок, а ат-Такаттуль в основном лоялен.

Итак, мой третий тезис: *провал постпостмодернистских сил в революционном Тунисе объясняется переходным характером их политического видения, осознание же провала вело к ужесточению противостояния.*

Пришедшие к власти в 23 октября 2011 г. исламисты на протяжении всего своего правления были вынуждены лавировать между двумя довлеющими на них силами – салафитами и креативным классом, в эстетической сфере представленным деятелями искусств.

(Вместе с тем, в собственно легальном политическом пространстве противниками новых властей традиционно оставались ультралевые и светские леволибералы, претендовавшие на то, что они выражают мнение все того же креативного класса. В реальности, однако, всех их объединял в основном антиисламистский протест, а не какая-либо позитивная программа.)

Обе эти силы институционализировались очень плохо и оказывали большей частью внесистемное давление на власть. При этом и те, и другие подозревали ан-Нахду в том, что ее двуликость – лишь маска, и она действительно хочет осуществить в стране некий глобальный политический проект, истинно салафитский или, напротив, демократический. То есть фактически речь шла о том, что и те, и другие (с надеждой или страхом) полагали, что ан-Нахда может быть понастоящему революционной силой – такой же, как они сами.

Однако ан-Нахда такой силой не была. Напротив, мысля политику по-постмодернистски, руководство ан-Нахды на протяжении всего своего правления сосредоточивало усилия на сохранении власти, избегая выдвижения не только глобальных, но и вообще скольконибудь понятных политических проектов. Фактически на сегодняшний день, по истечении двух лет правления, представления исламистской партии о путях развития страны и общества остаются столь же невяными, как и в самом начале.

Между тем, на протяжении этих двух лет революционеры заставляли новые власти отвечать на многие вопросы, которые ранее на повестке дня вообще не стояли.

Некоторые были вполне ожидаемы: отношение к алкоголю, проституции, проблеме усыновления детей, нормам внешнего вида при появлении в обществе, правам женщин и т.п. Другие оказались не-

ожиданными, например – проблема расизма, пределы самовыражения и свободы творчества.

В том, как власть реагировала на эти очевидно неудобные вопросы, постмодернистский характер ее представлений о мире выразился, быть может, наиболее полно.

Так, например, несмотря на всю исламистскую риторику, алкоголь в стране не только не был запрещен, но напротив – публично его распитие (скажем, на открытых террасах кафе), равно как и появление в нетрезвом состоянии на людях стали поступками вполне допустимыми. В тех же случаях, когда под давлением салафитов в провинциальных городах закрывались бары, моментально набирала обороты розничная торговля алкоголем, и в целом его употребление молодежи стало повальным явлением.

Несомненно, ироническое восприятие не только политического, но и правового пространства, ярко проявилось в обосновании решений правительства о нормах внешнего вида. В то время, когда в европейских государствах законы о запрете никабов обосновывались правом каждого гражданина знать, кто находится рядом с ним («У республики открытое лицо!», – гласит французская социальная реклама), отмена подобного (существовавшего при Бен Али) закона в Тунисе обосновывалась столь же либеральным правом каждого гражданина самому определять, каким должен быть его внешний вид.

Вполне ироничной была и подмена ключевых вопросов, стоявших перед страной, вопросами откровенно маргинальными для большей части гражданского общества – например, проблемой прав сексуальных меньшинств.

Так, летом 2013 г. во время нескольких встреч с представителями ан-Нахды разного уровня (и разной степени умеренности) – членами партийного руководства, депутатами национального Учредительного Собрания, руководителями региональных отделений – я задавал им один и тот же вопрос: «Как должен на практике реализовываться базовый тезис об арабо-мусульманской идентичности Туниса?». В ответ неизменно следовал рассказ об открытости и толерантности ислама, о духе свободы, в нем заложенном, и об уважении партии к принципу соблюдения прав человека. В качестве же приме-

ра именно арабо-мусульманской специфики говорилось: «Мы против легализации гей-браков».

Следует заметить, что в Тунисе (как и в большинстве других арабских стран) гомосексуальные связи сами по себе были и остаются деянием уголовно наказуемым, по крайней мере в теории²⁶. Ни одна политическая партия или крупное общественное движение, кажется, всерьез вопроса об отмене соответствующих статей УК не ставили²⁷. Что уж говорить о легализации однополых браков?

Вся эта ирония и игра только усугубляла силу скрытого противостояния новых властей и истинно революционных сил. Конечно, поначалу правящая коалиция – Тройка – пыталась сделать их частью своей постмодернистской реальности: так, правительство Хаммади Джебали сквозь пальцы смотрело на распространение в республике салафитских милиций и поначалу оставалось вполне благосклонным к маргинальному искусству. По крайней мере, вплоть до убийства леворадикального лидера Шукри Биль‘ида и последовавшего за ним февральского политического кризиса 2013 г.

