



SMART

Die Krise der Narration

BYUNG-CHUL HAN

Кризис повествования

БЁН-ЧХОЛЬ ХАН

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО АЛЕКСЕЯ САЛИНА



Издательство АСТ
Москва

УДК 316
ББК 88.5
Х19

Byung-Chul Han
DIE KRISE DER NARRATION

Все права защищены.

Любое использование материалов данной книги, полностью или частично, без разрешения правообладателя запрещается

Печатается с разрешения MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH, Berlin
All rights reserved

Научный редактор — *А. В. Павлов*, доктор философских наук, профессор, руководитель Школы философии и культурологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», ведущий научный сотрудник, руководитель сектора социальной философии Института философии РАН

Хан, Бён-Чхоль.

X19 Кризис повествования. Как неолиберализм превратил нарративы в сторителлинг / Бён-Чхоль Хан ; [перевод с немецкого А. С. Салина]. — Москва : Издательство АСТ, 2023. — 160 с. — (*Smart*).

ISBN 978-5-17-155749-2

В этом эссе Бён-Чхоль Хан анализирует современного человека, окруженного бесконечными нарративами, повествованиями и историями. Однако, несмотря на эту бурю смыслов вокруг, мы, кажется, утратили возможность чувствовать и понимать истинное повествование — и оказались в «постнарративном мире».

Цифровое общество полностью подчинено информации, и с каждым днем ускоряется процесс «денарративизации». Поток информации, который, по сути, является бушующим океаном данных, «удушает дух» истории. Несмотря на то что мы все быстрее обмениваемся информацией и производим ее, онлайн и офлайн, «мы больше не рассказываем друг другу истории. Мы публикуем, делимся и ставим лайки».

УДК 316
ББК 88.5

ISBN 978-5-17-155749-2 © MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH, Berlin 2023.

© А. С. Салин, перевод, 2023

© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2023

В оформлении использованы материалы, предоставленные Фотобанком Shutterstock, Inc., Shutterstock.com

Содержание

<i>Александр Павлов. Социально-философский нарратив Бён-Чхоль Хана.</i>	<i>7</i>
Предисловие	19
ОТ ПОВЕСТВОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ.	27
СКУДОСТЬ ОПЫТА	41
РАССКАЗАННАЯ ЖИЗНЬ	53
ГОЛАЯ ЖИЗНЬ.	69
РАСКОЛДОВЫВАНИЕ МИРА.	81
ОТ ШОКА К ЛАЙКУ.	101
ТЕОРИЯ КАК ПОВЕСТВОВАНИЕ.	111
ПОВЕСТВОВАНИЕ КАК ЛЕКАРСТВО.	121
СООБЩЕСТВО ПОВЕСТВОВАНИЯ	131
СТОРИСЕЛЛИНГ	141
Примечания	147

Социально-философский нарратив Бён-Чхоль Хана

«Кризис повествования» — четвертая книга немецкого философа корейского происхождения Бён-Чхоль Хана, которая выходит в проекте «Лёд»*. Четвертая и самая свежая: на немецком она вышла в 2023 году, и ее даже пока что не успели перевести на английский — удивительно, если учитывать то, как быстро эссе Хана появляются на языках всего мира. Впрочем, права на перевод «Кризиса повествования»,

* Три другие работы — «Агония эроса», «Общество усталости» и «Аромат времени» — вышли в проекте «Лёд» в 2023 году.

Кризис повествования

кроме России, уже приобретены следующими странами: Китай, Италия, Греция, Турция, США, Великобритания и Испания*. Так что очень скоро с этой книгой познакомятся читатели, разговаривающие на самых разных языках. Но главное не это.

Главное то, что «Кризис повествования» публикуется на русском языке *вовремя*. Не только в том смысле, что эссе было написано и издано прямо в этом, 2023 году, но также и в том, что оно помогает лучше понять те работы Хана, которые уже вышли на русском и которым еще только предстоит выйти (в проекте «Лёд» ожидаются «Топология насилия» и «Деконструкция западной страсти»). Как явствует из названия эссе — для которого Бён-Чхоль Хан против обычного даже не дал подзаголовков, полагая, видимо, что и без него все понятно, — сегодня мир переживает глубочайший нарративный кризис. Конечно, требуется ряд уточнений, что это такое и каков характер оплакиваемого нарратива, но суть ясна.

Фактически обилием коротких (будем честны: часто даже коротеньких) книг Хан соз-

* См.: <https://www.matthes-seitz-berlin.de/book/die-krise-der-narration.html>

Социально-философский нарратив Бён-Чхоль Хана

дает собственный нарратив. От одной книги его мысль перетекает в другую. Сколько бы книг он ни писал, все они связаны не только личностью автора, но и буквально тематически. При этом крайне важно, что точкой входа в этот нарратив может стать абсолютно любая работа Хана. Эссе Хана можно читать практически в произвольном порядке (при этом, конечно, в каждой работе есть свои знаки времени — примеры или акцент на конкретном феномене), но лучше прочитать их как можно больше. Только в совокупности его работ раскрывается повествовательный замысел его социальной критики. Сам же «Кризис повествования» на метауровне превращает все творчество философа в единую вселенную, со своими темами и героями. В этом достаточно длинном нарративе есть постоянные персонажи — Вальтер Беньямин, Марсель Пруст, Мартин Хайдеггер и Ханна Арендт, а также мыслители, которые исполняют cameo разной степени важности — например, социологи Ева Иллуз или Хартмут Роза. Темы, которые составляют каркас нарратива социальной философии Хана, — неолиберализм, капитализм, информация и т. д. Одна из ключевых тем, которые не дают покоя Хану, — это время. Поэтому можно

Кризис повествования

не удивляться, что после «Аромата времени», оригинал которого вышел в 2009 году, философ вновь обращается к теме в «Кризисе повествования», осмысляя проблему по-новому.

Нарратив Хана очень авторский. В том смысле, что его афористичный лаконичный стиль философствования не всегда способствует тому, чтобы читатель мог заподозрить мыслителя в умении рассказывать истории. Его книги могут увлечь, но лишь подготовленного читателя, который дал себе труд прочесть больше чем одну работу философа. Хотя в каждом конкретном эссе Хана четко прослеживается единая повествовательная линия, нарративность приобретает именно *последовательность* книг. Каждая небольшая работа — это этап размышлений философа: эрос, усталость, ритуалы, насилие и т. д. Хан мыслит не столько предложениями или главами, сколько *книгами*. Мы могли бы сказать также и по-другому. Социально-философский нарратив Хана — отдельная философская вселенная идей или смыслов. Благодаря проекту «Лёд» эта вселенная иногда становится даже мультивселенной идей.

Так, в «Агонии эроса» Хан, как сказано выше, активно ссылается на социолога Еву Иллуз. Дело

Социально-философский нарратив Бён-Чхоль Хана

в том, что в проекте «Лёд» вскоре ожидается публикация книги Иллуз и ее соавтора «Фабрика счастливых граждан»*. Сама Иллуз не цитирует Хана, по крайней мере, в данном тексте, но тема ее работы буквально совпадает с размышлениями Хана из «Агонии эроса» и других эссе. Иллуз как социолог восстает против позитивной психологии, Хан как философ резко критикует чрезмерный позитив современных западных обществ. И Иллуз, и Хан комментировали феномен скандального литературного произведения «Пятьдесят оттенков серого»**. В целом эпоху, которую так тщательно изучают Хан и Иллуз, они называют одинаково — «поздний модерн», к слову устоявшийся в среде социальных теоретиков термин, прочно занявший место, которое некогда принадлежало постмодерну. Словом, забегая вперед, можно сказать, что проект «Лёд», выстраивая мультивселенную идей или совре-

* Иллуз Е., Кабанас Э. Фабрика счастливых граждан. Как индустрия счастья контролирует нашу жизнь. — М. : АСТ, 2023.

** Illouz E. Hard-Core Romance. Fifty Shades of Grey, Best-Sellers, and Society. Chicago and London: University of Chicago Press, 2014; Хан Б.-Ч. Агония эроса. — М. : АСТ, 2023. — С. 51–54.

Кризис повествования

менную кросс-нарративную социальную философию, вносит свою лепту в разрешение того, что Бён-Чхоль Хан называет кризисом повествования. Посредством перевода важнейших современных книг образуется нарратив смыслов.

Но в чем суть этого кризиса повествования и чем он так страшен? В 2009 году Хан вздыхал по тому, что современные общества утратили искусство медлительного созерцания, возможность «глубокой скуки» и в целом переживали темпоральный кризис. Философ уже тогда назвал это «детемпорализацией», уничтожающей всякий «нарративный прогресс». Иными словами, кризис нарратива Хану был очевиден еще в 2009 году. С тех пор прошло много лет, и вряд ли ситуация стала лучше. Конечно, все изменилось в худшую сторону. В 2009 году социальные медиа и новые технологии играли менее заметную роль в жизни современных людей. Очевидно, в 2023 году все радикально изменилось. Социолог Джуди Вайсман назвала это «ускорением жизни при цифровом капитализме»^{*}.

^{*} Вайсман Д. Времени в обрез. Ускорение жизни при цифровом капитализме. — М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019.

Социально-философский нарратив Бён-Чхоль Хана

Впрочем, чтобы заметить это, не нужно быть философом или социологом. Но, чтобы подтвердить, что изменения в практиках повседневности носят принципиальный качественный и количественный характер, требуется высказывание эксперта. Социолог Роб Китчин подтверждает это замечание: цифровые технологии оказывают колоссальное влияние на темпоральные режимы отдельных людей, домохозяйств и целых организаций, что радикально повлияло на повседневную жизнь, создав совершенно новую форму темпоральности*. Китчин, как социолог, по-своему объясняет эту революцию. Хан высказывается о новой темпоральности, завязанной на цифровизации, как философ. Он не говорит это прямо, но, кажется, гордится тем, что видит и замечает то, что другие видят, но не замечают.

Актуальный нам мир Хан называет по-разному — неолиберализмом, развитым капитализмом, информационным обществом (прозрачным, уставшим), обществом достижений, цифровым обществом, поздним модерном и т. д.

* Kitchin R. Digital Timescapes. Technology, Temporality and Society. Cambridge: Polity Press, 2023.

Кризис повествования

Все эти термины могут выступать как синонимы, однако они в деталях отражают общий повествовательный кризис. Макс Вебер некогда объяснял «расколдовывание мира» в модерне научной рационализацией. С точки зрения Хана, сегодня мы сталкиваемся с очередным «расколдовыванием мира», которое оставляет «расколдовывание мира» в модерне далеко позади. Нынешнее расколдовывание связано с информатизацией и цифровизацией, растворяющими мир в данных. Информация противопоставляется информации, а коммуникации (преимущественно в социальных сетях) — истинному общению, предполагающему «сообщество». «Мы воспринимаем действительность почти исключительно через цифровой экран. Она лишь очередной фрагмент экрана. На смартфоне действительность приглушается до той степени, что исходящие от нее впечатления утрачивают момент шока. *Шок отступает перед лайком*»*. Хан считает, что в начале XX века, когда Зигмунд Фрейд придумал психоанализ, шок помогал сознанию переживать травматический опыт, в то время как теперь место шока занимает лайк, упраздняющий всякую

* Наст. изд. — С. 107.

дистанцию, которая подразумевает нарративное напряжение. В то же время лайк подразумевает ту самую вездесущую позитивность. Точечное время, характерное для сети, не предполагает никакой повествовательности, которая могла бы создать исчезнувшие «сообщества повествования», где умеют слушать и рассказывать.

Однако кризис повествования выражается не в том, что нарративы исчезли вообще. Они остались, но либо стали микронарративами, не имеющими особого смысла, либо оказались подчинены капитализмом. «Нарративы, которые лежат в основе неолиберального режима, как раз затрудняют образование сообщества. Неолиберальный нарратив достижений, например, превращает каждого в *самому себе предпринимателя**. В этом и заключается главная проблема. Бён-Чхоль Хан противопоставляет нарратив и сторителлинг (storytelling). Используя уже существующий термин *storyselling* (с англ. «продажа историй»), Хан презрительно характеризует *storytelling* как иллюстрацию работы капитализма. Любопытно, что на Западе *storyselling* — буквально инструмент бизнеса, предполагаю-

* Наст. изд. — С. 135.

Кризис повествования

щий продажи (sell) посредством рассказывания историй (storyselling). Нарративы производятся для того, чтобы они были потреблены как товары. Капитализм присваивает повествование посредством сторителлинга, подчиняя повествование потреблению. Сторителлинг — рассказы, произведенные для потребления. Сторителлинг, фактически ставший инструментом бизнеса, является ярчайшим примером коммодификации нарративности, что и приводит к повествовательному кризису.

При этом сам Хан высоко ценит не только повествовательность как таковую, но и умение и способность рассказывания историй. Он различает ее и сторителлинг. Чтобы избежать ненужных коннотаций, он использует немецкий термин *Geschichtenerzählen*, наделяя его положительным значением, в то время как английское слово *storytelling* философ всегда употребляет в осуждающем тоне. Сторителлинг для Хана — это, по всей видимости, всегда капитализм. Когда-то Жан-Франсуа Лиотар, который тоже становится персонажем книг Хана, констатировал утрату доверия к метанарративам, назвав это состоянием постмодерна. При этом сам Лиотар отметил, что один метанарратив все

Социально-философский нарратив Бён-Чхоль Хана

еще остается актуальным. И этот нарратив — капитализм. Но, как он заметил, нарратив капитализма — обо всем и ни о чем.

Кажется, Хан хорошо чувствует эту проблему — капитализм представляет собой мощный метанарратив, который с трудом поддается описанию. Эту проблему Хан решает всем своим творчеством, развенчивая все те негативные явления, которые следуют за капитализмом. «Рассказывая истории» о кризисах — нарратива, эроса, времени и т. д., Хан, пускай и посредством критики, придает этому миру осмысленность. С книгой «Кризис повествования» этот проект философа становится особенно понятным. Что ж, он продолжит рассказывать истории в книгах «Топология насилия» и «Деконструкция западной страсти», которые ожидаются в проекте «Лёд».

*Александр Павлов, д. филос. н., профессор,
руководитель Школы философии
и культурологии факультета гуманитарных наук
Национального исследовательского
университета «Высшая школа экономики»,
ведущий научный сотрудник,
руководитель сектора социальной философии
Института философии РАН*

Внимание, рассказ.
Пожалуйста, потерпите немного ради рассказа.
А еще потерпите во время рассказа!
*Петер Хандке**

Предисловие

Сегодня все говорят о нарративах. Чрезмерное употребление нарративов парадоксальным образом свидетельствует о нарративном кризисе. В шуме сторителлинга правит нарративный вакуум, который проявляется в смысловой пустоте и утрате ориентиров. Ни сторителлинг, ни нарративный поворот не смогут привести к *возврату повествования*. То, что парадигма специально тематизируется и даже становится излюбленным предметом для исследований, предполагает *глу-*

* Handke P. Zwiesgespräch. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2022. S. 10. Здесь и далее в постраничных сносках будут приводиться примечания переводчика, в концевых — автора. Примечания научного редактора также будут даны в этих сносках и отмечены отдельно. — *Прим. пер.*

Кризис повествования

бинное отчуждение. Громкий призыв к нарративам указывает на их *функциональный дефект*.

Когда рассказы укореняли нас в *бытии*, то есть предоставляли нам *место* и делали из бытия-в-мире *бытие-дома*, придавая жизни смысл, опору и ориентиры, то есть когда сама жизнь была *повествованием*, ни о сторителлинге, ни о нарративах речи не было. Такие понятия употребляют без меры именно тогда, когда рассказы теряют свою изначальную силу, свою гравитацию, свою тайну, а равно и свою магию. Увиденные в своей *сконструированности*, они утрачивают *внутренний момент истины*. Они сами начинают казаться контингентными, заменяемыми и изменяемыми. От них больше не исходит ничего обязующего или связующего. Они больше не укореняют нас в *бытии*. Несмотря на нынешний хайп вокруг нарративов, мы живем в *постнарративное время*. Нарративное сознание, которое якобы следует из нарративного устройства человеческого мозга, возможно только в постнарративное время, то есть вне *пленительной силы нарратива*.

Религия — это характерное повествование с внутренним моментом истины. Она *рассказывает* контингентность (*erzählt die Kontingenz weg*). Христианская религия — это мета-

повествование, которое охватывает каждый закоулок жизни и укореняет его в бытии. Само время нагружается нарративно. Христианский календарь придает каждому дню осмысленность. В постнарративное время он денарративируется до лишнего смысла ежедневника. Религиозные праздники — это высшие и кульминационные точки повествования. Без повествования не бывает праздника, праздничного времени, чувства праздника как усиленного чувства бытия, но лишь работа и свободное время, производство и потребление. В постнарративное время праздники коммерциализируются в виде ивентов и спектаклей. Ритуалы — это тоже нарративные практики. Они всегда встроены в контекст повествования. Будучи символическими техниками создания ограждений (Einhausung), они превращают бытие-в-мире в бытие-дома.

Преобразующее, открывающее мир повествование вводится в мир не произволом отдельной личности. Скорее, своим возникновением оно обязано сложному процессу, в котором участвуют различные силы и акторы. Оно в конечном счете является *выражением настроения времени*. Это повествование с *внутренним моментом*

Кризис повествования

истины противоположно урезанным, заменяемым нарративам, которые сами стали контингентными, то есть нынешним микро-нарративам, в которых отсутствует любая *сила тяжести*, любой *момент истины*.

Повествование — это *форма заключения (Schlussform)**. Оно образует *завершенный (geschlossene)* порядок, который учреждает смысл и идентичность. В позднем модерне, определяемом открытием и стиранием границ, формы заключения и завершения все больше ликвидируются. В то же время ввиду растущей терпимости усиливается потребность в нарративных формах заключения. Популистские, националистические, правозэкстремистские или трайбалистские нарративы, включая теории заговора, обслуживают эту потребность. За них хватаются как за *предложение смысла и идентичности*. В постнарративное время с растущим опытом контингентности эти нарративы тем не менее не порождают мощной связующей силы.

Рассказы производят сообщество. Сторителлинг, в свою очередь, образует лишь комью-

* Подробнее свой концепт заключения Хан разбирает в книге «Агония эроса».

нити как товарную форму сообщества. Комьюнити состоит из потребителей. Никакой сторителлинг не сможет вновь разжечь тот костер, вокруг которого люди собираются и рассказывают друг другу истории. Костер давно угас. Его заменил цифровой экран, который общается людей как потребителей. Потребители одиноки. Они не образуют сообщества. Сториз на социальных платформах тоже не могут устранить нарративный вакуум. Они являются ничем иным, как порнографическими представлениями или рекламой самих себя. Посты, лайки и шэринг как потребительские практики обостряют нарративный кризис.

Посредством сторителлинга капитализм присваивает себе повествование. Он подчиняет его потреблению. Сторителлинг производит рассказы в потребительской форме. С его помощью продукты нагружаются эмоциями. Они сулят особый опыт (Erlrbnisse). Так мы покупаем, продаем и потребляем нарративы и эмоции. *Storys sell**. *Сторителлинг — это сториселлинг.*

Повествование и информация — это противодействующие силы. Информация обостряет опыт

* Сториз продают (англ.).

Кризис повествования

контингентности, тогда как повествование его редуцирует, делая из случайности необходимость. Информации недостает *устойчивости бытия*. Как проницательно отмечает Никлас Луман: «Ее [информации] космология — это космология не бытия, а контингентности»¹. *Бытие и информация* исключают друг друга. Поэтому информационному обществу присущи *нехватка и забвение бытия*. Информация аддитивна и кумулятивна. Она не носитель смысла, тогда как повествование передает смысл. Смысл изначально означает направление*. Так что сегодня мы наилучшим образом информированы, но утратили ориентиры. Кроме того, информация дробит время на простую последовательность настоящего. Повествование, напротив, производит темпоральный континуум, то есть *историю*.

С одной стороны, информатизация общества ускоряет его денарративацию. С другой стороны, посреди цунами информации просыпается потребность в смысле, идентичности и ориентирах, то есть потребность *проредить*

* Современное слово *Sinn* происходит от средневерхненемецкого и древневерхненемецкого *Sin*, что буквально означает «дорога», «путешествие», «путь».

густой лес информации, в котором нам грозит заблудиться. Нынешний поток эфемерных нарративов, в том числе теорий заговора, и цунами информации — это в конечном счете две стороны одной медали. В море информации и данных мы ищем, где бы встать на *якорь нарратива*.

Сегодня в повседневной жизни мы рассказываем друг другу все меньше историй. Коммуникация как информационный обмен несет гибель рассказыванию историй (*Geschichtenerzählen*). На социальных платформах в равной мере не рассказываются истории. Истории связывают людей друг с другом, усиливая способность к эмпатии. Они производят сообщество. Утрата эмпатии в эру смартфона — это красноречивый знак того, что он не является медиумом повествования. Уже его технический Диспозитив осложняет рассказывание историй. Тапы или свайпы — это не нарративные жесты. Смартфон допускает только ускоренный информационный обмен. Кроме того, повествование предполагает слушание и глубокое внимание. Сообщество повествования — это сообщество слушателей. Однако мы на глазах теряем терпение, чтобы слушать, да и терпение, чтобы рассказывать.

Кризис повествования

Именно там, где все становится столь произвольным, мимолетным и случайным, а связующее, повязывающее и обязывающее исчезает, то есть в нынешней буре контингентности, заявляет о себе сторителлинг. Инфляция нарративов обнажает потребность в преодолении контингентности. Сторителлинг, однако, не может вновь превратить информационное общество без ориентиров и смысла в стабильное сообщество повествования. Скорее, он представляет собой патологическое явление современности*. У этого нарративного кризиса долгая предыстория. Данное эссе прослеживает ее.

* Здесь и далее слово «современность» и производные от него термины будут использоваться для перевода *Gegenwärtig*, *Zeitgenössisch* и родственных им слов, тогда как для перевода перегруженного смыслами термина *modern* и связанных с ним терминов будут использоваться слова, родственные понятию «модерн». В случае отхода от этого правила в скобках будет указан оригинальный термин.

ОТ ПОВЕСТВОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ

Ипполит де Вильмесан, основатель французской ежедневной газеты *Le Figaro*, формулирует сущность информации так: «Для моих читателей <...> пожар на чердаке дома в Латинском квартале более важен, чем революция в Мадриде»². Это замечание разом проясняет для Беньямина, что «слушателей более всего привлекают теперь не вести, приходящие издалека, а информация, которая связана с самым близким»*. Внимание читателя газеты не выходит за пределы близлежащего. Оно *сужается* до любопытства. Современный (*moderne*) читатель газет прыгает от одной новости к другой, вместо того чтобы позволить взгляду блуждать *в дали* и пре-

* Беньямин В. Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова // Беньямин В. Озарения. — М. : Мартис, 2000. — С. 391.

Кризис повествования

бывать в ней. *Долгий, медленный, пребывающий взгляд* ускользает от него.

Весть, которая всегда встроена в *историю*, указывает на совсем иную структуру пространства и времени, нежели информация. Она приходит «издали». *Даль* — это ее сущностная черта. Последовательная ликвидация дали — это отличительный признак модерна. Даль исчезает в пользу отсутствия дистанции. Информация — это подлинное проявление отсутствия дистанции, которое делает все достигаемым. Весть, напротив, отличается *недостигаемой далью*. Она возвещает об *историческом* событии, которое ускользает от достигаемости и исчислимости. Мы беззащитны перед ним, как перед *силой судьбы*.

Информация не существует дольше мгновения, когда с ней знакомятся: «Информация имеет ценность лишь в тот момент, в который она является новой. Она живет лишь в это мгновение, она должна полностью посвятить себя ему и, не теряя времени, заявить о себе»³. В отличие от информации, весть обладает темпоральной широтой, которую она за рамками мгновения соотносит с *грядущим*. От нее *веет историей*. Ей присуща *широта нарративных колебаний*.

От повествования к информации

Информация — это медиум репортера, который рыщет по миру в поисках новостей. *Рассказчик* — это противоположная фигура. Он не информирует и не объясняет. Искусство повествования прямо повелевает утаивать информацию: «Уже наполовину владеет искусством повествования тот, кто способен рассказать историю, удерживаясь от пояснений»⁴. Утаенная информация, то есть отсутствие пояснений, увеличивает нарративное напряжение.

Отсутствие дистанции разрушает как близость, так и даль. Близость не тождественна отсутствию дистанции, так как в нее вписана даль. Близость и даль обуславливают и оживляют друг друга. Именно это взаимодействие близости и дали создает *ауру*: «След — это проявление близости, насколько бы далеко ни было то, что его оставило. Аура — это проявление дали, насколько бы близко ни было то, что ее порождает»⁵. Аура *повествует*, так как она *исполнена дали*. Информация, напротив, лишает мир ауры и расколдовывает его, упраздняя даль. Она *поставляет* мир. Тем самым она делает его достижимым. «След», который также указывает вдаль, богат намеками и *соблазняет на повествование*.

Кризис повествования

Нарративный кризис модерна объясняется тем, что мир наводняется информацией. Дух повествования захлебывается в информационном потоке. Беньямин отмечает: «Если искусство рассказывания стало редкостью, то распространение информации сыграло решающую роль в этом положении вещей»⁶. Информация вытесняет не те происшествия, которые можно объяснить, а те, о которых можно рассказать. Рассказы нередко имеют грани чудесного и загадочного. Они несовместимы с информацией как с противоположностью тайны. Объяснение и повествование исключают друг друга: «Каждое утро нас информируют о новостях земного шара. И однако же мы бедны примечательными историями. Это происходит оттого, что до нас не доходит ни одно событие, которое уже не было бы нашпиговано объяснениями. Иными словами, почти ничто из того, что происходит, не идет на пользу рассказыванию и почти все, что происходит, идет на пользу информации»⁷.

Беньямин превозносит Геродота как классика повествования. Примером его повествовательного искусства служит история Псамменита. Когда египетский царь Псамменит был повержен и взят в плен персидским царем Камбизом,

Камбиз унизил египетского царя, заставив его наблюдать триумфальное шествие персов. Он обставил дело так, чтобы Псамменит видел, как его плененная дочь проходит перед ним в качестве рабыни. Пока все египтяне, стоявшие на обочине, скорбели об этом, Псамменит стоял безмолвно и неподвижно, опустив очи долу. Когда он вскоре вслед за этим увидел своего сына, которого с другими пленниками вели на казнь, он стоял на месте все так же неподвижно. Когда он, однако, узнал среди пленников одного своего слугу, старого немощного человека, он начал бить себя кулаками по голове и изъяслять свою глубокую скорбь. По мнению Бенъямина, эта история Геродота дает понять, как устроено истинное повествование. Он считает, что все попытки объяснить, почему египетский царь начинает скорбеть лишь при взгляде на слугу, разрушают нарративное напряжение. Именно отказ от объяснения существенен для истинного повествования. Повествование отказывается от любого объяснения: «Геродот ничего не объясняет. Его сообщение очень скупо. Поэтому данная история из времен Древнего Египта способна спустя тысячелетия вызвать в нас удивление и размышление. Она похожа на семена, кото-

Кризис повествования

рые тысячелетия хранились без доступа воздуха в кладовых внутри пирамид и сохранили свою всхожесть до сегодняшнего дня»⁸.

Повествование, по Беньямину, «не стремится поиздержать себя». Оно «сохраняет свою силу и способно к воздействию и много времени спустя»^{*}. Информация имеет совершенно другую темпоральность. Из-за своего короткого срока актуальности она очень быстро исчерпывается. Она действует лишь мгновение. Она подобна не семенам с неизбывной всхожестью, а пылинкам. У нее нет никакой всхожести. После ознакомления с ней она теряет значимость, как прослушанные сообщения на автоответчике.

Самым ранним признаком заката повествования для Беньямина является подъем романа в начале Нового времени. Повествование подпитывается опытом и передает его от одного поколения последующему: «Рассказчик черпает то, о чем он рассказывает, из опыта — из своего опыта или из опыта, о котором он узнал от других. И он, в свою очередь, делает его достоянием опыта тех, кто является слушателем его историй»⁹. Они дают живущему совет, будучи богаты опытом и мудро-

^{*} Там же. — С. 393.

От повествования к информации

стью. Роман, напротив, свидетельствует «о глубочайшей растерянности живущего этой жизнью»¹⁰. Тогда как повествование образует сообщество, родильной палатой романа является индивид в его одиночестве и единичности. В отличие от романа, который психологизирует и принимается за толкования, повествование разворачивается дескриптивно: «О необычайном, о чудесном оно рассказывает с большой подробностью, не навязывая, однако, читателю психологических связей между событиями»¹¹. Тем не менее не роман, а подъем информации при капитализме готовит повествованию окончательное исчезновение: «С другой стороны, мы видим, как вместе с установившимся господством буржуазии, к важнейшим инструментам которого в эпоху развитого капитализма относится пресса, на первый план выходит форма коммуникации, которая, при всей древности ее происхождения, никогда до этого не оказывала определяющее влияние на эпическую форму. Однако теперь это происходит. И выясняется, что эта форма коммуникации по отношению к рассказыванию предстает столь же чужеродной, как и роман; да к тому же еще более опасной, чем он <...>. Этой новой формой сообщения является информация»¹².

Кризис повествования

Повествование требует расслабленного состояния. Беньямин возвеличивает скуку до высшей точки духовного расслабления. Она — это «волшебная птица, которая высиживает яйцо опыта»*, «теплый серый плед, который подбит изнутри пламенеющей, цветастой шелковой подкладкой» и в который «мы заворачиваемся, когда видим сны»¹³. Но информационный шум, «шелест газетных страниц» спугивает волшебную птицу. На страницах газет «больше не ткут и не прядут»**. Лишь производят и потребляют информацию в качестве стимула.

Повествование и слушание обуславливают друг друга. Сообщество повествования — это *сообщество слушателей*. Слушанию присуще особое внимание. Тот, кто слушает, забывается, погружает-ся в услышанное: «Чем больше забывает о себе слушающий, тем глубже запечатлевается в нем услышанное»¹⁴. Дар слушания все больше ускользает от нас. Мы *производим себя*,

* Там же. — С. 394.

** Беньямин В. Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова // Беньямин В. Озарения. — М. : Мартис, 2000. — С. 394. Перевод мой. — А. С.

От повествования к информации

прислушиваемся к себе вместо того, чтобы само-забвенно предаться слушанию.

В интернете как на *цифровых газетных страницах* нет больше гнезд волшебной птицы. Охотники за информацией спугивают ее. В сегодняшней гиперактивности, в которой нельзя допускать возникновения скуки, мы никогда не достигаем состояния глубокого духовного расслабления. Информационное общество открывает эпоху *духовного напряжения*, так как стимул удивления является сущностью информации. Цунами информации способствует тому, чтобы наши органы восприятия постоянно стимулировались. Они больше не в состоянии переключиться в модус созерцания. Цунами информации фрагментирует внимание. Оно препятствует созерцательному пребыванию, конститутивному для повествования и слушания.

Цифровизация дает ход процессу, который Бенъямин не мог предвидеть, находясь в своем времени. Бенъямин связывает информацию с прессой. Она есть форма сообщения наряду с повествованием и романом. В ходе цифровизации информация приобретает совсем иной статус. *Сама действительность принимает форму информации и данных.* Она

Кризис повествования

информатизируется и датафицируется. Мы воспринимаем действительность в первую очередь в связи с информацией или сквозь информацию. Информация — это представление, то есть ре-презентация. Информатизация действительности ведет к тому, что непосредственный *опыт-присутствия* оскудевает. Через цифровизацию как информатизацию действительность истончается.

Спустя столетие после Бенямина информация перерастает в *новую форму бытия*, даже в *новую форму господства*. В союзе с неолиберализмом устанавливается *информационный режим*, который действует не репрессивно, а седуктивно*. Он принимает *умную (smarte)* форму. Он оперирует не запретами и приказами. Он не налагает на нас молчание. Скорее, это умное господство постоянно побуждает нас сообщать наши мнения, потребности и пристрастия, рассказывать о своей жизни, постить, шэрить и лайкать. Здесь свобода не подавляется, но полностью эксплуатируется. Она оборачивается

* От англ. *seduction* — «соблазн». Само слово *seduction* происходит от лат. *seductio*, означающего действие, которым человека уведят в сторону с его пути.

От повествования к информации

контролем и управлением. Умное господство очень эффективно в той мере, в которой ему не нужно специально проявлять себя. Оно скрывается за видимостью свободы и коммуникации. Пока мы постим, шэрим и лайкаем, мы подчиняемся взаимосвязи господства.

Сегодня информация и коммуникация одурманивают нас. При этом мы больше не господа коммуникации. Скорее, мы подвергаемся ускоренному информационному обмену, который ускользает от нашего сознательного контроля. Коммуникация все больше управляется извне. Она будто бы повинуется автоматическому, машинальному процессу, который управляется алгоритмами, нам, однако, неизвестными. Мы беззащитны перед алгоритмическим черным ящиком. Люди низводятся до управляемого и эксплуатируемого массива данных.

В информационном режиме все еще актуальны слова Георга Бюхнера: «Марионетки... Марионетки, подвешенные на веревках неведомых сил... Нигде, ни в чем мы не бываем самими собой!»* Насилие лишь становится более тонким

* Бюхнер Г. Смерть Дантона // Бюхнер Г. Пьесы. Проза. Письма. — М. : Искусства, 1972. — С. 112.

Кризис повествования

и невидимым, чтобы мы больше специально его не примечали. Мы даже путаем его со свободой. Кукольный мультфильм Чарли Кауфмана «Аномализа» наглядно представляет логику умного господства. В нем показан мир, в котором все люди выглядят одинаково и говорят одним и тем же голосом. Этот мир образует неолиберальный ад Однообразия, в котором парадоксальным образом взывают к аутентичности и креативности. Протагонист Майкл Стоун — успешный мотивационный тренер. Однажды он понимает, что он кукла. От его лица отваливается рот. Он держит его в руке. Он приходит в ужас, так как отвалившийся рот продолжает говорить сам по себе.