Кризис же прояснил две вещи:

1. Ни одна из легальных политических сил – правящих или оппозиционных – не революционна.

2. Преодоление политического постмодернизма требует от революционных сил революционного поведения.

Подтверждением первого тезиса служит позитивный диалог, установившийся между правящей коалицией и оппозицией по вопросу о формировании нового правительства. Готовность обеих сторон к компромиссам, при том, что и у той, и у другой в принципе были ресурсы, чтобы переломить ситуацию в свою пользу²⁸, стала прямым

²⁶ На практике я не знаю случаев преследования по этой статье. Да и о самом ее существовании, полагаю, помнят немногие, учитывая распространенность этого явления и однополых секс-туризма.

²⁷ Хотя, справедливости ради, можно указать на появление в стране полулегальных правозащитных ЛГБТ-организаций.

²⁸ Так, поведение в этот период главнокомандующего Рашида Аммара показывает, что армия была готова поддержать светский переворот в стране, а поведение салафитских групп, бросивших клич защиты ислама от лаицистов, говорило о возможности силовой поддержки ан-Нахды с их стороны.

следствием их постмодернистского «игрового» видения реальности, которое все строилось на конформизме, страхе перед возможными рисками, отсутствии глобальных политических проектов и стремлении к минимизации действия.

Своеобразное предательство идеи революции партиями вело к неизбежному выводу: без радикального слома всей политической системы и замены старых игроков никакая революция не будет успешна, никакой «новой искренности» не настанет, а постмодернистская игра в реальность будет продолжаться бесконечно. Слом же системы возможен только извне – будь то со стороны салафитов или же со стороны условно либеральной интеллигенции, представленной в эстетическом пространстве художниками-маргиналами.

Отсюда – ужесточение противостояния между революционерами и правящими элитами, внезапно появившаяся жесткость ответов правительства на вызовы со стороны маргинального искусства, с одной стороны, и салафитов, с другой, на фоне набравшей обороты поляризации общества, которая остро чувствовалась в повседневной жизни.

Вот, например два почти зеркальных, почти комичных – и внешне почти незначительных – эпизода, произошедших в июне 2013 г.

Кафе в Набеле, почти на самом морском берегу. За столиком – две симпатичные девушки в легких топиках, коротких юбках. Кофе, сигареты, сплетни. Входит мужчина с женой и тремя или четырьмя детьми. Одного ребенка несет подмышкой. Мужчина – новый генсек президентской партии «Конгресс за республику». Девушки замолкают, медленно тушат сигареты, ставят на стол кофе, поднимаются. «Это мы, значит, тебе не нравимся?! Наша одежда, наши юбки, наш образ жизни?! Да такие, как вы – вы все только поганить можете, вам бы только нацепить на нас черные мешки, вы убиваете нашу страну, нас самих, пошел вон отсюда вместе со всем своим выводком!». Политик хватает детей и убегает. Девушки мчатся за ним.

Вечер того же дня. Обнесенная невысокой стеклянной загородной терраса на бульваре Бургибы. Молодой бизнесмен с кружкой светлого пива. К террасе не спеша приближается мужчина лет шестидесяти, явно простого происхождения, похожий на жителя

медины²⁹ или провинциала. Долго укоризненно смотрит на бизнесмена, воздевает палец, начинает читать проповедь, заводится, почти кричит, призывая на голову грешника все ужасы ада. Сокрушенно смотрит вокруг, не находя поддержки, смачно плюет на стекло и уходит.

Между тем, власти, ощущая непосредственную угрозу со стороны революционеров, перешли к жесткому давлению и на либералов, и на салафитов.

Так, уже в феврале 2013 г. была распущена Лига защиты революции – салафитская милиция, действовавшая ранее при попустительстве правительства и тесно связанная с ан-Нахдой, затем был запрещен съезд салафитской организации *Ансар аш-шари‘а*, изначально союзной ан-Нахде и фактически аккумулировавшей радикальное крыло партии (во главе с Садоком Шуру и др.).

Параллельно с этим происходила и радикализация салафитского движения. В центральных районах страны появились вооруженные джихадистские группы. Активнее всего они действовали в горах аш-Шаамбия, где создали своеобразный «укрепрайон», заминированный по периметру. После нескольких подрывов местных крестьян в горы были отправлены армейские подразделения, для организации антитеррористических действий туда выезжали едва ли не все первые лица государства.