СКУДОСТЬ ОПЫТА

Беньямин начинает свое эссе «Опыт и скудость» с притчи о старике, который на смертном одре рассказывает сыновьям, что в его винограднике спрятано великое сокровище. Из-за этого они стали ежедневно копать во всем винограднике, но никакого клада не нашли. Когда пришла осень, они поняли, что отец тем не менее передал им опыт: не в золоте счастье, а в упорстве, ведь виноградник плодоносит как никакой другой в стране. Опыт характеризуется тем, что он пересказывается от одного поколения другому. Беньямин сетует на утрату опыта в модерне: «Куда все это делось? Кому еще встречаются люди, способные что-то обстоятельно рассказать? Где сегодня можно увидеть умирающего, который произносит важные слова, передаваемые потом от поколе-

Кризис повествования

ния к поколению? У кого под рукой окажется сегодня спасительная поговорка?»¹⁵ Общество все больше скудеет передаваемым опытом, стремящимся из уст к ушам. Ничего больше не передают и не рассказывают.

Рассказчик, по Беньямину, — это человек, способный «дать слушателю совет»¹⁶. Совет не обещает простого решения проблемы. Скорее, он предлагает, как *можно продолжить историю*. Как ищущий совета, так и дающий его принадлежат к сообществу повествования. Кто ищет совета, сам должен уметь *рассказывать*. В проживаемой жизни совет ищется и дается в качестве связности повествования. Как *мудрость* он вплетен «в ткань прожитой жизни»¹⁷. Если о жизни нельзя больше рассказать, распадается и мудрость. На ее месте возникает *техника решения проблем*. Мудрость — это *рассказанная истина*: «Искусство повествования клонится к закату, потому что вымирает мудрость — эпическая сторона истины»¹⁸.

Опыт предполагает традицию и непрерывность. Он позволяет рассказывать о жизни и стабилизирует ее. Там, где распадается опыт, где более не существует ничего обязывающего

или продолжительного, остается лишь *голая жизнь, выживание*. Беньямин недвусмысленно выражает свой скепсис насчет модерна с его скудостью опыта: «Нет, совершенно ясно, что опыт упал в цене <...>. Поколение, добравшееся в школу на конке, стояло под открытым небом среди ландшафта, в котором ничто не осталось неизменным, кроме облаков, а в центре, в силовом поле разрушительных потоков и взрывов, крошечное хрупкое человеческое тело»¹⁹.

Несмотря на внутренние сомнения, Беньямин вновь и вновь намеренно проявляет оптимизм по отношению к модерну. Зачастую он внезапно переходит с элегического тона на эйфорический. Он также считает, что в утрате опыта можно увидеть «новую красоту». Хотя скудость опыта и представляет своего рода новое варварство, из него можно извлечь нечто позитивное: «Варварство? В самом деле. Мы говорим это для того, чтобы ввести новое позитивное понятие варварства. Куда приводит варвара скудость опыта?»²⁰

Опыт учреждает исторический континуум. Новый варвар эмансипируется от взаимосвязей традиции, в которые встроены опыт. Скудость опыта заставляет его «начать сначала, все заново»

Кризис повествования

во»*. Его *воодушевляет пафос нового*. Он начинает все с чистого листа. Он понимает себя не как рассказчика, а как «конструктора». Бенъямин обобщает новое варварство в *принципе нового*: «Таким конструктором был Декарт, который для всей философии сначала ничего не требовал, кроме одной-единственной истины: “Я мыслю, следовательно, я существую”, — и из этого он исходил»²¹.

Новый варвар восхваляет скудость опыта как эмансипацию: «Скудость опыта не следует понимать так, будто люди стремятся к новому опыту. Нет, они стремятся, наоборот, отречься от опыта, они стремятся к такому окружающему миру, где их бедность, внешнюю, а в конце концов и внутреннюю, можно продемонстрировать с такой чистотой и четкостью, что при этом возникнет что-то приличное»²². Бенъямин называет ряд художников и писателей модерна, которые, не питая иллюзий о скудости опыта, поддерживают его и вдохновляются тем, чтобы «начать сначала»**. Они решительно порывают со своей

* Бенъямин В. Опыт и скудость // Бенъямин В. Озарения. — М. : Мартис, 2000. — С. 264.

** Там же.

устаревшей буржуазностью, «чтобы обратиться к голому образу современника, который кричит как новорожденный, лежа в грязных пеленках эпохи»*. Они выступают за прозрачность и отсутствие тайн, то есть исчезновение ауры. Они отвергают и традиционный гуманизм. Беньямин указывает на то, что они любят давать своим детям «расчеловеченные» имена, такие как Пека, Лабу или Авирахим в честь общества авиаторов. Стекланный дом Пауля Шеербарта, по Беньямину, символизирует жизнь будущего человека: «Недаром стекло — это такой жесткий и гладкий материал, к которому ничто не пристает. Холодный и прозаический. Вещи из стекла не имеют “ауры”. Стекло вообще враг всякой тайны»**.

Беньямин причисляет к новым варварам и Микки-Мауса: «От усталости приходит сон, и тогда нередко случается, что сон вмещает потери от печального и бесславного дня и имитирует осуществление простого, но великолепного существования, для которого в реальности не хватает сил. Существование

* Там же. — С. 265.

** Там же.

Кризис повествования

Микки-Мауса — такая мечта современного человека»²³. Беньямин восхищается легкостью, которая характеризует существование Микки-Мауса. Он превозносит Микки-Мауса как фигуру спасения, так как она вновь заколдовывает мир: «Людам, уставшим от бесконечных сложностей повседневной жизни, цель, которая появляется для них лишь как далекая точка назначения бегства в бесконечной перспективе средств, это существование кажется спасением, <...> [в котором] машина весит не больше, чем соломенная шляпа, плоды на деревьях округляются так быстро, как надувается воздушный шарик»²⁴.

Эссе Беньямина «Опыт и скудость» пронизано амбивалентностью. Под конец восторженная апология модерна вновь уступает место отрезвлению, которое указывает на глубокий скепсис Беньямина в отношении модерна. В предчувствии Второй мировой войны Беньямин пишет: «Мы обеднели. Мы отдали человеческое наследие по кускам, один за другим, заложили в ломбард зачастую за сотую долю цены, чтобы получить в обмен мелкую монетку “актуальности”. В дверях стоит экономический кризис, за ним, как тень, грядущая война»²⁵.

У модерна все-таки было свое *визионерство*. Стекло, подлинный протагонист визионерских работ Пауля Шеербарта, как медиум будущего должно служить тому, чтобы человеческая культура поднялась на ступень выше. В своем программном произведении «Стеклянная архитектура» Шеербарт взывает к красоте земли, которая возникнет, если все кругом начнут строить из стекла. Стеклянная архитектура должна так преобразить землю, «что она будто оденется в драгоценности из бриллиантов и глазури». Тогда земля стала бы «великолепнее, чем сады из “Тысячи и одной ночи”»²⁶. В мире из светлых, цветных и парящих стеклянных построек люди стали бы счастливее. Визионерство Шеербарта обращается к красоте и человеческому счастью. Оно придает стеклу как медиуму будущего особую ауру. Подлинные нарративы будущего излучают ауру, так как будущее — это *явление дали*.

Модерн воодушевляется верой в прогресс, в силу подняться, освободиться и начать заново, духом революции. «Манифест Коммунистической партии» также представляет нарратив будущего, который решительно уходит прочь от унаследованного порядка. В манифесте говорится о «насильственно[м] ниспровержени[и]

Кризис повествования

всего существующего общественного строя»*. Это *большое повествование* о грядущем обществе. Модерну присуще, говоря словами Бертольда Брехта, выразительное «чувство начинания». За началом-с-чистого-листа следует «игра» на «большой *Tabula rasa***»²⁷.

В отличие от модерна с его нарративами будущего и прогресса, с его жадой *иной формы жизни*, у позднего модерна больше нет революционного пафоса — нового или того, чтобы начать сначала. В нем отсутствует всякое настроение подъема. Поэтому он оскудевает до *безальтернативности*, до *и-далее-так-же*. Он утрачивает всякую *отвагу повествования*, всякую *отвагу преобразующего мир нарратива*. Сторителлинг в первую очередь означает коммерцию и потребление. Будучи *сториселлингом*, он не вводит никакой силы, меняющей общество. Истощенному позднему модерну чужды «чувство начинания», сила «начать заново». Мы ни за что не «выступаем». Мы постоянно *подстраиваемся*. Мы зависимы от *удобства (convenience)*

* Маркс К., Энгельс Ф. Манифест коммунистической партии. — М. : Политиздат, 1974. — С. 61.

** Чистая доска (*лат.*).

или *лайков*, которые не нуждаются ни в каком нарративе. Поздний модерн лишен всякой жажды, всякого визионерства, всякой *дали*. Поэтому у него *нет ауры*, а значит, и *будущего*.

Сегодняшнее цунами информации обостряет нарративный кризис, ввергая нас в безумие злободневности. Информация дробит время. Время сокращается до *бедного следа актуального*. В нем нет темпоральной широты и глубины. Принуждение к актуальности дестабилизирует жизнь. Прошлое больше не имеет силы в настоящем. Будущее сужается до постоянного апдейта актуального. Таким образом, мы существуем без *истории*, так как повествование — это *история*. Не только опыт как *уплотненное время*, но и нарративы будущего как *распахивающееся время* ускользают из наших рук. Жизнь, которая скачет от одного настоящего к другому, от одного кризиса к другому, от одной проблемы к другой, оскудевает до выживания. Жизнь — это больше, чем решение проблем. У того, кто только решает проблемы, нет будущего. Лишь *повествование* открывает будущее, давая нам *надежду*.

**РАСКАЗАННАЯ
ЖИЗНЬ**

В «Пассажах» Бенъямин замечает: «Счастье представимо для нас только в воздухе, которым мы дышим среди людей, что жили с нами. Другими словами, в представлении о счастье виднеется <...> представление о спасении. <...> Наша жизнь, говоря иначе, — это мышца, у которой достаточно силы, чтобы сжать все историческое время. Или же, говоря еще по-другому, подлинная концепция исторического времени полностью покоится на образе спасения»²⁸. Счастье — это *не точечное событие*. Оно обладает *длинным шлейфом*, уходящим в прошлое. Оно питается всем, что было прожито. Форма его проявления не блеск, а *остаточное свечение*. Мы получаем его благодаря *спасению прошлого*. Оно требует *нарративной силы напряжения*, которая *впрягает* прошлое в настоящее и продолжает

Кризис повествования

одно в другом, даже позволяет первому *вновь возникнуть* в последнем. Так в счастье виднеется спасение. Там, где все ввергает нас в безумие злободневности, то есть посреди бури контингентности, мы оказываемся несчастны.

Жизнь как мышца требовала бы огромной силы, если бы человек представлял, как у Пруста, в качестве темпорального существа, которое располагается на прошлом как на «ходулях, которые были живыми и делались все длиннее и длиннее, оказываясь вдруг выше колокollen»²⁹. «Поиски» завершаются чем угодно, но не триумфом: «Я боялся, что мои собственные ходули стали уже слишком длинны для моих шагов, мне казалось, что у меня больше не будет сил хотя бы еще какое-то время сохранять связь с собственным прошлым, находившимся уже так далеко внизу»³⁰. Пруст видит в спасении прошлого *задачу рассказчика*. Последние слова «Поисков» гласят: «И если хватит у меня сил на достаточно долгое время, чтобы успел я завершить свое произведение, в первую очередь я стану описывать людей, даже если придется сделать их похожими на чудовищно огромных существ, предоставить им пространство гораздо большее, чем то до невероятности сужен-

ное место, что было им выделено в этом мире, пространство, напротив, длящееся до бесконечности, <...> — во Времени»³¹.

Мышечная атрофия поражает жизнь при модерне. Ей угрожает распад времени. Своими «Поисками» Пруст пытается преодолеть *темпоральную атрофию, утрату времени как утрату мышечной массы*. «Обретенное время» выходит в 1927 году. В том же году опубликовано «Бытие и время» Хайдеггера. Хайдеггер, в свою очередь, также выступает против *темпоральной атрофии* модерна, которая дестабилизирует и фрагментирует жизнь. Фрагментации и увяданию жизни при модерне противопоставляется «протяженность целой экзистенции»³², в которой «присутствие [онтологическое обозначение для человека] как судьба держит рождение и смерть вместе с их “между” в свою экзистенцию “включенными”»³³. Человек существует не от одного мгновения к другому. Он не существо мгновения. Его экзистенция охватывает весь промежуток времени между рождением и смертью. В силу отсутствия внешних ориентиров, в силу отсутствия нарративной укорененности в бытии из самости уходит сила, с помощью которой можно *сжать* этот промежуток времени между рождением и смертью в живое

Кризис повествования

единство, которое пронизывает и охватывает все события и происшествия. Непрерывность бытия обеспечивается непрерывностью самости. «Постоянство самости» образует центральную темпоральную ось, которая должна защитить нас от фрагментации времени.

«Время и бытие», несмотря на утверждения Хайдеггера, — это не вневременной анализ человеческой экзистенции, а отражение темпорального кризиса модерна. Тревога (Angst), которая играет столь значительную роль в «Бытии и времени», также принадлежит к патологии человека эпохи модерна, у которого больше нет опоры в мире. Смерть также больше не включается в учреждающий смысл нарратив о спасении. Это, скорее, *моя* смерть, которую я сам должен принять на себя. Так как она раз и навсегда кладет конец моей самости, вот-бытие *сжимает-ся* перед лицом смерти. Из постоянного присутствия смерти пробуждается *сила самости*. *Экзистенциальная спастика** решившегося на самость вот-бытия порождает силу напряжения, даже мышечную силу, которая оберегает

* Состояние мышц, при котором они испытывают чрезмерные сокращения из-за нарушений в функционировании нервной системы.

вот-бытие от угрозы темпоральной атрофии и помогает ему достичь темпоральной непрерывности.

Хайдеггеровское *бытие-собой* предшествует нарративной взаимосвязи жизни, выстраиваемой позднее. Вот-бытие утверждается в самом себе, прежде чем рассказать себе учреждающую взаимосвязи *внутримирную* историю. Самость конструируется не посредством взаимосвязанных внутримирных происшествий. Лишь пронизанная самостью преднарративная «протяженность целой экзистенции» учреждает «собственную историчность присутствия». В противовес темпоральной атрофии Хайдеггер стремится к *темпоральному обрамлению экзистенции*, «исходн[ой], непотерянн[ой], взаимосвязи не требующ[ей] протяженност[и] целой экзистенции»³⁴. Она должна служить тому, чтобы вот-бытие как *преднарративное единство* не распадалось на сумму «моментальных действительностей следующих друг за другом и исчезающих переживаний»³⁵. Она вырывает вот-бытие из «бесконечной многосложности подвертывающихся ближайших возможностей удобства, легкомыслия, увливания» и *укореняет* его в «простот[е] его судьбы». Обладать-судьбой значит *намеренно принимать на себя свою самость*. У того, кто предается «мо-

Кризис повествования

ментальным действительностям», нет судьбы³⁶, нет «собственной историчности».

Цифровизация обостряет темпоральную атрофию. Действительность распадается на информацию с коротким периодом актуальности. Информация живет тем, что раздражает своей внезапностью. Поэтому она фрагментирует время. Внимание также фрагментируется. Информация не допускает никакого *пребывания*. В ускоренном информационном обмене одна информация проносится за другой. *Snapchat** воплощает цифровую *мгновенную коммуникацию*. Мессенджер выражает темпоральность цифрового в ее чистейшей форме. *Важен только момент*. Снапы — это синоним моментальных действительностей. Соответственно, вскоре они снова исчезают. Сама действительность распадается на снапы. Тем самым нас вырывают из стабилизирующей темпоральной укорененности. Сториз на таких цифровых платформах, как *Instagram* или *Facebook*** , не являются рассказами в соб-

* Приложение для мобильных устройств, позволяющее обмениваться сообщениями с прикрепленными к ним фото и видео.

** Данные социальные сети принадлежат компании *Meta*, запрещенной в России. Упоминание

ственном смысле. Они не обнаруживают никакой *нарративной протяженности*. Они являются простыми последовательностями моментальных снимков и ни о чем не рассказывают. В действительности они являются не более чем *визуальной информацией*, которая быстро исчезает. *Ничего не остается*. Рекламный слоган *Instagram** гласит: «Выкладывайте моменты из вашей повседневной жизни в сториз. Это легко и весело, а через двадцать четыре часа они исчезнут». Ограничение во времени производит особый психологический эффект. Оно вызывает чувство непостоянства, которое порождает тонкое принуждение к еще большей коммуникации.

Селфи — это тоже *мгновенные фотографии*. Они касаются только момента. В отличие от аналоговых фотографий как медиума для воспоминаний, селфи являются мимолетной визуальной информацией. В отличие от аналоговых фотографий, после того как на них взглянули, они исчезают раз и навсегда. Они служат не воспоминаниям, а коммуникации. В конечном счете они возвещают о конце человека, наделенного судьбой и историей.

этих социальных сетей в дальнейшем будет сопровождаться знаком *. — *Прим. науч. ред.*

Кризис повествования

Phono sapiens отдается моменту, «моментальными действительностями следующих друг за другом и исчезающих переживаний». Ему чужда «протяженность целой экзистенции», которая охватывает время жизни между рождением и смертью и придает ему силу самости. Он не существует исторически. На отсутствие смерти указывают *funeral selfies*, селфи на похоронах. Стоя у гроба, люди весело улыбаются в камеру. Лайки надо выманывать у самой смерти. *Phono sapiens* открыто оставляет *нуждающегося в спасении Homo sapiens* позади.

Такие цифровые платформы, как *Twitter**, *Facebook**, *Instagram**, *TikTok* или *Snapchat*, располагаются в нулевой точке повествования. Они являются не повествовательными медиа, а информационными. Они работают аддитивно и не нарративно. Выстраивающаяся в ряд информация не кристаллизуется в повествование. На вопрос «Как отредактировать или удалить событие из жизни в профиле *Facebook**?» получаешь ответ: «Нажмите “*Информация*”, а затем — “*События*” из

* Ныне X («Икс»), заблокированная в России социальная сеть. — Прим. науч. ред.

жизни в меню в левой части экрана»*. С событиями из жизни обращаются как с простой информацией. Из них не сплетают долгий рассказ. Они *синдетически*** выстраиваются в ряд безо всякой нарративной взаимосвязи. *Нарративного синтеза* не происходит никогда. На цифровых платформах рефлексивно-нарративная обработка и конденсация прожитого совершенно невозможны и нежелательны. Даже технический Диспозитив цифровых платформ не допускает насыщенной временем нарративной практики.

Человеческая память избирательна. Этим она отличается от базы данных. Она нарративна, тогда как цифровой носитель работает аддитивно и кумулятивно. Повествование покоится на отборе и связи событий. Оно продвигается селективно. Нарративная траектория узка. Лишь избранные события впрягаются в нее. В рассказываемой или вспоминаемой жизни

* https://www.facebook.com/help/779021519097028?helpref=search&query=wie%20erstelle%20oder%20bearbeite%20ich%20ein%20lebensereignis%20in%20meinem%20facebook-profil&search_session_id=1e763c44c4c09995e718f601e2c7a454&sr=1*

** *Syndetisch* (нем.) — соединенный с помощью союзов.

Кризис повествования

обязательно есть *лакуны*. Цифровые платформы, напротив, заинтересованы в *непрерывном протоколировании жизни*. Чем меньше повествуют, тем больше поступает данных и информации. Для цифровых платформ данные ценнее рассказов. *Нарративная рефлексия* нежелательна. Если цифровые платформы допускают повествовательные форматы, они должны подстраиваться под формат баз данных, чтобы выдавать как можно больше сведений. Тем самым повествовательные форматы неизбежно принимают аддитивные формы. Сториз оформляются как носители информации. Они приводят к исчезновению повествования в собственном смысле. Диспозитив цифровых платформ — это *тотальное протоколирование жизни*. Их задача в том, чтобы перевести жизнь в массивы данных. Чем больше собирается данных о человеке, тем легче следить за ним, управлять им и экономически наживаться на нем. *Phono sapiens*, которому кажется, что он просто играет, в действительности целиком эксплуатируется и управляется. Смартфон как игровая площадка оказывается *цифровым паноптикумом*.

Автобиографическое повествование предполагает последующую рефлекссию о пережи-

том, сознательную работу памяти. Данные и информация, напротив, генерируются *помимо сознания*. Они отображают наши действия до того, как их целенаправленно отрефлексируют и проинтерпретируют. *Качество данных тем лучше, чем меньше сознания они содержат*. Эти данные предоставляют доступ в те сферы, которые ускользают от сознания. Они позволяют цифровым платформам анализировать человека и управлять его сознанием на дорефлексивном уровне.

Вальтер Беньямин отстаивает тезис, что камера за счет таких технических средств, как ускоренная съемка, замедленная съемка и съемка крупным планом, способна открыть в наших движениях «визуально-бессознательное»³⁷ так же, как психоанализ открыл инстинктивно-бессознательное. Если провести аналогию между майнингом данных и камерой, то он как цифровая линза открывает за пространством, пронизанным сознанием, пространство, пронизанное бессознательным, которое мы могли бы назвать *цифровым-бессознательным*. С его помощью искусственный интеллект получает доступ к нашим желаниям и склонностям, которых мы не осознаем. *Оперирующая данными психополитика* тем

Кризис повествования

самым была бы в состоянии овладеть нашим поведением на предсознательном уровне³⁸.

При так называемом селф-трекинге счет полностью занимает место повествования. Он генерирует чистые данные. Лозунг *Quantified Self*^{*} гласит: «Self-Knowledge through Numbers»^{**}. Не через повествование, воспоминания и рефлекссию, а через счет и числа его последователи пытаются прийти к самопознанию. Для этого тело оснащается различными сенсорами, которые автоматически генерируют данные о частоте сердцебиения, кровяного давления, температуры тела, подвижности и сне. Состояния духа и эмоции регулярно регистрируются. Все повседневные активности детально заносятся в протокол. Отмечается даже день, когда был замечен первый седой волос. Ничто не должно избежать тотального протоколирования жизни. При этом *ничего не рассказывается*. Все только измеряется. Сенсоры и приложения автоматически предоставляют данные *до их языковой ре-*

^{*} Букв. «исчисляемая самость» (англ.). Движение, объединяющее людей, создающих и использующих технические устройства для постоянного измерения психических и физических характеристик человека.

^{**} Самопознание с помощью чисел (англ.).

презентации и нарративной рефлексии. Затем собранные данные сводятся в красивых графиках и диаграммах. Тем не менее они ничего не рассказывают о том, кто такой я. *Самость* — это не количество, а качество. «Self-Knowledge through Numbers» — это химера. Только повествование помогает нам познать себя: *я должен рассказывать себя*. Но числа ничего не рассказывают. Выражение *numerical narratives** — это оксиморон. Жизнь нельзя рассказать в квантифицируемых событиях.

Третья серия первого сезона *Black Mirror*** называется *The Entire History of You****. В прозрачном обществе каждый носит за ухом имплантат, который полностью сохраняет все, что видел или переживал его носитель. Поэтому все пережитое или воспринятое можно целиком воспроизвести в глазах или на внешних мониторах. Так, во время контроля безопасности в аэропорту от людей требуют проиграть события, происходившие в течение определенного отрезка времени.

* Букв. «числовые нарративы» (англ.). Метод представления числовой информации с помощью нарратива.

** «Черное зеркало» (англ.).

*** Нем. «Прозрачное Я», рус. «Все о тебе».

Кризис повествования

Секретов больше нет. Преступник больше не может сокрыть свое деяние. Человек будто заточается в своих воспоминаниях. Если пережитое можно целиком воспроизвести, воспоминания, строго говоря, становятся невозможны.

Воспоминание — это не механическое повторение пережитого, а повествование, которое надо каждый раз пересказывать заново. В воспоминаниях обязательно есть лакуны. Они предполагают *близость* и *даль*. Если все пережитое начинает *присутствовать без дистанции*, то есть становится *доступным*, воспоминания исчезают. Полная передача пережитого — это тоже не рассказ, а *отчет* или *протокол*. Тот, кто хочет рассказывать или вспоминать, должен *уметь* о многом *забывать* или *умалчивать*. Прозрачное общество означает конец повествования и воспоминания. Всякое повествование непрозрачно. *Прозрачны лишь информация и данные*. *The Entire History of You* заканчивается сценой, в которой протагонист лезвием вырезает свой имплантат.

ГОЛАЯ ЖИЗНЬ

Невыносимая тошнота овладевает однажды Антуаном Рокантенем, протагонистом романа Сартра «Тошнота»: «И вот тут меня охватила Тошнота, я рухнул на стул, я даже не понимал, где я; вокруг меня медленно кружили все цвета радуги, к горлу подступила рвота. С тех пор Тошнота меня не отпускает, я в ее власти»³⁹. Тошнота является ему как «свойство вещей». Рокантен берет в руки камень и чувствует, что его «руки словно бы тошнило»*. Мир *и есть* тошнота: «Тошнота не во мне: я чувствую ее там, на этой стене, на этих подтяжках, повсюду вокруг меня. Она составляет одно целое с этим кафе, а я внутри»⁴⁰.

* Сартр Ж.-П. Тошнота / Тошнота : Роман ; Стена : Новеллы : пер. с фр. — Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 2000. — С. 18.

Кризис повествования

Рокантен медленно понимает, что тошноту вызывает простое наличие вещей, чистая фактичность, контингентность мира. На его глазах распадаются все отношения смысла, которые лишали бы вещи их случайности и бессмысленности. Мир является ему голым. С него сняли всякое значение. Даже собственное существование кажется Рокантену лишенным смысла: «Я появился на свет случайно, я существовал как камень, как растение, как микроб. Моя жизнь развивалась стихийно, в самых разных направлениях. Иногда она посылала мне невнятные сигналы, в других случаях я слышал только смутный, ничего не значащий шум»⁴¹. Ничего не значащий шум невыносим. В нем нет *музыки*, нет *звука*. Всюду невыносимая пустота, которая грозит Рокантену удушьем. Мир ничего для него не *значит*. Он его также не *понимает*. Нет цели, никакого «чтобы», которому он мог бы подчинить вещи. Именно цель, польза, *служебность* держит вещи на расстоянии. Теперь они навязывают Рокантену свое голое наличие: «Предметы не должны нас *беспокоить*: ведь они не живые существа. Ими пользуются, их кладут на место, среди них живут, они полезны — вот и все. А меня они беспокоят, и это невыносимо.

Я боюсь вступать с ними в контакт, как если бы они были живыми существами!»⁴²

Однажды Рокантен приходит к мысли, что именно повествование обладает силой придавать мир осмысленности: «Вот ход моих рассуждений: для того чтобы самое банальное происшествие превратилось в приключение, достаточно его *рассказать*. Это-то и морочит людей; каждый человек — всегда рассказчик историй, он живет в окружении историй, своих и чужих, и все, что с ним происходит, видит сквозь их призму. Вот он и старается подогнать свою жизнь под рассказ о ней. Но приходится выбирать: или жить, или рассказывать»⁴³. Лишь повествование возвышает жизнь над ее чистой фактичностью, над ее наготой. Повествование состоит в том, чтобы придать времени осмысленный ход, *начало* и *конец*. Без повествования жизнь лишь *аддитивна*: «Пока живешь, никаких приключений не бывает. Меняются декорации, люди приходят и уходят — вот и все. Никогда никакого начала. Дни прибавляются друг к другу безо всякого смысла, бесконечно и однообразно. Время от времени подбиваешь частичный итог, говоришь себе: вот уже три года я путешествую, три года как я в Бувиле. И конца тоже нет <...> ты

Кризис повествования

снова складываешь часы и дни. Понедельник, вторник, среда. Апрель, май, июнь. 1924, 1925, 1926»⁴⁴.

Экзистенциальный кризис модерна как кризис повествования обусловлен тем, что *жизнь и повествование отделяются друг от друга*. Он гласит: «Жить *или* рассказывать». Жизнь больше не кажется рассказываемой. В эпоху до модерна жизнь укоренялась в рассказах. Во времени как рассказе нет просто понедельника, вторника, среды... но есть Пасха, Троица, Рождество как рубежи повествования. Да и у дней недели тоже есть нарративное значение: среда — это день Водана, четверг — Донара и т. д.*

Рокантен пытается преодолеть невыносимую фактичность бытия, голую жизнь посредством повествования. В конце книги он решает бросить профессию историка и стать писателем. От написания романа он ожидает по крайней мере *спасения прошлого*: «Книг[а]. Ко-

* Бён-Чхоль Хан указывает на мифологическое происхождение названий дней недели в немецком языке. *Wodanstag* — букв. «день Водана» (Одина) — впоследствии было вытеснено современным *Mittwoch*, *Donnerstag* — букв. «день Донара» (Тора) — сохранилось до сих пор.

нечно, вначале работа будет скучная, изнурительная, она не избавит меня ни от существования, ни от сознания того, что я существую. Но наступит минута, когда книга будет написана, она окажется позади, и тогда, я надеюсь, мое прошлое чуть-чуть просветлеет. И быть может, сквозь этот просвет я смогу вспоминать свою жизнь без отвращения»⁴⁵.

Счастье приносит *восприятие в повествовательной форме*. Все встраивается в слаженный порядок. Нарративное *И*, подпитываемое фантазией, связывает вещи и события, которые, собственно, не имеют ничего общего, даже пустяки, безделицы или мелочи, в повествование, преодолевающее *чистую фактичность*. Мир кажется *ритмически выстроенным*. Вещи и события не изолируются. Скорее, они являются звеньями повествования. В эссе «О джукбоксе» Петер Хандке пишет: «И тут во время его поисков хоженных и нехоженных путей, при бесцельном блуждании по безлюдной саванне в его сознании включился и властно заработал совсем другой ритм, не ведающий резких переходов и скачков, напротив, единый, ровный, тот, который вместо того, чтобы окружать и обыгрывать, прямолинейно и ответственно перешел *in medias*

Кризис повествования

*res** в повествовательный ритм. Сначала он ощутил это в себе: на ходу, постоянно в движении встречающиеся ему детали и эпизодические сцены звучали в нем, следуя одна за другой, как песня; все, что он эмоционально воспринимал, вбирал в себя, жило в нем уже в рассказанном виде, как отдельные звенья повествования <...> “Ветер набросал в ограждение из сетки головки репейника. Старик с пластиковым пакетом в руке наклонился и сорвал на пустыре гриб. Собака пропрыгала мимо на трех лапах и чем-то напомнила мне серну <...>. В поезде из Саргосы уже горел свет, и были видны редкие пассажиры, сидевшие у окна...”»⁴⁶.

Восприятие в повествовательной форме, которое обыгрывает чистую фактичность, в другой ситуации представляется Хандке экзистенциальной стратегией, состоящей в том, чтобы превратить тревожащее бытие-в-мире в знакомое бытие-дома или навязать разобщенному и не-взаимосвязанному связь. Повествование, вос-

* «В середине дела» (*лат.*). Прием, при котором повествование начинается с одного из центральных эпизодов фабулы, то есть без предваряющей экспозиции.

принимаемое как божественное, раскрывается как экзистенциальное принуждение: «Правда, из этого уже ушла та вдохновляющая, несущая потоком картины и образы сила воображения, покинув его сердце и засев лишь у него в голове, трансформировавшись в холодное принуждение, — бесконечно пульсирующий бессмысленный бег, будто бьешься лбом в закрытые ворота; и тогда он спрашивал себя: а не было ли то, что первоначально казалось ему божественной прозой, обыкновенным обманом — выражением его страха перед распадом повествования на не имеющие смысла куски, превращением цельного текста в нечто бессвязное?»⁴⁷

В позднем модерне жизнь становится голой в особом масштабе. В ней отсутствует всякая *фантазия повествования*. Информацию нельзя связать в рассказ. Так вещи распадаются. Учреждающая смысл взаимосвязь отступает перед сочетанием и последовательностью событий. Никакой нарративный горизонт не возвышает нас над *чистой жизнью*. Жизнь, «здоровье» которой надо поддерживать любой ценой или которую нужно «оптимизировать», — это выживание. Истерия здоровья и оптимизации возможна только в голом, лишенном смысла мире.

Кризис повествования

Оптимизация затрагивает лишь функцию или эффективность. Повествование, напротив, не поддается оптимизации, так как оно имеет внутреннюю ценность.

В цифровом позднем модерне мы обыгрываем наготу, смысловую пустоту жизни, постоянно выкладывая посты, лайкая и расшэривая. Коммуникативный и информационный шум способствует тому, что жизнь не обнаруживает никакой тревожащей пустоты. Сегодняшний кризис гласит: это не жить *или* рассказывать, а жить *или постить*. Селфманию также нельзя объяснить нарциссизмом. К селфмании, скорее, приводит *внутренняя пустота*. У Я (Ich) нет предложений смысла, которые могли бы снабдить его стабильной идентичностью. Перед лицом внутренней пустоты оно постоянно *выставляет себя напоказ*. Селфи производят *самость в пустой форме*.

В информационном и прозрачном обществе нагота обостряется до непристойности. Однако мы имеем дело не с горячей непристойностью вытесненного, запрещенного или утаенного, а с холодной непристойностью прозрачности, информации и коммуникации: «Речь идет <...> о непристойности того, что более не имеет се-

кретов, что полностью растворяется в информации и коммуникации»⁴⁸. Информация как таковая порнографична, так как у нее *нет покрова*. Красноречив и повествователен лишь *покров*, *вуаль*, которая окутывает собой вещи. Соккрытие и завуалированность существенны для повествования. Порнография ни о чем не повествует. Она идет *прямо к делу*, тогда как эротика как повествование *предается мелочам*.

РАСКОЛДОВЫВАННИЕ МИРА

В одной истории детский автор Пауль Маар повествует о мальчике, который не умел рассказывать⁴⁹. Когда его маленькая сестра Сюзанна, которая без сна катается туда-сюда на кровати, просит своего брата Конрада рассказать ей историю, он хмуро качает головой. Его родители, напротив, охотно любят рассказывать истории. Они почти одержимы этим. Они с трудом могут договориться, кто будет рассказывать следующим. Поэтому они ведут список, который позволяет каждому проявить себя. Когда отец Роланд рассказывает историю, мать пишет на бумаге карандашом букву Р. После маминого рассказа отец вносит в список большое О, так как маму зовут Оливия. Между всеми этими Р и О иногда оказывается маленькая С, так как малышка Сюзанна тоже постепенно начинает находить удовольствие в повествовании. Семья

Кризис повествования

образует маленькое сообщество повествования. Рассказывание историй скрепляет их. Отдаляется от них только Конрад.