Одновременно некоторые районы оказались оккупированы салафитами-джихадистами. Например, в Сиди-Бу-Зиде ими были заняты шесть из восьми больших городских мечетей, а неподалеку один из лидеров тунисского джихадизма Хатиб ал-Идриси превратил свое родное село в фактически закрытую зону.

Помимо внутренних территорий, особой популярностью джихадизм пользовался в беднейших кварталах столицы (таких как *Хайй ат-Тадаммун*) среди молодых мужчин (25–35 лет). К июню 2013 г. в большинстве своем они категорически не принимали политику ан-Нахды, а саму партию называли то (sic!) «новым RCD» (RCD – партия власти при Бургиба и Бен Али), то сворой атеистов или «лицеме-

²⁹ *Медина* – старая часть магрибинских городов, как правило, населенная людьми скромного достатка, принадлежащими к традиционным социальным слоям.

ров» (*мунафикун*) – наймитов Запада, или «катарских шавок». Характерно, что ранее их отношение к правящей партии было намного более позитивным: несмотря на всю критику, во время февральского кризиса они были готовы защищать ее с оружием в руках.

Революцию джихадисты оценивали по-разному, но больше отрицательно, считая, что вся она была фарсом, в результате которого обогатились лишь властимущие, в особенности полиция. Единственная возможность спасения страны виделась им в вооруженном джихаде и последующем тотальном введении шариата³⁰.

Такое изменение политической стратегии было лишь отчасти связано с естественным появлением в стране ливийского оружия и легкостью пересечения границ джихадистами из соседних стран. Ключевая причина, как представляется, состояла во внезапном осознании того факта, что ан-Нахда не была революционной силой. Последовавшее за этим разочарование в революции как таковой вело к отказу от романтизма в пользу «нового реализма» – видения реальности как отчужденной манипулятивной игры и себя как игроков, способных объективно смотреть на игровое пространство (но не включенных в него, как в дореволюционном постмодернистском варианте).

Одновременно ужесточились отношения и на противоположенном фланге – между властью и представителями художественной интеллигенции, в ответ на все более радикальные демарши которой, правительство перешло к репрессивным мерам.

Можно привести в пример три наиболее известных скандала.

Первый случился еще в феврале 2013 г. 23 февраля ученики старших классов лицея из состоятельного столичного района Менза, подобно тысячам своих ровесников в других странах, устроили Harlem Shake. Некоторые его участники были одеты в костюмы салафитов и эмиров нефтяных монархий Залива. Под обычные для этого Интернет-мема слова Baauer “Con los terroristas do the Harlem Shake, Eu” ряженные салафиты имитировали сексуальные фрикции, а другие участники в это время били их по головам палками³¹. В ответ на эту

³⁰ Из материалов личных бесед. Июнь 2013 г.

³¹ <http://www.youtube.com/watch?v=hakEPusG3O0>

акцию тогдашний министр образования Абдельлатиф Абид – профессор арабской филологии из ат-Такаттуля, по некоторым своим взглядам близкий к ан-Нахде – немедленно уволил директора лицея, в котором она проходила. Вполне ожидаемо это вызвало очередную волну возмущения в обществе, в особенности среди молодежи, следствием чего стала в числе прочего хакерская атака на сайт министерства образования.

Второй скандал, вызвавший еще большую реакцию, был связан с девушкой Аминой Тилер (Сбуи), которая вслед за своими единомышленницами из украинской группы FEMEN продемонстрировала неприятие правительственной политики «секстремистской» радикально феминистической акцией³².

1 марта 2013 г. она распространила в социальных сетях свою фотографию с обнаженной грудью, на которой черным маркером было написано «Мое тело – моя собственность, а не чья-то честь». Эта фотография не только вызвала острую дискуссию в обществе, но и привела к тому, что от Амины отказалась ее собственная семья, а салафиты приговорили девушку к смертной казни.

В следующий раз тунисская феминистка попала в СМИ, оказавшись задержанной полицией во время митинга Конгресса за республику, где она попыталась провести некую акцию против министра по делам женщин³³.

Наконец, третий раз она привлекла к себе внимание 19 мая 2013 г., когда приехала в Кайруан, где должен был пройти ранее запрещенный властями съезд *Ансар аш-шари‘а*. Полицейские схватили Амину в тот момент, когда она выводила на кладбищенской стене граффити «FEMEN». Девушка распылила им в лицо газ. В результате суд приговорил ее к двум с половиной годам тюрьмы за вандализм и сопротивление полиции³⁴ (см. в конце работы).

³² <https://www.facebook.com/AminaFemenTunez>

³³ <http://www.jolpress.com/femen-amina-tyler-tunisie-dons-crowdfunding-article-819335.html>

³⁴ Под давлением международной общественности и по личной просьбе президента Франции этот приговор, равно как и приговор Weld el 15 (см. далее), будет затем отменен. Weld el 15, однако, в результате все же окажется под арестом в начале осени 2013 г.

Наконец, третий – и самый громкий – скандал был связан с известным роликом рэпера Weld el 15 «Boulricia kleb» – «Менты с**и», за который певец был приговорен к двум годам тюремного заключения по обвинению в призывах к насилию в отношении представителей органов власти.

В клипе текст Weld el 15 читается на простонародном молодежном жаргоне на фоне сцен столкновений уличных демонстрантов с полицией. В связи с большой важностью этой песни приведу ее слова полностью, купируя только повторы³⁵. Одновременно должен предупредить о широком использовании в тексте ненормативной, обсценной лексики:

*Они свинтили меня за фарцу³⁶, закрыли за траву, / Заставили плакать маму, заперли несправедливо, / загнали в тупик. / Тунису возлагаю цветы, властям же – с***ть! / Эй, дайте нюхнуть! / Они б не закрыли меня на год, будь мой папаша Бусбии³⁷! / Я ж завязал, у меня в кармане не было ни косяка! / Я б не увидел тюрьмы, будь сыном Слима Шибуба³⁸ / Эй президент, эй адвокаты, эй советники / Раз вы заставили плакать моего отца, ваших я пожгу / Этот квартал – Кандагар³⁹, и мы на грани / Левая рука – дьявол⁴⁰, правая – Абу Ийаз⁴¹ / Менты использовали меня, довели до могилы. / Вчера еще спал у себя, эту ночь – в камере. / Мама, не плачь, они не измывались*

³⁵ Мне приятно поблагодарить моего друга Валида Мезлини за помощь в понимании и переводе этого текста.

³⁶ Фарца (нарк. арг.) – распространение наркотиков.

³⁷ Хаммади Бусбии – крупный бизнесмен, президент группы компаний, производящей в том числе пиво Celtia.

³⁸ Крупный бизнесмен, зять Бен Али.

³⁹ Образ Кандагара аккумулирует представления об опасности, нищете, полном отсутствии закона и вообще нормальной человеческой жизни.

⁴⁰ Здесь олицетворяет все негативные (в т.ч. с точки зрения ислама) элементы ничем не ограниченной воли – засилье алкоголя, наркотиков, насилия и т.п. Существенно то, что этот дьявол воли связывается здесь с левой рукой, ассоциируемой со всем плохим, неправильным, грязным.

⁴¹ Лидер туниских джихадистов, принадлежал к Аль-Каиде. Правая рука символизирует все хорошее и правильное, чистое.

надо мной! / Я заставлю жрать траву⁴² мать мента, что меня за-
ловил! / Менты – с**и, спрашиваю себя, откуда несется их тьяка-
нье, ну, скажи, откуда они лезут? / ... / Эй, с**а, лай, эй, с**а, лай,
эй, с**а, лай / ... / Заряди свою пушку, мент, нацель на нас / Упоро-
тые до смерти, если ты выстрелишь в нас, мы ничего не почувству-
ем! / Ты хочешь забрать паспорт⁴³, тебе его не получить / А я хочу
на праздник⁴⁴ перерезать горло какому-нибудь менту – oh yeah! –
вместо барашка / Они заставили нас бежать в квартал, не смогли
нас схватить / При облаве хватают всех, квартал уже черен от
змеи⁴⁵ / Ищешь траву у меня? – Не найдешь! / Забей на учебу, давай
шмали⁴⁶! / Мы так живем, мент! / Нам нечего прятать! / Из-за вас
мы ненавидим жизнь на воле, лишь Бог знает наши страдания! / Хо-
чешь, чтоб я попался, хочешь нацепить браслеты / Забудь, отс**и! /
Это наш район, змееныш! / Ты пугаешь нас тюрьмами! / На башке
трусы⁴⁷, / А строишь крутого, клоун⁴⁸, / Я ж безбашенный, я тебя
зач**ю / Прошлый раз тебе подфартило, но сегодня – вы**у / ... /
От Бушуи⁴⁹ до бань⁵⁰ стойкие сердца не боятся / Е**ть змеены-
шей / Дай мне пистолет, я их прикончу / И мне пох**й, схватите вы
меня или нет! / Я всегда обдолбанный и накаченный / Попробуй меня
вые**ть / Менты – с**и – это сразу видно / Лучший мвдешник – ха-
пуга и стукач / Смотри, смотри, он встал из уважения к офицерам,
понтыра / Это обкуренное поколение, греховное поколение / Ко-ко-

⁴² Одновременно отсылка к «траве» как наркотику и аллюзия на овцу как символ животного состояния, тупости, неспособности сопротивляться. Вместе с тем, овца – жертвенное животное, что позволяет рифмовать по смыслу эту строку с упоминанием о жертвенном барашке в следующем куплете.