Семья особенно склонна рассказывать истории за завтраком по субботам и воскресеньям. В ускоренной коммуникации у нас нет времени, да и терпения для повествования. Мы лишь обмениваемся информацией. Там, где есть досуг, все становится поводом для рассказа. Так, отец говорит матери: «Оливия, не могла бы ты подать мне клубничное варенье?» Как только банка варенья оказывается у отца в руках, он задумчиво смотрит перед собой и *рассказывает*: «Это напоминает мне о моем дедушке. Однажды, когда мне было восемь или девять, дед за обедом попросил клубничного варенья. За обедом, представьте. Сперва мы подумали, что ослышались, ведь у нас было кислое жаркое* с широкой лапшой, как всегда на второе сентября...» С помощью слов «это напоминает мне...» или «однажды...» отец начинает рассказ. Рассказ и воспоминание обуславливают

* *Sauerbraten* — немецкое национальное блюдо, готовится из мяса (как правило, говядины), сильно замаринованного в специях и уксусе, которое затем тушится в соусе из маринада.

друг друга. Тот, кто предается точечному настоящему, не способен рассказывать.

Противостояние клубничного варенья и кислого жаркого создает напряжение в арке повествования. Оно взывает к истории всей человеческой жизни, к драме или трагедии жизненного пути. Глубина внутренней жизни, которую выдает задумчивый взгляд отца, питает воспоминание как рассказ. Постнарративное время — это время без внутренней жизни. Вместо *внутренней жизни рассказчика* мы имеем дело с *бдительностью охотника за информацией*.

Воспоминание отца о его бабушке при взгляде на клубничное варенье напоминает *mémoire involontaire** у Пруста. Когда в гостиничном номере на морском курорте Бальбек Пруст наклоняется, чтобы развязать шнурки, перед его глазами внезапно возникает образ умершей бабушки. Болезненное воспоминание о любимой бабушке, от которого у Пруста наворачиваются слезы, одновременно дарует ему момент счастья. В *mémoire involontaire*** два разрозненных момента времени

* Пруст М. Обретенное время : Роман. — СПб. : Амфора, 2001. — С. 7.

** Непроизвольный мемуар. — *Прим. науч. ред.*

Кризис повествования

связываются и кристаллизуются в *ароматный хрусталь времени*. Тем самым преодолевается мучительная контингентность времени, что приносит счастье. Повествование, которое учреждает сильные отношения между событиями, преодолевает пустое утекающее время. *Время повествования не проходит*. Поэтому утрата способности к повествованию обостряет опыт контингентности. Она оставляет нас без защиты перед брэнностью и контингентностью. Припоминаемое лицо бабушки впоследствии воспринимается как ее *истинный* образ. *Истина* обнаруживается нами лишь задним числом. Ее место — в воспоминании как рассказе.

Время все больше атомизируется. Рассказывать, напротив, значит связывать. Тот, кто рассказывает в прустовском смысле, погружается в жизнь и в ее глубине прядет новые нити между событиями. Тем самым он образует плотную сеть отношений, в которой ничто не изолируется. Все является осмысленным. Именно благодаря повествованию мы вырываемся из контингентности жизни.

Конрад не умеет рассказывать потому, что его мир состоит из фактов. Он просто перечисляет их вместо того, чтобы рассказывать. Когда

мать просит его рассказать ей, что с ним было вчера, он отвечает: «Вчера я был в школе. Сначала была математика, потом немецкий, потом биология, а потом два урока физры. Потом я пошел домой и сделал домашнее задание. Потом я еще немного посидел за компьютером, а позже пошел в кровать». Его жизнь определяется внешними событиями. В ней отсутствует та внутренняя жизнь, которая позволила бы ему прочувствовать события, соткав и выкристаллизовав из них повествование.

Тогда на помощь приходит его маленькая сестра и предлагает ему: «Я всегда начинаю так: жила однажды мышка». Конрад сразу уточняет: «Землеройка, домовая мышь или полевка?» — и продолжает: «Мыши относятся к роду грызунов. Различают две группы: настоящих мышей и полевых». Мир Конрада полностью расколдован. Он распадается на факты и утрачивает всякое нарративное напряжение. Объяснимый мир нельзя рассказать.

Отец и мать в итоге заключают, что Конрад не обладает способностью к повествованию. Поэтому они решают послать его к фройляйн Музе, которая учила рассказывать и их. В один дождливый день Конрад отправляется к фрой-

Кризис повествования

ляйн Музе. Перед дверью его радостно встречает очень старая дама с седыми волосами и густыми, все еще темными бровями: «Ага, вот твои родители и послали тебя ко мне, чтобы ты научился рассказывать». Снаружи дом кажется очень маленьким, но внутри оказывается бесконечно длинный коридор. Фройляйн Музе кладет ему в руку сверток и просит отнести его наверх ее сестре. Она указывает на узкую лесенку. Конрад поднимается по ней. Но она будто бы тянется в бесконечность. Он удивленно спрашивает: «Как это возможно? Я же видел дом снаружи. Там он был одноэтажным. А сейчас мы должны быть как минимум на седьмом этаже». Конрад замечает, что он совсем один. Внезапно в стене рядом с ним открывается низкая дверь. Хриплый голос говорит: «Вот и ты, наконец-то. Ну хлабай уже, заходи свинее!» Конраду все кажется заколдованным. Даже язык становится чуждым и загадочным. Тем самым в нем появляется нечто магическое и волшебное. Конрад просовывает голову в дверь. В темноте он различает фигуру, похожую на сову. Совсем напуганный, он спрашивает: «Кто... кто вы?» — «Не будь таким любопытным. Может, ты хочешь заставить меня ждать свечно?» — бранится со-

виное существо. Конрад нагибается и входит в дверь. «Сразу вниз повеяло! Сдобного пути!» — хихикает голос. В тот же миг Конрад замечает, что в темной комнате нет пола. Он оказывается в трубе и с бешеной скоростью падает вниз. Он тщетно пытается ухватиться за стены трубы. При этом ему кажется, что он будто находится в животе огромного зверя, который его проглотил. В итоге он выплевывает его прямо под ноги фройляйн Музе. «Что ты сделал со свертком?» — спрашивает она озлобленно. «Наверное, я потерял его по дороге», — отвечает Конрад. Фройляйн Музе лезет в карман своего черного платья и снова достает из него сверток. Конрад мог бы поклясться, что это именно тот сверток, который она ранее ему передала. «Вот, — резко говорит фройляйн Музе, — отнеси его, пожалуйста, моему брату». — «В подвал?» — спрашивает Конрад. — «Чушь, — говорит фройляйн Музе, — ты встретишь его на первом этаже. Мы сейчас на седьмом, ты же знаешь! Ну иди уже!» Конрад осторожно спускается вниз по узкой лестнице. Кажется, что она снова уходит в бесконечность. Через сотню ступеней Конрад оказывается в темном коридоре. «Привет?» — нерешительно зовет он. Никто не отвечает. Конрад пытается

Кризис повествования

еще раз: «Привет, господин Музе! Вы меня слышите?» Тут рядом открывается дверь. Осипший голос говорит: «Конечно, я тебя слышу. Я ведь не пылью! Иди скорее внутрь!» В темной комнате сидит кто-то похожий на бобра и курит сигару. Бобровое существо спрашивает: «Чего ты жрешь? Заходи внеже!» Конрад нерешительно делает шаг. И снова он падает в темное нутро дома. И снова оно выплевывает его под ноги фройляйн Музе. Она медленно затягивается тонкой сигарой и говорит: «Насколько я тебя знаю, ты снова не отдал сверток». — «Нет, — храбро говорит Конрад. — Я здесь вообще-то не за тем, чтобы раздавать свертки, а за тем, чтобы научиться рассказывать». — «И как я научу рассказывать мальчика, который не может поднять сверток по лестнице? Иди-ка лучше домой, ты безнадежен», — решительно говорит фройляйн Музе. Она открывает ему дверь в стене рядом. «В сдобный путь и всего дорошого», — говорит она и сталкивает его вниз. Он снова скользит по заворотам дома. На этот раз он, однако, приземляется не перед фройляйн Музе, а прямо перед домом родителей. Его родители и сестренка еще сидят за завтраком. Тут Конрад вбегает в комнату и взволнованно говорит: «Я должен вам

такое рассказать! Вы даже себе не представляете, что я пережил...» Теперь мир для Конрада уже не объясним. Он состоит не из объективных фактов, а из происшествий, которые ускользают от объяснения и которые как раз поэтому требуют повествования. Его нарративное обращение делает его членом сообщества повествования. Отец и мать счастливо переглядываются. «Наконец-то!» — говорит мать и пишет на бумаге большую К.

Рассказ Пауля Маара можно прочесть как тонкую социальную критику. Как видится, он утверждает, что на сегодняшний день мы разучились рассказывать истории. Ответственность за утрату способности к повествованию возлагается на *расколдовывание мира*. Его можно выразить в формуле: вещи *есть*, но они *немы*. Из них улетучиваются чары. Чистая фактичность простого наличия делает повествование невозможным. Фактичность и нарративность исключают друг друга.

Расколдовывание мира прежде всего означает следующее: мировые отношения сводятся к каузальности. Каузальность — лишь *одна* из возможных форм отношений. Ее тотализация приводит к обделенности миром и

Кризис повествования

скудости опыта. Волшебен тот мир, в котором вещи вступают друг с другом в отношения помимо каузальной взаимосвязи и обмениваются своими тайнами. Каузальность механична и поверхностна. Магические или поэтические мировые отношения означают, что человека и вещи связывает друг с другом глубокая *симпатия*. В «Учениках в Саисе» Новалис пишет: «Или мой странный собеседник утес не на “ты” со мною, когда я обращаюсь к нему? Что же я такое, если не ручей, когда я томно никну над ним и мой взор тщетно ловит струи, неудержимые, как мои помыслы? <...> Не знаю, как насчет камней или созвездий, но, если кто постиг их, его величие бесспорно»⁵⁰.

Для Вальтера Бенямина дети являются последними обитателями заколдованного мира. Для них нет ничего, что было бы просто *наличным*. Все *красноречиво* и в высшей степени *значительно*. *Магическая интимность* связывает их с миром. Играючи, они сближаются с вещами, превращаясь в них: «Ребенок, стоящий за занавеской, сам становится чем-то колеблющимся и белым, становится призраком. Обеденный стол, под которым он затаился, превращает его в деревянного идола в храме, где резные ножки — это

колонны. А за дверью он сам — дверь, он сроща с нею, как с тяжелой маской жреца и мага, и заколдует всех, кто войдет, ничего не подозревая. <...> В этой борьбе квартира — арсенал масок. Но раз в год в таинственных местах, в ее пустых глазницах, в застывшем рту, лежат подарки. Магический опыт становится наукой. Ребенок, как ее инженер, расколдовывает мрачную квартиру родителей и ищет пасхальные яйца»⁵¹. Сегодня дети профанируются до состояния цифровых существ. Магический опыт мира оскудевает. Дети охотятся за информацией как за цифровыми пасхальными яйцами.

Расколдовывание мира проявляется как утрата ауры. Аура — это блеск, который возвышает мир над его чистой фактичностью, таинственная вуаль, покрывающая вещи. При этом аура обладает нарративным ядром. Так, Беньямин констатирует, что нарративные воспоминания из *mémoire involontaire* обладают аурой, тогда как в фотографиях ауры нет: «Если отличительным признаком картин, всплывающих в *mémoire involontaire*, считать то, что они обладают аурой, то тогда следует признать, что фотография причастна — причем решающим образом — феномену “распада ауры”»⁵².

Кризис повествования

Недостающее нарративное внутренней жизни отличает фотографии от воспоминаний. Фотографии отображают данное, не прочувствовав его. Они ничего не имеют в виду. Память как повествование, напротив, не репрезентирует пространственно-временной континуум. Скорее, она основывается на *нарративной селекции*. В отличие от фотографии, она решительно допускает произвольность и пробелы. Она удлиняет или сокращает временную дистанцию. Она перескакивает через года или столетия⁵³. Нарративность противоположна хронологической фактичности.

Вдохновленный Марселем Прустом⁵⁴, Беньямин полагает, что вещи сохраняют на себе взгляд, остановившийся на них. Тем самым они сами становятся сродни взгляду. Взгляд прядет ауретическую вуаль, которая окружает вещи своим блеском. Аура как раз есть «даль взгляда, пробуждающегося в увиденном»⁵⁵. Глубинно увиденная, она отвечает на взгляд: «Тот, на кого смотрят (или кому кажется, что на него смотрят), поднимает взгляд. Познать ауру какого-либо явления — значит, наделить его способностью раскрыть глаза. Находки *mémoire involontaire* именно таковы»⁵⁶. Вещи утрачивают свои чары, свою ауру, когда теряют взгляд. Тогда

они не смотрят на нас и не обращаются к нам. Они больше не *Ты*, а немое *Оно*. Так с миром перестают *обмениваться взглядами*.

Вещи, погруженные в среду *mémoire involontaire*, становятся ароматными сосудами, в которых увиденное и воспринятое нарративно кристаллизуются. Имя также содержит ауру и *рассказывает*, распространяясь по пространству воспоминаний: «Между слогами, составляющими имя, прочитанное когда-то в книге, живет порыв ветра или солнечный луч, если тогда действительно дул ветер или светило солнце»⁵⁷. Слова также могут излучать ауру. Так, Беньямин цитирует Карла Крауса: «Чем ближе присматриваешься к слову, тем с большей дистанции оно на тебя глядит»⁵⁸.

Сегодня мы воспринимаем мир в первую очередь через информацию. В информации нет ни дали, ни широты. Она не может содержать в себе ни порывов ветра, ни солнечных лучей. В ней нет ауретических пространств. Так она лишает мир ауры и расколдовывает его. Язык полностью теряет свою ауру в тот момент, когда он оскудевает до состояния информации. Информация представляет собой абсолютный уровень истощения языка.

Кризис повествования

Память — это нарративная практика, которая всякий раз заново связывает события и создает сеть отношений. Цунами информации разрушает нарративную внутреннюю жизнь. Лишенная нарративности память подобна «мусорной свалк[е], <...> захлавленной картинками непонятного происхождения и кое-как сваленными непримечательными износившимися символами»⁵⁹. Вещи на свалке образуют неупорядоченную, хаотичную кучу. *Куча — это противоположность повествования. События выкристаллизовываются в историю (Geschichte), когда их накладывают друг на друга (geschichtet) определенным образом. Куча данных или информации не имеет истории. Она не нарративна, а кумулятивна.*

История представляет собой противоположность информации, поскольку у нее есть начало и конец. Завершенность характеризует ее. Она есть *форма заключения*: «Имеется <...> основополагающее различие между, с одной стороны, *историями*, стремящимися к концу, к завершению, к заключению, и *информацией*, которая по своей сути всегда частична, незавершена, фрагментарна»⁶⁰. Мир, полностью лишенный границ, не содержит волшебства и магии. Волшебство раскрывают *границы, пе-*

реходы и пороги. Так, Сьюзен Зонтаг пишет: «Там, где должны быть завершенность, единство, взаимосвязь, должны быть и границы. Все релевантно в странствии, которое мы предпринимает в рамках этих границ. Можно было бы также охарактеризовать конец истории как волшебную точку, в которой встречаются изменяющиеся, предварительные перспективы: как точку опоры, из которой читатель узнает, как несовместимые вначале вещи в итоге оказываются связаны друг с другом»⁶¹.

Повествование — это игра света и тени, видимого и невидимого, близости и дали. *Прозрачность* уничтожает то диалектическое напряжение, которое лежит в основе любого повествования. Цифровое расколдовывание мира далеко выходит за пределы того расколдовывания, которое Макс Вебер объясняет рационализацией посредством науки. *Сегодняшнее расколдовывание объясняется информатизацией мира. Прозрачность — это новая формула расколдовывания.* Она расколдовывает мир, растворяя его в данных и информации.

В одном интервью Поль Вирильо упоминает короткий научно-фантастический рассказ, в котором говорится о ничтожно маленькой камере.

Кризис повествования

Она настолько мала и легка, что может транспортироваться даже с помощью снежинки. Эта камера в массовом количестве перемешивается с искусственным снегом и сбрасывается с самолетов. Люди думают, идет снег. В действительности же мир наводняют камеры. Он становится совершенно прозрачным. Ничто не остается сокрытым. Не остается больше белых пятен. На вопрос, о чем мы могли бы мечтать, если бы все стало полностью видимым, Вирильо отвечает: «Мы будем грезить о том, чтобы ослепнуть»⁶². *Прозрачного повествования* не бывает. Любое повествование предполагает тайну и колдовство. Лишь долгожданная слепота спасла бы нас из ада прозрачности и вновь научила бы рассказывать.

Гершом Шолем завершает свою книгу о еврейской мистике хасидской историей: «Когда Баал-Шем должен был свершить трудное деяние, он отправлялся в некое место в лесу, разводил костер и погружался в молитву... и то, что он намеревался свершить, свершалось. Когда в следующем поколении Магид из Межерича сталкивался с той же самой задачей, он отправлялся в то же место в лесу и рек: “Мы не можем больше разжечь огонь, но мы можем читать молитвы”...