⁴³ В тексте – удостоверение личности (carte d'identité) – основной документ, аналогичный российскому гражданскому паспорту.

⁴⁴ Имеется в виду праздник жертвоприношения – курбан-байрам.

⁴⁵ Змеями тунисских полицейских называют из-за их черной формы.

⁴⁶ Шмалить, шмалять (нарк. арг.) – курить наркотики.

⁴⁷ Уничжительное название полицейских головных уборов среди тунисской молодежи.

⁴⁸ Клоун, или марионетка, кукла. Одновременно олицетворяет смехотворность и несамостоятельность. Кроме того, ассоциируется с известной политической сатирической телепрограммой «Куклы».

⁴⁹ Центральное КПЗ в столице.

⁵⁰ Баня – на тюремном жаргоне – тюремный душ.

кокаин, трава, кетамин – откуда пришли? Вы принесли их / Скажи, откуда пришла эта наркота? Сами фарцуете, сами барыги / Вы разрушаете нас этим ядом с самого детства. / Не смею более задерживать – мне в голову пришла одна мысль: / Считали раньше, что когда-то в этой стране была революция. Так вот – ее прос**ли: / Делай что хочешь, власть, / Мы в дерьме по уши / Посвящается корешам с района и угнетенной молодежи / Менты – с**и, спрашиваю себя, откуда несется их тявканье, ну, скажи, откуда они лезут? / Менты с**и, менты с**и, менты с**и, менты с**и / Эй, с**а, лай, эй, с**а, лай, эй, с**а, лай...⁵¹.

Все три приведенных эпизода представляются чрезвычайно важными в нескольких отношениях.

Прежде всего, они демонстрируют новую степень радикализма и искренности, достигнутую маргинальным искусством.

Мягкость, едва ли не лиричность «Президента страны» по сравнению с рэпом Weld el 15 совершенно очевидна. Как и то, что там, где El General прибегнул к довольно изящной игре, вложив свои слова в уста ребенка и всячески обыгрывая тему «отца нации», Weld el 15 пошел напролом, прямо сказав, что он думает и о полиции, и о власти, и о ситуации в стране. Точно так же можно сравнить радостный перформанс SUPER-TUNISIEN с недавно еще немыслимым акционизмом Амины, искренность которого была явлена всем непосредственно, причем не только самим фактом публичного обнажения, но и ясным пониманием возможных последствий.

Вторая важная черта этих трех акций – очевидная вторичность по отношению к внешним источникам. Понятно, что и Harlem Shake – феномен не тунисский, и Амина выступила продолжательницей украинских феминисток, и тематика песни Weld el 15 вполне традиционна для рэпа. Однако во всех трех случаях специфика состояла в наполнении привычных шаблонов совершенно новыми смыслами, не всегда даже продуманными авторами.

Так, например, может быть, впервые с момента написания песни “Baauer” ее слова приобрели вполне конкретный и очевидно политический смысл: «С террористами делай Harlem Shake». Точно так же

⁵¹ http://www.youtube.com/watch?v=6owW_Jv5ng4

типичные в целом для этого мема танцевальные движения, имитирующие сексуальный акт, в исполнении человека, переодетого салафитом, в туниских условиях совершенно очевидно намекали на общепринятое в лаицистской среде мнение о сексуальной неудовлетворенности салафитов и их приверженности различным перверсиям.

Обнаженная грудь Амины выглядела куда более обнаженной, чем груди ее украинских единомышленниц, учитывая все многочисленные споры о правах женщин и распространение исламистских воззрений в туниском обществе. Да и вполне обычная феминистская фраза, начертанная на ее теле, становилась очень конкретным политическим требованием – более глобальным, конкретным и экзистенциальным, чем те, что были в ходу во время подобных акций в европейских странах.

Наконец, в тексте Weld el 15 мотивы наркотиков, сопротивления полиции, уличных банд, жизни беднейших кварталов, наряду с юношеской бравадой и будто внезапными сентиментальными нотами сыновней любви и жалости к плачущей маме – для рэпа вполне банальны. Однако опять-таки в туниской реальности 2013 г. все эти темы обрели конкретное социально-политическое звучание. Более того, если мишенью лицеистов из Менза и Амины стали салафиты и их иностранные спонсоры (монархи Залива в ролике Harlem Shake), то главным оппонентом молодого рэпера становится власть, предавшая и свой народ, и идею революции и оказавшаяся столь же двуличной, «постмодернистской», сколь и сметенный два года назад режим.

В принципе, список претензий Weld el 15 к окружающему миру почти полностью повторяет список El General: страдание народа, нищета, жестокость полиции, равнодушие власти, ее коррумпированность, бесконечная череда унижений, социальное неравенство. Однако там, где автор «Президента страны» еще надеялся на что-то, призывая главу государства «выйти на улицу», Weld el 15 совершенно отчаивается. Единственный выход для него – полное уничтожение системы власти и торжество насилия. Поэтому там, где интеллигентные лицеисты высмеивают салафитов, а Амина распахивает на себе рубашку, демонстрируя им свое неприятие и презрение, brutalный рэпер смотрит на них как на единственный выход: «Левая рука –

дьявол, правая – Абу Ийяз». То, что этот выход абсолютно деструктивен и несет в себе лишь радость отмщения, но никак не исправления ситуации, певцу ясно вполне. Но точно так же ему вполне ясно, что никакого позитивного выхода не может быть в принципе – революция была обманом, и «мы в дерьме по уши».

В этой характеристике реальности Weld el 15 полностью солидарен с салафитами.

Таким образом, художественный протест в Тунисе за два года существенным образом изменился. Сохранилась сама протестная направленность творчества представителей маргинального искусства. В общем, незначительные изменения претерпели и изначально выдвигавшиеся ими претензии к власти, равно как и общая идеологическая направленность творчества – антибуржуазная, антикапиталистическая, антиисламистская⁵². Однако картина мира и соответственно прямо или только подспудно предлагавшаяся ими стратегия политического действия изменилась принципиально – революционные надежды сменились разочарованием, а единственным способом реакции на происходящее оказался возрастающий антисистемный радикализм.

Салафиты, прошедшие в своей эволюции схожий путь, и будучи изначально силой политической, выражали все это в прямых религиозно-политических действиях – насильственных акциях, проповедей и т.п., в целом сохраняя прежние эстетические формы саморепрезентации. Изменение же картины мира художников-маргиналов (и тех, кого они представляли) как силы изначально антиполитической находило, напротив, эстетическое выражение, оставаясь в целом стабильным в политическом плане – массовые демонстрации антиправительственных сил, уличный акционизм.

Если рассматривать эволюцию взглядов изначально революционных сил с точки зрения эстетической, как было предложено в самом начале, то можно сказать, что радикализация действия была следствием кардинальной перестройки нарратива, предвещавшей

⁵² Но не антиисламская. Характерно, что Амина летом 2013 г. покинула FEMEN, обвинив движение в исламофобии, а многие рэперы, как в частных разговорах, так и в публичных интервью, заявляют об искренности своей веры.

полное преодоление постмодернистского мировосприятия. Если на первом этапе мы наблюдали противопоставление навязанной постмодернистской иронии «новой искренности», понимавшейся через призму романтической метафоры революции, то теперь эта «новая искренность» обретала черты реализма с соответствующим изменением основных тропов.

Под метафоричностью революционного искусства (и соответственно – вообще понимания реальности) подразумевается несколько вполне конкретных вещей.

1. Метафора, понимаемая в духе литературоведения Хейдена Уайта как выражение объект-объектных отношений (например, «моя душа – роза»), является основным способом выражения реальности в произведениях искусства. Так, SUPER-TUNISIEN символизирует обобщенный образ тунисца (тунисца как идею), El General обращается к президенту (и именно к президенту, а не к власти вообще) от имени всего Туниса, а граффити «Enjoy capitalism» символизирует протест – надпись *ла* (араб. «нет») на чистом белом фоне – против идеи кровавого (брызги красной краски) общества потребления (шрифт надписи “Enjoy Capitalism”, ассоциирующийся с рекламой Coca Cola).

2. Эта метафоричность становится стержнем понимания политики, которая рассматривается в романтическом революционном духе как борьба неких обобщенных идеалов добра и зла.

3. В жанровом отношении нарратив революционного романтического видения – это нарратив романа, поскольку «роман в своей основе есть драма самоидентификации, символизируемой выходом героя за пределы мира чувственного опыта, победой над ним и финальным освобождением от него... Это драма триумфа добра над злом, добродетели над пороком, света над тьмой и финальный выход человека за пределы мира, в котором он поработен Падением»⁵³.

Точно так же вполне определенную конкретику содержит в себе утверждение о наступившем на втором этапе революции переходе от романтического мировосприятия к условно реалистическому.