и то, что он хотел осуществить, осуществлялось. По прошествии еще одного поколения рабби Моше Лейб из Сасова должен был свершить такое же деяние. Он также отправлялся в лес и молвил: “Мы не можем больше разжечь огонь, мы не знаем тайных медитаций, оживляющих молитву, но мы знаем место в лесу, где все это происходит... и этого должно быть достаточно”. И этого было достаточно. Но когда минуло еще одно поколение и рабби Исраэль из Ружина должен был свершить это деяние, он сел в свое золотое кресло в своем замке и сказал: “Мы не можем разжечь огонь, мы не можем прочесть молитв, мы не знаем больше места, но мы можем поведать историю о том, как это делалось”. И, добавляет рассказчик, история, рассказанная им, оказывала то же действие, что и деяния трех других»⁶³. Эту хасидскую историю Адорно во всех подробностях приводит в своем «Приветствии Гершому Шолему. К 70-летию». Он истолковывает ее как метафорическое повествование о процессе секуляризации в модерне. Мир все больше и больше расколдовывается. Мифический огонь давно угас. Мы больше не можем читать молитвы. В равной мере не знаем мы и тайных медитаций. Мифи-

Кризис повествования

ческое место в лесу также оказалось в забвении. Сегодня ко всему этому добавляется что-то еще. Мы можем еще и утратить саму *способность к повествованию*, которую эти мифические события способны призывать вслед за собой.

ОТ ШОКА К ЛАЙКУ

В своем исследовании «О некоторых мотивах у Бодлера» Беньямин цитирует отрывок прозаического произведения Бодлера «Потеря ореола». В ней рассказывается о поэте, который теряет свой ореол, переходя бульвар: «Сейчас, когда я поспешно переходил бульвар, прыгая по грязи, сквозь этот живой хаос, где смерть мчит на вас галопом сразу со всех сторон, мой ореол при резком движении соскользнул у меня с головы в грязь мостовой»⁶⁴. Эту историю Беньямин истолковывает как аллгорию модерна. Она повествует о распаде ауры: «Он [Бодлер] обозначил цену, которую необходимо заплатить за ощущение современности: разрушение ауры в шоковом переживании»⁶⁵. Действительность набрасывается на наблюдателя как будто в порыве. Она переходит с полотна картины на полотно, на котором проигрывается фильм. Картина погружает зрителя

Кризис повествования

в созерцательное пребывание. Перед ней он предается своим свободным ассоциациям. Так *он успокаивается в самом себе*. Кинозритель, напротив, подобен тому пешеходу в хаосе дорожного движения, где смерть мчит на него галопом со всех сторон: «Кино — форма искусства, соответствующая возросшей угрозе жизни, с которой приходится сталкиваться живущим в наши дни людям»⁶⁶.

Основная роль сознания, согласно Фрейдю, заключается в защите от раздражителей. За счет цельности своего содержания оно пытается отвести место в сознании для вторгающегося раздражителя. Беньямин цитирует Фрейда: «Для живого организма защита от раздражения является чуть ли не более важной задачей, чем восприятие раздражения; он снабжен своим собственным запасом энергии и должен прежде всего защищать особые формы преобразования энергии, действующие внутри него, от нивелирующего, то есть разрушительного, воздействия непомерных энергетических процессов, происходящих вовне»⁶⁷. Эти угрожающие энергии извне разряжаются в форме шока. Чем успешнее работает сознание, тем меньше мы ощущаем травматическое действие шока. Сознание скры-

вает вторжение раздражителей в более глубоких слоях психики. Когда защита от раздражителей отказывает, мы страдаем от травматического шока. К его преодолению привлекаются как сны, так и воспоминания. Они задним числом предоставляют себе то время на преодоление раздражения, которого нам изначально не хватило. Если шок отражается сознанием, событие, его вызвавшее, ослабевает до переживания. В модерне доля шоковых моментов среди отдельных впечатлений становится столь велика, что сознание постоянно должно быть активно в интересах защиты от раздражителей. Чем оно успешнее, тем меньше они доходят до *опыта*. Опыт замещается переживаниями, то есть ослабленным шоком. Глаз человека эпохи модерна из большого города перегружен охранными функциями. Он разучивается пребывать в созерцании: «Настороженный взгляд несовместим с мечтательным утопанием в дали»⁶⁸.

Беньямин возводит опыт шока в статус поэтического принципа у Бодлера: «Он [Бодлер] говорит о дуэли, в которой художник, прежде чем быть пораженным, издает крик ужаса. Эта дуэль — сам процесс творчества. Таким образом, Бодлер сделал шоковый опыт сердцевиной

Кризис повествования

своего артистического труда. <...> Бодлер, мучимый ужасом, не прочь и сам вызывать у других ужас. Валлес сообщает о его эксцентричной мимике; <...> Готье упоминает о том, что Бодлер любил “запинаться” при декламации; Надар описывает его порывистый шаг⁶⁹. Согласно Беньямину, Бодлер — один из типов, «стремящи[х]ся к травматическим переживаниям». Он «своими физическими и психическими силами взялся парировать шоковые переживания». Он «*фехтует*» своим пером*.

С момента выхода беньяминовского исследования о Бодлере прошло более ста лет. Полотно, на котором проигрывается фильм, сменилось цифровым экраном, который мы держим перед собой почти круглые сутки. Слово «экран» изначально означает защиту. Экран *запечатлевает* действительность в изображениях. Тем самым он отгораживает нас от нее. Мы воспринимаем действительность почти исключительно через цифровой экран. Она лишь очередной фрагмент экрана. На смартфоне дей-

* См. Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера // Беньямин В. Бодлер. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 127–128.

ствительность приглушается до той степени, что исходящие от нее впечатления утрачивают момент шока. *Шок отступает перед лайком.*

Смартфон наиболее эффективно ограждает нас от действительности, полностью переводя с нее *взгляд*, когда в ней возвещает о себе *Другой*. Сенсорный экран приводит к полному исчезновению действительности как *собеседника со своим ликом*. Лишенный инаковости, Другой становится потребляемым. Согласно Лакану, изображение все еще обладает взглядом, который смотрит на меня, трогает, околдовывает, завораживает, пленяет меня и не дает мне отвести от себя глаз: «Конечно же, в картине всегда заявляет о себе нечто такое, что имеет отношение к взгляду»⁷⁰. Лакан различает взгляд и глаз. Глаз конструирует воображаемое зеркальное отображение, по которому *странствует взгляд*.

Лик требует дистанции. Он есть *Ты*, а не доступное *Оно*. Мы можем тапнуть изображение человека или даже стереть его потому, что оно уже утратило взгляд, лик. Лакан сказал бы, что у заключенного в сенсорный экран изображения *пустой взгляд*, что теперь оно служит лишь *отрадой для глаз*, которая удовлетворяет мои потребности. Этим сенсорный экран и отличается

Кризис повествования

от изображения как *экрана* (*écran*), которое еще позволяет взгляду *проходить сквозь него*. Цифровой экран, полностью ограждая нас от действительности, наоборот, ничему не дает *пройти сквозь него*. Он *плоский*.

Любая теория образов отображает общество, в котором она укоренена. Во времена Лакана в мире еще виделось нечто *подобное взгляду*. У Хайдеггера мы также находим формулировки, которые сегодня кажутся странными. В «Истоке художественного творения» он пишет: «Изделие: топор, кувшин или башмаки. Служебность — вот та глубинная черта, изнутри которой вот это сущее, взглядывая на нас, то есть мгновенно вспыхивая, вместе с тем пребывает и есть такое-то сущее»⁷¹. Эта служебность, собственно, лишает сущее его наличности, так как мы воспринимаем изделие согласно его предназначению. «Изделие» Хайдеггера все еще сохраняет относящееся ко взгляду измерение. Оно есть смотрящий на нас *собеседник*.

Исчезновение взгляда сопровождается возрастающей нарциссификацией восприятия. Нарциссизм устраняет взгляд, то есть Другого, в пользу воображаемого зеркального отображения. Смартфон ускоряет изгнание Другого. Он есть цифро-

вое зеркало, которое вызывает постинфантильное воссоздание стадии зеркала. Благодаря смартфону мы остаемся на стадии зеркала, которое поддерживает воображаемое Эго (Ego). Цифровое подвергает лакановскую триаду реального, воображаемого и символического радикальной перестройке. Оно ликвидирует реальное и в пользу воображаемого приводит к исчезновению того символического, которое воплощает совместные ценности и нормы. В конечном счете оно имеет следствием эрозию сообщества.

В эпоху *Netflix* никто не будет говорить об опыте шока в связи с кинематографом. Сериалы *Netflix* — это все что угодно, но не форма искусства, соответствующая особой опасности жизни. Скорее, потребление сериалов характеризует *Binge Watching** — просмотр запоем. Зритель откармливается как потребительский скот. *Binge Watching* можно рассматривать как всеобщий модус восприятия при цифровом позднем модерне.

Переход от шока к лайку также можно объяснить изменениями в нашем психическом ап-

* «Запойный просмотр» — способ просмотра сериалов, при котором сериал потребляется не по одной серии зараз, а целыми сезонами.

Кризис повествования

парате. Может быть верно, что при модерне мы воспринимаем рост числа раздражителей как шок. Со временем психический аппарат привыкает к разросшемуся множеству раздражителей. Тем самым восприятие притупляется. Кора мозга, в которой происходит защита от раздражителей, будто бы покрывается роговой оболочкой. Внешняя оболочка сознания затвердевает и становится «неорганической»⁷².

Художник бодлеровского типа, который непреднамеренно вызывает ужас, сегодня кажется не только устаревшим, но и почти гротескным. Джефф Кунс — вот тип художника современности. Он производит *смарт-эффект*. Его работы отражают гладкий мир потребления, диаметрально противоположный шоку. Он ждет от зрителя своих работ лишь простого «вау». Его искусство осознанно не содержит напряжения и обезоруживает. Он прежде всего хочет *нравиться*. Поэтому его девиз звучит так: «Обнять зрителя». Ничто в его искусстве не должно пугать или потрясать. Оно располагается по ту сторону шока. Оно стремится, как говорит Кунс, быть «коммуникацией». Он также мог бы сказать: «*Лайк — вот девиз моего искусства.*»

**ТЕОРИЯ
КАК ПОВЕСТВОВАНИЕ**

В своем эссе «Конец теории» Крис Андерсон, главный редактор *Wired*, утверждает, что непредставимо большие данные делают теории совершенно излишними: «Сегодня компаниям вроде *Google*, выросшим в эпоху огромного избытия данных, не нужно прибегать к неправильным моделям. В действительности им больше не нужно прибегать к моделям вообще»⁷³. Основанная на данных психология или социология якобы позволяет точно предсказывать человеческое поведение и управлять им. На смену теориям приходит прямое сопоставление данных: «С любой теорией человеческого поведения, от лингвистики до социологии, покончено. Забудьте таксономию, онтологию и психологию. Ну кто может сказать, почему люди делают то, что они делают? Они просто это делают, а мы можем отследить это и измерить с беспреце-

Кризис повествования

дентной точностью. Если у вас достаточно данных, числа говорят сами за себя»⁷⁴.

Большие данные, собственно, ничего не объясняют. Из больших данных следуют только *корреляции* между вещами. Корреляции — это самая примитивная форма знания. Они ничего не дают понять. Большие данные не могут объяснить, *почему* вещи так относятся друг к другу. Не устанавливаются ни каузальные, ни понятийные взаимосвязи. *Почему-это-так* сменяется *беспонятийным это-вот-так*.

Теория как повествование обрисовывает порядок вещей, который встраивает их в отношения и тем самым объясняет, *почему* они ведут себя так. Она развивает *понятийные взаимосвязи*, которые делают вещи понятными. В отличие от больших данных, она предлагает нам высшую форму знания, то есть *понятие*. Она представляет собой *форму заключения*, которая *принимает в себя* вещи и тем самым делает их понятными. Большие данные, напротив, совершенно *открыты*. Теория как форма заключения *втягивает* вещи в понятийную рамку и тем самым делает их *постижимыми*. Конец теории в конечном счете означает уход от *понятия как духа*. Искусственный интеллект полностью обходится без

понятия. *Интеллект — это не дух.* На новый порядок вещей, на новое повествование способен лишь дух. Интеллект считает и вычисляет. *Дух же повествует.* Основанная на данных гуманитарная наука (*Geisteswissenschaft*) — это не наука о духе (*Geisteswissenschaft*). *Данные изгоняют дух.* Знание-о-данных располагается в нулевой точке духа. В пресыщенном данными и информацией мире способность к повествованию оскудевает. Поэтому теории выстраивают все реже, на них все реже *отваживаются.*

То, что теория — это повествование, со всей отчетливостью выражается у Зигмунда Фрейда. Его психоанализ — это повествование, которое предлагает объяснительную модель для нашего психического аппарата. Он подвергает истории, которые слышит от пациентов, своему психоаналитическому нарративу, который делает понятным определенный симптом. Лечение должно заключаться в том, чтобы пациенты согласились с нарративом, который он им предлагает. Истории пациентов и его психоаналитический нарратив налагаются друг на друга. Он каждый раз рассказывается заново и адаптируется к материалу, который Фрейд пытается истолковать. Истории пациентов должны всплывать в его

Кризис повествования

нарративе. При этом Фрейд выступает героем собственного рассказа: «Как пересказчик того, что ему сообщается в искаженном виде, он является не только кем-то, кто упорядочивает любой несогласованный материал, расставляет в нем акценты и подчеркивает главное. С ним еще и ничего не может случиться, так как в ситуации мнимых кризисов сам он не теряет прерогативу толкования перед своим материалом. Можно даже предположить, что чем более подлежащий истолкованию материал грозит ускользнуть из его хватки, тем упорнее он настаивает на правомерности своих психоаналитических объяснительных формул и оказывается при этом тайным героем собственных аналитических рассказов»⁷⁵.

Уже диалоги Платона ясно говорят, что философия — это повествование. Хотя Платон во имя истины и критикует миф как повествование, сам он, однако, парадоксально часто использует мифические рассказы. В некоторых диалогах они играют центральную роль. К примеру, в «Федоне» Платон рассказывает о судьбе души после смерти, как Данте в «Божественной комедии». Грешники осуждаются на вечные муки в Тартаре. Праведники отправляются после смерти в небесные обители. После своих

разъяснений о посмертной судьбе души Платон говорит, что стоит рискнуть в это поверить: «Правда, человеку здравомыслящему не годится утверждать с упорством, будто все обстоит именно так, как я рассказал. Но что такая или примерно такая участь и такие жилища уготованы нашим душам — коль скоро мы находим душу бессмертной, — утверждать, по-моему, следует, и вполне решительно. Такая решимость и достойна, и прекрасна — с ее помощью мы словно бы зачаровываем самих себя. Вот почему я так пространно и подробно пересказываю это предание [*mythos*]»⁷⁶.

Философия как «предание» (*mythos*) — это *риск, чудесный риск*. Она рассказывает о *новой форме жизни и бытия и отваживается на нее*. *Ego cogito, ergo sum** вводит новый порядок вещей, который олицетворяет Новое время. Радикальная ориентация на достоверность — это *риск нового*, который оставляет позади христианско-средневековое повествование. Просвещение — это тоже повествование. В равной мере и теория морали Канта — это очень рискованное повествование. В ней моральный Бог нужен для того,

* Я мыслю, следовательно, существую (*лат.*).

Кризис повествования

чтобы распределить счастье «в точной соразмерности с нравственностью»⁷⁷. Он вознаграждает нас за отказ от земных удовольствий во имя добродетели. Кантовский постулат бессмертия души — в равной мере рискованное повествование. «Осуществление высшего блага» предполагает, по Канту, «продолжающееся *до бесконечности существование*», потому что ни одному «существу в чувственно воспринимаемом мире ни в какой момент его существования» не доступно «полное соответствие убеждений моральному закону». Тем самым постулируется «прогресс, идущий в бесконечность», в котором человек стремится обрести «высшее благо» после смерти⁷⁸. В вопросе бессмертия души моральная теория Канта несущественно отличается от платоновского мифа. В отличие от Канта, Платон специально подчеркивает, что речь идет о повествовании (*mythos*).

Новые повествования делают возможным новое восприятие. Ницшеанская переоценка всех ценностей открывает новый взгляд на мир. Мир будто бы *пере-рассказывается*. Поэтому мы видим его совсем другими глазами. «Веселая наука» Ницше — все что угодно, но не наука в узком смысле слова. Она замышляется как нар-

ратив будущего, в основе которого лежит «надежда», «вера в завтра и послезавтра». Переоценка всех ценностей Ницше — это *повествование как риск и праздник*, даже как *авантюра*. Она открывает *будущее*. В предисловии к «Веселой науке» Ницше пишет: «“Веселая наука” — это означает сатурналии духа, который терпеливо противостоял ужасно долгому гнету — терпеливо, строго, хладнокровно, не сгибаясь, но и не питая иллюзий, — и который теперь сразу прохватывается надеждой, надеждой на здоровье, *опьянением* выздоровления. Что же удивительного, если при этом обнаруживается много неблагоразумного и дурачливого, много шаловливых нежностей, растрченных и на такие проблемы, которые имеют колючую шкуру и которым нипочем любые соблазны и приманки. Вся эта книга и есть не что иное, как веселость после долгого воздержания и бессилия, ликование возвращающейся силы, пробудившейся веры в завтра и послезавтра, внезапного чувства и предчувствия будущего, близких авантур, наново открытых морей, вновь дозволенных, вновь позволенных целей»⁷⁹. Будучи рассказчиком, Ницше специально подчеркивает свое авторство: «Тут я хозяин, и в моей власти переключать перспек-

Кризис повествования

тивы: вот почему задача переоценки ценностей в принципе по плечу только мне одному»⁸⁰. Лишь в той мере, в которой теория является повествованием, она может быть и *страстью*. Искусственный интеллект не может мыслить, так как он неспособен на *страсть*, на *страстное повествование*.