⁵³ Уайт Х. Указ. соч. С. 28.

1. Ведущим тропом маргинального искусства становится синекдоха (или иногда метонимия). Так, на ней построен весь текст Weld el 15. Само название “Boulícia kleb” («Менты – с**и») только на первый взгляд метафорично, но на самом деле это метонимия (предполагающая соотношение по смежности, но не по сходству – часть–часть) или синекдоха (соотношение часть–целое). Полицейские в нем символизируют власть вообще, а собака в тунисской традиции наделяется такими качествами, как неверность, злобность и лживость, т.е. образ собаки здесь выражает сущность власти. В дальнейшем эта метонимия/синекдоха усиливается другой синекдохой – когда речь заходит о собачьем таяканье. Ряд синекдох продолжается, когда рэпер называет полицейских «змеями» (на основании сходства их черной формы со змеиной кожей) и «змеенышами», «клоунами» с трусами на голове, а свой квартал – Кандагаром. Через синекдоху описывает он и своего лирического героя, одна рука которого – дьявол, а другая – Абу Ийяз, и весь он – «стойкое сердце». Через синекдоху выразила свой протест и Амина, обнаженная грудь которой становится в ее акции символом прав женщин и свободы вообще. Наконец, синекдоха – основной троп лицеистов из Менза: в их Harlem Shake выделяются наиболее сущностные детали, определяющие салафитов, эмиров Залива и представителей власти, отдельные движения, жесты символизируют общее понимание авторами ситуации в стране.

2. Выдвижение на первый план синекдохи предопределяет и изменение понимания политической реальности, романтическая революционная составляющая которой ограничивается. Теперь нет никакого мира добра и мира зла, есть просто мир, в каждом элементе которого (в каждой политической силе и каждом действии) превалирует какое-то качество (синекдоха), что дает основание для выделения типов (в реалистическом духе). Нет добра *a priori*, впрочем, как нет *a priori* и зла, и именно поэтому те типы, в которых добро превалирует, должны быть максимально радикальны в своем действии, а если не будут, то зло – ложь, обман, ирония – поглотит и их.

3. В жанровом отношении этот новый нарратив более всего соответствует комедии⁵⁴, потому что требуемая им радикальность действия оставляет надежду если не на победу добра над злом и уничтожение последнего, то на подчинение зла и на временное примирение человека с миром. Пусть даже и ценой уничтожения последнего.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СООБРАЖЕНИЯ 2.0

Должно быть очевидным, что тунисский случай выбран для анализа более или менее случайно – с не меньшим (или не большим) успехом предложенный методологический подход мог быть использован для анализа любой другой ситуации, хотя, конечно, революционная патетика придает материалу особую привлекательность.

Подобный анализ, конечно, мог бы быть проведен на египетском или турецком материале. Мог бы и на отечественном. Здесь на протяжении последних нескольких лет развитие новых трендов в литературе и искусстве совпадает с оживлением общественной жизни и ростом протестной активности, корни которой лежат, как мне представляется, именно в эстетической сфере – в сфере несовпадения объяснительных нарративов разных социальных групп. В результате, пока требования «новой искренности» приводят к вторжению искусства в политическую сферу (арт-группа «Война», Pussy Riot и т.д.), политический протест оказывается, прежде всего, протестом эстетическим (и только потом – этическим), основное содержание которо-

⁵⁴ «В комедии надежда воспринимается как временный триумф человека над его миром посредством случайного *примирения* с силами, которые действуют в социальном и естественном мирах... Примирение, которое возникает в конце комедии, есть примирение людей с людьми, людей с их миром и с их обществом; общественные условия предстают как более чистые, нормальные, здоровые вследствие конфликта между, казалось, непримиримо противоположными элементами мира; в конечном итоге обнаруживается, что эти элементы гармонизируются и унифицируются друг с другом». – Уайт Х. Указ. соч. С. 28–29.

го – также требование «новой искренности», отказа власти от лжи, уважения к народу и конституции («Стратегия “31”») ⁵⁵.

Определенные совпадения между тунисской и российской ситуациями, вместе с широким размахом протестных движений по всему миру, в последние несколько лет наводят на мысль, что проблема эстетической истощенности постмодернизма более или менее универсальна. Социально-политические протесты, «нищета» современных идеологий и упадок партийных систем, рост религиозной составляющей в мировой политике и общественной жизни, затянувшийся кризис гуманитарного знания – все это ее конкретные проявления, интенсивность которых будет набирать обороты до той поры, пока не сформируется новая эстетическая парадигма.

В практическом же отношении предложенный подход, как представляется, может быть применен двояко.

Во-первых, учитывая высказанное в начале требование контекстуальности любого политического нарратива, можно предположить, что смена эстетических парадигм, в конечном счете, должна вести и к смене парадигм политических. Соответственно, углубленный анализ развития новых трендов в искусстве может быть использован в конкретных политологических исследованиях, в том числе для прогнозирования.

(Вполне очевидно, что эстетические изменения видны *сначала* в искусстве и только *затем* в политике.)

Во-вторых, литературоведческий анализ стратегии политического действия может быть необходимым для понимания поведения тех игроков, нарратив которых принципиально отличен от эстетической реальности наблюдающего субъекта.

⁵⁵ Характерно в этом отношении, что массовые выступления начались не после трагедий «Курска», «Норд-Оста», Беслана, отмены выборов губернаторов, массовых столкновений на национальной почве в регионах или двух очевидно манипулятивных рокировок президента и премьер-министра, а после парламентских выборов, прошедших по стандартному для страны сценарию.



Президент Бен Али у постели Мухаммеда Буазизи¹



Муфида Федхилла. Перформанс SUPER-TUNISIAN²

¹http://photoblog.nbcnews.com/_news/2011/01/28/5941280-mohamed-bouazizi-the-fruit-vendor-whose-death-may-have-changed-the-arab-world?lite.

²https://www.facebook.com/pages/Moufida-Fedhila-Page-Officielle/215901541784147?id=215901541784147&sk=photos_stream. Фотография: <http://p://inferno-magazine.com/2012/06/14/moufida-fedhila-super-tunisian-en-danger/>



Sk-one, Meen-one “Graffé” – работа была выполнена во время забастовки Касба, в рамках проекта “I’m toonsi motha fucka”³



Ахл ал-кахф «Где снайперы?»⁴

³ <http://www.wled-el-banlieue.com/2011/03/graffiti-tunisien-par-meen-one-feat-sk.html>

⁴ <http://observers.france24.com/content/20110606-graffiti-artists-show-support-tunisian-revolution>



Ахл ал-кахф «Улица Палестины». Граффити сделано в честь палестинской активистки Лейлы Халед⁵



Ахл ал-кахф. Крыса, отсылающая зрителя к творчеству британского уличного художника Bansky, с лицом Муаммара Каддафи – на дорожном знаке «Движение запрещено»⁶

⁵ <http://observers.france24.com/content/20110606-graffiti-artists-show-support-tunisian-revolution>

⁶ Ibid.



Надия Хиари, создатель известного карикатурного образа кота Willis, «Цензурируйте цензуру». Работа выполнена на стене резиденции Бельхасана Трабелси – шурина Бен Али⁷



Artocratie⁸

⁷ <http://www.ir7al.info/?p=2598>

⁸ <http://www.tuniscopes.com/index.php/article/6953/culture/art/artocratie-191721/2#p2>



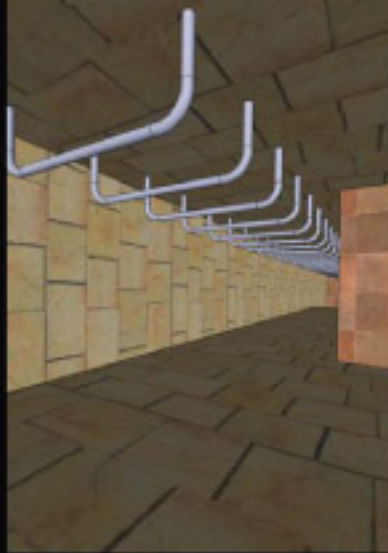
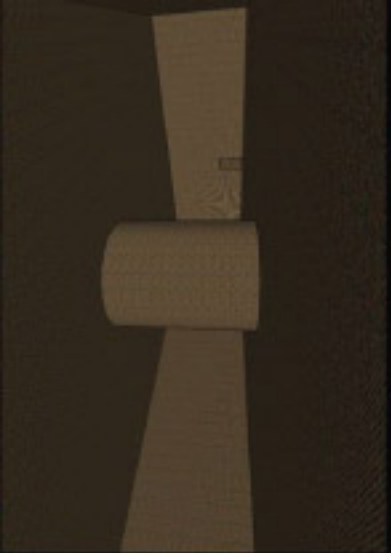
Ахл ал-кахф “Enjoy capitalism”⁹

⁹ http://www.universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2011/breath_of_freedom/img/25_ahl_al_kahf



Амина Тилер – тунисская FEMEN:
«Мое тело – моя собственности, а не чья-то честь»¹⁰

¹⁰ <https://www.facebook.com/AminaFemenTunez>



ISBN 978-5-89282-574-0