В тот момент, когда философия притязает на статус науки, даже точной науки, начинается ее распад. Философия как наука отрекается от своего изначального повествовательного характера. Тем самым она лишается *языка*. Она *немеет*. Академическая философия, которая истощается в попытке *управлять* историей философии, неспособна *рассказывать*. Она не *риск*, а *бюрократия*. Так нынешний кризис повествования охватывает и философию и уготавливает ей конец. У нас больше нет отваги на философию, нет отваги на теорию, то есть *нет отваги на повествование*. Мы должны осознать, что мышление в конечном счете само является повествованием, что оно продвигается, как рассказ.

**ПОВЕСТВОВАНИЕ
КАК ЛЕКАРСТВО**

В своих «Мысленных картинах» Беньямин вос-
крешает прасцену лечения: «Ребенок болен.
Мать укладывает его в кровать и садится рядом.
Затем она начинает рассказывать ему истории»⁸¹.
Повествование лечит, вызывая глубокое рас-
слабление и образуя базовое доверие. Любящий
голос матери успокаивает ребенка, ласкает его
душу, укрепляет связь, дает ему опору. К тому же
детские истории повествуют о нетронутом мире.
Они превращают мир в родной дом. Кроме того,
один из их основных сюжетов — это счастливое
преодоление кризиса. Так они помогают ребенку
перенести свою болезнь как кризис.

Исцеляет и рука, которая *рассказывает*. Бень-
ямин сообщает о необычной целительной силе,
которая исходит от рук женщины, которые дви-
жутся, будто бы рассказывая: «Ее движения были в
высшей степени выразительны. Но их выражение

Кризис повествования

нельзя было бы описать... Они будто бы рассказывали историю»⁸². Всякая болезнь обнаруживает внутреннюю блокаду, которую может ликвидировать *ритм повествования*. *Рассказывающая рука* устраняет спазмы, застои и уплотнения. Она снова приводит вещи в порядок и даже дает им *течь*.

Беньямин задается вопросом, «нельзя ли вылечить любую болезнь, если просто сплавить ее достаточно далеко по потоку повествования — до самого устья»⁸³. Боль — это плотина, которая прежде всего оказывает сопротивление потоку повествования. Но она прорывается, если поток повествования обилен и достаточно силен. Тогда он смыкает все, что встречает на своем пути, в море счастливого освобождения. Ласкающая рука направляет поток повествования, «вычерчивая его русло»⁸⁴. Беньямин указывает на то, что сам рассказ, который больной озвучивает в начале лечения у врача, запускает процесс исцеления.

Фрейд также понимает боль как симптом, который позволяет сделать заключение о блокаде в истории личности. Человек неспособен продолжать рассказ. Психические расстройства — это выражение заблокированного повествования. Лечение состоит в том, чтобы высвободить пациентов из этой повествовательной блокады,

облечь в слова то, о чем нельзя рассказать. Пациент исцеляется в тот момент, когда он *вволю выговаривается* (*sich freierzählt*).

Рассказы как таковые обладают целительной силой. Беньямин упоминает мерзбургские заклинания*, из которых второе служит для исцеления. Тем не менее оно состоит не из абстрактных формул. Скорее, оно *рассказывает* историю раненого коня, в которой Один произносит свое заклинание. Поэтому Беньямин отмечает: «Оно не просто повторяет заклиятие Одина; скорее, оно *рассказывает* о ситуации, в которой он ей впервые воспользовался»⁸⁵.

Травматическое событие можно преодолеть, когда оно интегрируется, к примеру, в религиозный нарратив, который дает утешение или надежду и тем самым помогает нам пережить кризис. Однако перед лицом критических событий рассказываются и *нарративы кризиса*, которые помогают с ними справиться, встраивая их в учреждающий смысл контекст. Теории заговора в равной степени обладают терапевтической функцией. Они предлагают простое объяснение для слож-

* Заклинания из раннего Средневековья, записанные на древневерхненемецком языке.

Кризис повествования

ных ситуаций, вызвавших кризис. Поэтому их рассказывают в основном во времена кризиса. По отношению к критической, кризисной ситуации *повествование как таковое* обладает терапевтическим эффектом, так как оно отводит ей *время в прошлом*. Задвинутое в прошлое, оно более не касается настоящего. Оно будто *сдается в архив*.

В качестве эпиграфа к главе о действии в «*Vita Activa, или О деятельной жизни*» Ханна Арендт выбирает необычное изречение Исаака Динесена: «All sorrows can be borne if you put them into a story or tell a story about them» («Любое горе переносимо, если включить его в историю или рассказать историю о нем») ⁸⁶. *Повествовательная фантазия* целебна. Горе лишается своей гнетущей фактичности, когда его располагают в *нарративной видимости*. Оно впитывается ритмами и мелодиями повествования. Повествование превозносит его над голой фактичностью. Оно *конденсируется* в потоке повествования, не уплотняясь до состояния ментальной блокады.

Сегодня, вопреки сторителлингу, исчезает *климат повествования*. На приеме у врачей тоже почти не рассказывают. У них нет ни времени, ни терпения, чтобы выслушать. Логика эффективности несовместима с *духом повествования*. Лишь

психотерапия и психоанализ демонстрируют реминисценции на целительную силу повествования. Момо Михаэля Энде может лечить людей одним лишь тем, что она их слушает. У нее много времени: «Время было единственным богатством Момо»*. Ее время обращено к Другому. *Время Другого* — это *хорошее время*. Момо проявляет себя как идеальный слушатель: «Но что она действительно умела как никто другой, так это слушать. Но ведь в этом нет ничего особенного, скажет иной читатель, слушать каждый умеет. Но это заблуждение. По-настоящему слушать умеют только очень немногие. А Момо умела слушать как никто другой»**. Дружелюбное, внимательное молчание Момо даже подталкивает людей к мыслям, к которым они сами никогда бы не пришли: «И вовсе не потому, что она им что-нибудь говорила или о чем-нибудь спрашивала, нет — она просто сидела и очень доброжелательно и со всем вниманием слушала. При этом она смотрела на собеседника своими большими темными глазами, и говоривший чувствовал, что ему вдруг приходят в голову мысли, которых

* Энде М. Момо. — М. : Махаон ; Азбука-Аттикус, 2022.

** Там же.

Кризис повествования

он раньше в себе не подозревал»*. Момо заботится о том, чтобы Другой *выговорился вволю*. Она лечит, снимая повествовательные блокады: «В другой раз маленький мальчик принес Момо канарейку, которая отказывалась петь. Это было для Момо трудной задачей. Целую неделю она терпеливо прислушивалась к едва слышному голосу канарейки, пока та опять весело не запела»**.

Слушание нацелено в первую очередь не на содержание сообщения, а на *личность*, на «*Кто Другого*». Своим глубоким, дружелюбным взглядом Момо выразительно *имеет в виду* Другого в его *Инаковости*. Слушание — это не пассивное состояние, а активное действие. *Оно вдохновляет собеседника на рассказ* и открывает *простор для резонанса*, в котором рассказывающий чувствует, что его *имеют в виду, слушают* и даже *любят*.

Прикосновения также имеют целительную силу. Как и рассказывание историй, они учреждают близость и базовое доверие. Как *тактильные повествования*, они снимают спазмы и блокады, которые приводят к боли и болезням. Так, врач Виктор фон Вайцеккер приводит другую

* Там же.

** Там же.

прасцену лечения: «Когда сестренка видит, что братику больно, она до всякого знания понимает, что нужно делать: ее рука ласково понимает это, она ласково трогает его там, где у него болит, — так маленькая самаритянка становится первым доктором. Предзнание об эффекте прикосновения бессознательно управляет ей; оно проводит импульс по ее руке и побуждает руку произвести этот эффект. А братик же чувствует, что от руки ему становится лучше. Между им и его болью возникает ощущение прикосновения от сестринской руки, и боль отступает перед этим новым ощущением»⁸⁷. Прикосновение руки оказывает то же лечебное воздействие, что и голос рассказчика. Оно учреждает близость и доверие. Оно снимает спазмы и устраняет тревогу.

Сегодня мы живем в обществе без прикосновений. Прикосновение предполагает *Инаковость Другого*, которая изымает его из зоны досягаемости. К объекту потребления мы не можем прикоснуться. Мы хватаем его или овладеваем им. Смартфон, который воплощает цифровой Диспозитив, производит иллюзию тотальной досягаемости. Его консьюмеристский габитус охватывает все области жизни. Он лишает и Другого его Инаковости и низводит его до состояния объекта потребления.

Кризис повествования

Возрастающая скудость прикосновений делает нас больными. Если у нас вовсе не останется прикосновений, мы останемся навеки запертыми в своем Эго (Ego). Прикосновение в эмпатическом смысле вырывает нас из нашего Эго (Ego). Скудость прикосновений в конечном счете означает обделенность миром. Она делает нас депрессивными, одинокими и тревожными. Цифровизация усиливает эту скудость прикосновений и обделенность миром. Парадоксальным образом появление новых способов связи разобщает нас. В этом и состоит губительная диалектика сетей. Быть в сети не значит быть связанным с кем-то.

Сториз в социальных сетях, которые в действительности являются не чем иным, как самопрезентациями, разобщают людей. В отличие от повествований, они не производят ни близости, ни эмпатии. Они в конечном счете являются визуально оформленной информацией, которая после быстрого ознакомления вновь исчезает. Они не рассказывают, а *рекламируют*. Борьба за внимание не учреждает сообщества. В эпоху сторителлинга как сториселлинга повествование и рекламу невозможно различить. В этом и состоит нынешний кризис повествования.

**СООБЩЕСТВО
ПОВЕСТВОВАНИЯ**

В своем эссе «Путешествие вокруг дикой груши» Петр Надаш рассказывает о деревне, в центре которой стоит огромное грушевое дерево. В теплые вечера жители деревни собираются под деревом и рассказывают друг другу истории. Деревня образует сообщество повествования. Истории, которые несут в себе ценности и нормы, тесно связывают людей друг с другом. Сообщество повествования — это сообщество *без коммуникации*: «Есть ощущение, будто жизнь здесь складывается не из индивидуальных впечатлений, <...> а из глухого молчания»⁸⁸. Под грушей деревня предаётся «ритуальному созерцанию» и освящает «содержание коллективного сознания»: «Они не обмениваются мнениями о каком-то предмете, а безмолвно повествуют, рассказывают одну-единственную большую историю»⁸⁹. Не без сожаления Надаш

Кризис повествования

заключает в конце эссе: «Я знаю, что теплыми летними ночами под большой дикой грушей <...> деревня тихонько пела <...> В наши дни избранных деревьев больше не существует и сельчане уже не поют»⁹⁰.

В сообществе повествования Надаша как сообществе без коммуникации царит молчание, тихое согласие. Оно диаметрально противоположно сегодняшнему информационному обществу. Мы больше не рассказываем друг другу истории. Зато мы чрезвычайно много *коммуницируем*. Мы *постим*, *шэрим* и *лайкаем*. То «ритуальное созерцание», которое освящает содержание коллективного сознания, уступает место коммуникационной и информационной лихорадке. Коммуникационный шум заставляет полностью умолкнуть ту «песнь», которая настраивает жителей деревни на *одну историю* и тем самым сплачивает их. Это *сообщество без коммуникации* отступает перед *коммуникацией без сообщества*.

Повествования производят социальную когезию*. Они предлагают смыслы и переносят учреждающие смысл ценности. Поэтому их нужно

* То есть связь (от *лат. cohaesus* — «связанный»).

отличать от нарративов, которые обосновывают режим. Нарративы, которые лежат в основе неолиберального режима, как раз затрудняют образование сообщества. Неолиберальный нарратив достижений, например, превращает каждого в *самому себе предпринимателя*. Каждый оказывается в конкуренции с другим. Нарратив достижений не производит никакой социальной когезии, никакого *Мы*. Наоборот, он разрушает как солидарность, так и эмпатию. Такие неолиберальные нарративы, как самооптимизация, самореализация или подлинность, дестабилизируют общество, разобщая людей. Там, где каждый служит культуре самого себя и является сам себе священником, где каждый *создает себя, исполняет себя*, не образуется никакого стабильного сообщества.

Миф — это *ритуально инсценированное коллективное повествование*. Но сообщества повествования с коллективным сознанием бывают не только мифическими. Общества модерна с нарративами будущего могут в равной мере образовывать динамическое *сообщество повествования*, допускающее изменения. Консервативные, националистические нарративы, направленные против либеральной терпимости, исключают

Кризис повествования

и дискриминируют. Но не все учреждающие сообщества нарративы покоятся на *исключении Другого*, так как существует и *включающий нарратив*, который не цепляется за идентичность. Например, радикальный универсализм, который Кант отстаивает в своем сочинении «К вечному миру», — это большой нарратив, который включает всех людей, все нации и объединяет их в мировом сообществе. Кант основывает вечный мир на идеях «всемирного гражданства» и «радушия». Согласно им, у каждого человека есть «право посещения, которое принадлежит всем людям в силу права общего владения земной поверхностью, на которой, как на поверхности шара, люди не могут рассеяться до бесконечности и поэтому должны терпеть соседство других; изначально же никто не имеет большего права, чем другой, на существование в данном месте земли»⁹¹. Согласно этому универсалистскому повествованию, больше не может быть беженцев. Каждый человек пользуется неограниченным гостеприимством. Каждый человек — это гражданин мира. Новалис также отстаивает радикальный универсализм. «Поэзия возвышает всякую единичность, своеобразно сцепляя его со всем целым, <...> ибо воспитывает прекрас-

ное общество — мировую семью — прекрасное домостроительство универсума. <...> Индивид живет внутри целого, а целое — внутри индивида. Благодаря поэзии возникают высшая симпатия и сотрудничество, *глубочайшее* единение конечного и бесконечного»⁹². Это *глубочайшее* единение есть *сообщество повествования*, которое тем не менее не допускает исключаящего нарратива идентичности.

Общество позднего модерна, которое не располагает достаточным запасом коллективных повествований, нестабильно. Без коллективного повествования не выстраивается *политическое* в особом смысле, которое делает возможным *совместное действие*. В неолиберальном режиме сообщество повествования явным образом распадается на *приватные нарративы как модели самореализации*. Неолиберальный режим напрямую препятствует появлению учреждающих сообщество нарративов. Он разобщает людей, чтобы повышать результативность и производительность. В результате нам недостает повествований, учреждающих сообщество и смысл. Множащиеся приватные нарративы вызывают эрозию сообщества. Те сториз в социальных сетях, которые опубличивают приватное в виде

Кризис повествования

самопрезентаций, подрывают *политическую публичность*. Тем самым они затрудняют образование коллективного повествования.

Политическое действие в особом смысле слова предполагает нарратив. Оно должно быть *рассказываемым*. Без нарративов действие деградирует до произвольных действий или реакций. Политическое действие предполагает *нарративную когерентность*. Так, Ханна Арендт недвусмысленно связывает действие с повествованием: «Поступание и речь, о тесной соотнесенности которых в греческом понимании политики мы уже упоминали, суть поистине две деятельности, в конечном счете всегда создающие *историю*, то есть движение, которое, сколь бы случайно и невпопад ни развертывалось оно в своих отдельных событиях и причинах, в итоге все же демонстрирует достаточно связности, чтобы сделать возможной *повесть* о нем»⁹³.

Нарративы сегодня все больше деполитизируются. Они в первую очередь служат сингуляризации общества, производя такие культурные сингулярности, как отдельные объекты, стили, места, коллективы или события⁹⁴. Поэтому в них больше не проявляется сила образования сообщества. Совместное действие, *Мы*,

Сообщество повествования

покоится на нарративе. Сегодня нарративы во многом поглощаются коммерцией. Сторителлинг как сториселлинг производит не сообщество повествования, а общество потребления. Нарративы производятся и потребляются как товары. Потребители не образуют никакого сообщества, никакого *Мы*. Коммерциализация нарративов лишает их политической силы. Так, даже мораль становится потребляемой, когда определенные товары украшаются моральными нарративами, такими как *Fairtrade**. Они продаются и потребляются как отличительная информация. Опосредованное нарративом моральное потребление лишь повышает самооценку. С помощью нарративов мы соотносим себя не с сообществом, которое мы хотели бы улучшить, но с собственным Эго (Ego).

* Общественное движение, уделяющее внимание вопросам социальной справедливости в области торговли, особенно международной.

СТОРИСЕЛЛИНГ

Сторителлинг сегодня хорошо продается. Настолько, что кажется, будто мы снова рассказываем друг другу истории. В действительности сторителлинг означает что угодно, кроме возвращения повествования. Он в большей степени служит инструментализации и коммерциализации повествований. Он позиционируется как эффективная *техника коммуникации*, которая нередко преследует манипулятивные цели. Все обсуждают вопрос «How to Use Storytelling?»*. Те, кто считают углубляющихся в сторителлинг продакт-менеджеров авангардом нового повествования, заблуждаются.

Сторителлинг как сториселлинг не обладает той силой, которая изначально отличает повествование. Повествования будто бы образуют

* «Как использовать сторителлинг?» (*англ.*).

Кризис повествования

каркас для бытия. Тем самым они придают жизни ориентацию и опору. Нарративы как *продукт* сторителлинга, напротив, имеют много общих свойств с информацией. Они так же эфемерны, произвольны и потребляемы. Они неспособны стабилизировать жизнь.

Нарративы имеют больший эффект, чем простые факты или числа, так как они вызывают эмоции. Эмоции прежде всего касаются повествований. *Stories sell* в конечном счете значит *Emotions sell*^{*}. Эмоции локализуются в лимбической системе мозга, которая управляет нашими действиями на телесно-инстинктивном уровне, которого мы не осознаем. Они могут влиять на наше поведение, *минуя рассудок*. Таким образом они обходят сознательные защитные реакции. Целенаправленно апроприируя повествование, капитализм овладевает жизнью на дорефлексивном уровне. Тем самым он ускользает от сознательного контроля и критической рефлексии.

Сторителлинг охватывает различные области. Даже аналитики данных изучают сторителлинг, так как считают, что у данных нет души. Данные противоположны повествованию. Они не тро-

* Эмоции продают (*англ.*).

гают людей. Они активируют скорее рассудок, чем эмоции. Начинающие журналисты тоже посещают семинары по сторителлингу, будто они должны писать романы. Сторителлинг прежде всего внедряется в маркетинг. Он должен превращать сами по себе не имеющие ценности вещи в ценные товары. Решающее значение для образования цены имеют нарративы, которые сулят потребителям особый опыт (Erlebnisse). В эпоху сторителлинга мы больше потребляем нарративы, чем вещи. Нарративное содержание важнее потребительской стоимости. Сторителлинг также коммерциализирует специфическую историю места. Ее препарируют, чтобы нарративно повысить стоимость произведенных в нем продуктов. Но история в собственном смысле слова учреждает *сообщество*, наделяя его идентичностью. Сторителлинг, напротив, делает из истории товар.

В то же время политики также знают, что *stories sell*. В борьбе за внимание нарративы производят больший эффект, чем аргументы. Поэтому они политически инструментализируются. Следует взывать не к рассудку, а к эмоциям. Сторителлинг как эффективная техника политической коммуникации — это что угодно,

Кризис повествования

но не то *политическое видение*, которое устремляется в будущее и дает людям смысл и ориентиры. Политические повествования открывают перспективу нового порядка вещей, обрисовывают *возможные миры*. Сегодня нам как раз не хватает *нарративов будущего*, которые вселяют надежду. Мы скачем от одного кризиса к другому. Политика сводится к решению проблем. Лишь повествования открывают будущее.

Жизнь — это повествование. Человек как *animal narrans** отличается от зверя тем, что, повествуя, он создает новые формы жизни. Повествование обладает *силой нового начала*. Всякое изменяющее мир действие предполагает повествование. Сторителлинг, напротив, знает одну-единственную форму жизни, а именно консьюмеристскую. Сторителлинг как сториселлинг не в состоянии проектировать совершенно другие формы жизни. В мире сторителлинга все сводится к потреблению. Тем самым мы не видим других повествований, других форм жизни, других восприятий и реальностей. В этом и заключается кризис повествования в эпоху сторителлинга.

* Повествующее животное (*лат.*).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Niklas Luhmann, Entscheidungen in der Informationsgesellschaft, [https://www.fen.ch/texte/gast_luhmann_informationsgesellschaft.htm].
2. Walter Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: Gesammelte Schriften, II.1, Frankfurt/M 1991, S. 438–465, hier: S. 444. [Беньямин В. Рассказчик // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. — СПб. : Симпозиум, 2004. — С. 391]
3. Ebd., S. 445. [Там же. — С. 392.]
4. Ebd. [Там же. — С. 391.]
5. Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Bd. V.1, Frankfurt/M 1991, S. 560.

Кризис повествования

6. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II.1, а. а. О., S. 444. [Беньямин В. Рассказчик. — С. 391.]
7. Ebd., S. 445. [Там же.]
8. Ebd., S. 446. [Там же. — С. 393.] Беньямин передает историю Псамменита не дословно. Оригинал значительно отличается от его изложения. По всей видимости, он перенимает версию Мишеля де Монтеня, который упоминает ее в «Опытах».
9. Ebd., S. 443. [Там же. — С. 389.]
10. Ebd. [Там же.]
11. Ebd., S. 445. [Перевод мой. — А. С.]
12. Ebd., S. 444. [Там же. — С. 390.]
13. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, а. а. О., S. 161.
14. Benjamin, *Der Erzähler*, а. а. О., S. 447. [Беньямин В. Рассказчик. — С. 394.]
15. Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in: *Gesammelte Schriften*, II.1, а. а. О., S. 213–219, hier: S. 214. [Беньямин В. Опыт и скудость // Беньямин В. Озарения. — М. : Мартис, 2000. — С. 263.]

Примечания

16. Benjamin, *Der Erzähler*, а. а. О., S. 442. [Беньямин В. Рассказчик. — С. 388.]
17. Ebd. [Там же.]
18. Ebd. [Там же.]
19. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, а. а. О., S. 214. [Перевод мой. — А. С.]
20. Ebd., S. 215. [Там же. — С. 264.]
21. Ebd. [Там же.]
22. Ebd., S. 218. [Там же. — С. 266.]
23. Ebd. [Там же. — С. 266–267.]
24. Ebd., S. 219. [Там же. — С. 267.]
25. Ebd. [Там же.]
26. Paul Scheebart, *Glasarchitektur*, Berlin 1914, S. 29.
27. Bertolt Brecht, *Journale 2. Autobiografische Notizen 1941–1955*, Frankfurt/M 1995, S. 19.
28. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, а. а. О., S. 600.
29. Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Band 1–7, Frankfurt/M 1994,

Кризис повествования

- S. 4760. [Пруст М. Обретенное время. — СПб. : Амфора, 2001. — С. 376.]
30. Ebd. [Там же.]
31. Ebd. [Там же.]
32. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1979, S. 390. [Хайдеггер М. Бытие и время. — М. : Ад Маргинем Пресс, 1997. — С. 390.]
33. Ebd., S. 390 f. [Там же. — С. 390–391.]
34. Ebd., S. 390. [Там же. — С. 390.]
35. Ebd., S. 374. [Там же. — С. 374.]
36. Ebd., S. 384. [Там же. — С. 384.]
37. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, Frankfurt/M 1989, S. 435–508, hier: S. 461. [Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб. статей. — М. : РГГУ, 2012. — С. 222.]
38. Ср. Byung-Chul Han, *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, Frankfurt/M 2014.

39. Jean-Paul Sartre, *Der Ekel*, Reinbek 2013, S. 34. [Сартр Ж.-П. Тошнота / Тошнота : Роман ; Стена : Новеллы : Пер. с фр. — Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 2000. — С. 27–28.]
40. Ebd., S. 36. [Там же. — С. 29.]
41. Ebd., S. 14. [Там же. — С. 105.]
42. Ebd., S. 20. [Там же. — С. 18.]
43. Ebd., S. 50. [Там же. — С. 51.]
44. Ebd., S. 51. [Там же. — С. 52.]
45. Ebd., S. 279. [Там же. — С. 216.]
46. Peter Handke, *Versuch über die Jukebox*, Frankfurt/M 1993, S. 70 ff. [Хандке П. Опыт познания природы jukebox// Иностранная литература. — 2003. — № 2.]
47. Ebd., S. 74. [Там же.]
48. Jean Baudrillard, *Das Andere selbst*. Habilitation, Wien 1994, S. 19.
49. Paul Maar, *Die Geschichte vom Jungen, der keine Geschichten erzählen konnte*, in: *Die Zeit vom 28. 10. 2004*.

Кризис повествования

50. Novalis, Die Lehrlinge zu Sais, in: Schriften, hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, Stuttgart 1960, Band 1, S. 71–111, hier: S. 100 f. [Новалис. Ученики в Саисе. — М. : Наука : Ладомир, 2003.]
51. Walter Benjamin, Einbahnstraße, in: Gesammelte Schriften V.1, S. 83–148, hier: S. 116. [Беньямин В. Улица с односторонним движением / Беньямин В. Улица с односторонним движением : Берлинское детство на рубеже веков : пер. с нем. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2021. — С. 49–50.]
52. Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, in: Gesammelte Schriften I.2, S. 605–653, hier: S. 646. [Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 165.]
53. Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Essays, Frankfurt/M 1977, S. 24 f. [Кракауэр З. Орнамент массы. — М. : Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. — С. 19.]
54. Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, a. a. O., S. 4537 [Пруст М. Обретенное

- время. — СПб. : Амфора, 2001. — С. 203.]: «Иные умы, увлеченные мистикой, склонны верить, будто на предметах остается некий след от взгляда, которым на них смотрят, и что памятники и картины предстают перед нами словно окутанные вуалью, сотканной за многие века любовью и созерцанием стольких восхищенных почитателей».
55. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, a. a. O., S. 396.
56. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, a. a. O., S. 646. [Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. — С. 165–166.]
57. Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, a. a. O., S. 4537. [Пруст М. Обретенное время. — С. 203.]
58. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, a. a. O., S. 647. [Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. — С. 165.]
59. Paul Virilio, *Information und Apokalypse. Die Strategie der Täuschung*, München 2000, S. 39. [Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана. — М. : Гнозис, Прагматика культуры, 2002.]

Кризис повествования

60. Susan Sontag, Zur gleichen Zeit. Aufsätze und Reden, München 2008, S. 282.
61. Ebd., S. 281.
62. Cyberwar, God and Television, An Interview with Paul Virilio, in: Digital Delirium, hrsg. von A. und M. Kroker, New York 1997, S. 41–48, hier: S. 47. [Кибервойна, Бог и телевидение. Интервью с Полом Вирильо. URL: [http://www.mcluhan.ru/about-media/kibervojna-bog-i-televidenie/.](http://www.mcluhan.ru/about-media/kibervojna-bog-i-televidenie/)]
63. Gershom Scholem, Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Frankfurt/M 1993, S. 384. [Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. — М. : Мосты культуры ; Иерусалим : Гешарим, 2004. — С. 428–429.]
64. Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, а. а. О., S. 651. [Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. — С. 171.]
65. Ebd., S. 653. [Там же. — С. 173.]
66. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, а. а. О., S. 464. [Беньямин В. Произведение искус-

- ства в эпоху его технической воспроизводимости. — С. 225.]
67. Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, а. а. О., S. 613. [Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. — С. 124.]
68. Ebd., S. 650. [Там же. — С. 169.]
69. Ebd., S. 616. [Там же. — С. 127.]
70. Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Weinheim u. а. 1987, S. 107. [Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). — М.: Гнозис, Логос, 2004. — С. 111.]
71. Martin Heidegger, Holzwege, Frankfurt/M 1950, S. 18. Перевод мой. — А. С.
72. Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips, in: Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften, Frankfurt/M 1978, S. 121–171, hier: S. 138. [Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения // Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Книга 1. — Тбилиси: Мерани, 1991. — С. 157.]
73. Журнал Wired от 16.07.2008: «Today companies like Google, which have grown up in

Кризис повествования

an era of massively abundant data, don't have to settle for wrong models. Indeed, they don't have to settle for models at all».

74. Ebd.
75. Elisabeth Bronfen, Theorie als Erzählung: Sigmund Freud, in: Ästhetische Theorie, hrsg. von D. Mersch u. a., Zürich/Berlin 2019, S. 57–74, hier: S. 59.
76. Phaidon, 114d, übersetzt von F. Dirlmeier. [Платон. Федон // Платон. Собрание сочинений в 4 т. — Т. 2. — М. : Мысль, 1993. — С. 76.]
77. Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, in: Werke in zehn Bänden, Darmstadt 1983, Band 6, S. 239. [Кант И. Критика практического разума // Кант И. Сочинения : в 8 т. — Т. 7. — М. : Чоро, 1994. — С. 506.]
78. Ebd., S. 252 f. [Там же. — С. 519.]
79. Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, in: Gesammelte Werke, Kritische Studienausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin/New York 1988, Band 3, S. 345 f. [Ницше Ф. Веселая наука // Ницше

- Ф. Сочинения в 2 т. — Т. 1. — М. : Мысль, 1990. — С. 492.]
80. Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente 1887–1889, Kritische Studienausgabe, a. a. O., Band 13, S. 630. [Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 т. — Т. 13. Черновики и наброски 1887–1889 гг. — М. : Культурная революция, 2006. — С. 568.]
81. Walter Benjamin, Denkbilder, in: Gesammelte Schriften, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, IV.1, Frankfurt/M 1971, S. 305–438, hier: S. 430.
82. Ebd.
83. Ebd.
84. Ebd.
85. Ebd., курсив Б. Хана.
86. Hannah Arendt, Vita activa oder Vom tätigen Leben, München 1981, S. 164. [Арендт Х. Vita Activa, или О деятельной жизни. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. — С. 217.]
87. Viktor von Weizsäcker, Die Schmerzen, in: Der Arzt und der Kranke. Stücke einer medizinischen

Кризис повествования

- Anthropologie, in: *Gesammelte Schriften*, Band 5, Frankfurt/ M 1987, S. 27–47, hier: S. 27.
88. Peter Nádas, *Behutsame Ortsbestimmung. Zwei Berichte*, Berlin 2006, S. 11. [Надаш П. Путешествие вокруг дикой груши. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2021.]
89. Ebd., S. 17. [Там же.]
90. Ebd., S. 33. [Там же.]
91. Immanuel Kant, *Zum ewigen Frieden*, in: *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von W. Weischedel, Wiesbaden 1964, Band 9, S. 193–251, hier: S. 214. [Кант И. К вечному миру // Кант И. Сочинения : в 8 т. — Т. 7. — М. : Чоро, 1994. — С. 23–24.]
92. Novalis, *Schriften*, a. a. O., Band II, S. 533. [Новалис. Фрагменты. — СПб. : Владимир Даль, 2014. — С. 146. Курсив добавлен для соответствия немецкому тексту — *Прим. пер.*]
93. Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, a. a. O., S. 90. [Арендт Х. *Vita Activa*, или О деятельной жизни. — С. 121.] Курсив Б. Хана.

Примечания

94. Ср. Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2019. [Реквиц А. Общество сингулярностей. О структурных изменениях эпохи модерна. — М. , Берлин : Директмедиа Пабблишинг, 2022. — 400 с.]



Научно-популярное издание

Бён-Чхоль Хан

КРИЗИС ПОВЕСТВОВАНИЯ **Как неолиберализм превратил нарративы** **в сторителлинг**

Перевод с немецкого *Алексея Салина*
Заведующая редакцией *Юлия Данник*
Шеф-редактор *Павел Костюк*
Ответственный редактор *Алина Климкина*
Научный редактор *Александр Павлов*
Дизайн обложки *Натальи Васильевой*
Технический редактор *Елена Кудиярова*
Компьютерная верстка *Галии Капиловой*
Корректоры *Екатерина Абежан, Полина Дюжева*
PR-менеджер *Анна Щуряхина*

Общероссийский классификатор продукции
ОК-034–2014 (КПЕС 2008); 58.11.1 — книги, брошюры печатные

Произведено в Российской Федерации
Изготовлено в 2023 г.

ООО «Издательство АСТ»
129085, г. Москва, Звездный бульвар, дом 21, строение 1, комната 705, пом. 1, 7 этаж.
Наш электронный адрес: www.ast.ru
E-mail: ask@ast.ru

«Баспа Аста» деген ООО
129085, Мәскеу қ., Звездный бульвары, 21-үй, 1-құрылыс, 705-бөлме, 1 жай, 7-қабат.
Біздің электрондық мекенжайымыз: www.ast.ru
E-mail: ask@ast.ru

Интернет-магазин: www.book24.kz
Интернет-дукен: www.book24.kz
Импортер в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы»
Қазақстан Республикасындағы импортаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.
Дистрибутор и представитель по приему претензий на продукцию в Республике Казахстан:
ТОО «РДЦ-Алматы»

Қазақстан Республикасында дистрибутор
және өнiм бойынша арыз-талаштарды қарындаушының
өкiлi «РДЦ-Алматы» ЖШС, Алматы қ., Дембровский көш., 3-а», литер Б, офис 1.
Тел.: 8(727) 2 51 59 89, 90, 91, 92, факс: 8 (727) 251 58 12 вн. 107;
E-mail: RDC-Almaty@yandex.kz
Өнiмнің жарамдылық мерзiмi шектелмеген.

Өндiрген мемлекет: Ресей
Сертификация қарастырылмаған

Изготовитель: ООО «Издательство АСТ»
Подписано в печать 06.10.2023. Формат 80x100^{1/32}.
Гарнитура Newton. Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,41.
Тираж 2000 экз. Заказ