

Валерий Вьюгин
«Культурный ресайклинг»:
к истории понятия

(1960—1990-е ГОДЫ)¹

Valery Vyugin

“Cultural Recycling”: A Contribution to the History of the Concept (1960s—1990s)

Валерий Вьюгин (ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), отдел теоретико-литературных и междисциплинарных исследований, ведущий научный сотрудник / СПбГУ, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук) valeryvyugin@gmail.com.

Valery Vyugin (Dr. habil.; Head Research Fellow, Center for Literary Theory and Interdisciplinary Research, The Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS / Professor, Department of the History of Russian Literature, Saint Petersburg State University) valeryvyugin@gmail.com.

Ключевые слова: культурный ресайклинг, история понятия

Key words: cultural recycling, history of the notion

УДК: 24.00.01+82.0+7.01

UDC: 24.00.01+82.0+7.01

Статья посвящена истории понятия «культурный ресайклинг» с 1960-х до конца 1990-х годов. Автор предполагает, что это первый и неоправданно забытый период становления термина: новое слово апроприруется представителями самых разных областей гуманитаристики; анализ его семантики скуп; заметных исследований, где оно вынесено в заглавие, очень мало; систематических попыток построить его концепцию единицы. Для второго этапа, с конца 1990-х до самого последнего времени, напротив, характерно регулярное появление объемных работ, где термину-метафоре отведена роль титульного. Тем не менее теорий, объясняющих явление, по-прежнему немного, причем в большинстве случаев «культурный ресайклинг» каждый раз как будто изобретается заново, без оглядки на предшествующий опыт. Между тем, несмотря на всю их хаотичность, именно в 1960-е — 1990-е годы благодаря усилиям как академического, так и «художественного» сообщества, возникли основные интерпретационные матрицы и сформировалась его противоречивая аксиология.

This article is a history of the concept of “cultural recycling,” tracing it from 1960s to the late 1990s. According to author’s ideas, this was the first and undeservedly forgotten period of the formation of the term. During this time, the new word was simultaneously appropriated by many researchers from various fields within the humanities, but this analysis raised practically no detailed discussion of its semantics; there are very few well known studies where it is included in the title, and the number of systematic attempts to construct a conception of it can be counted on one hand. On the other hand, the regular appearance of major works where the metaphorical term is given a title role is characteristic for the second stage, from the late 1990s to the present. Nevertheless, the theories that explain the phenomenon are still very few, just as before, and in most cases, “cultural recycling” is reinvented each time, without regard for prior experience. Meanwhile, despite all this chaos, it was from the 1960s to the 1990s that, thanks to efforts of both the academic and “artistic” communities, the fundamental interpretation matrices arose and its contradictory axiology formed.

Понятие «культурный ресайклинг» появилось во второй половине прошлого столетия, но, в отличие от других ключевых для современного гуманитарного знания «терминов-мемов», вошедших в оборот в то же самое время, его история и практика применения фактически не исследованы. Чаще оно используется

1 Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 («Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990—2010-е годы»). Благодарю за ряд полезных советов,

как метафора — которой, конечно же и является, — лишенная четких семантических очертаний. Даже в работах, специально посвященных этой теме, развернутые обращения к опыту предшественников поразительно редки. О том, что мы имеем дело с ресайклингом «ресайклинга», мало кто вспоминает.

В истории понятия можно выделить два больших этапа, между которыми четкую границу, разумеется, провести невозможно. Для первого, начиная с 1960-х годов, характерно, говоря условно, «фольклорное» бытование пересмысленной лексемы. Новое слово апроприруется самыми разными областями гуманитаристики. Анализ его семантики, если и предлагается, скуп, монографических исследований, в которых оно было бы вынесено в заглавие, единицы, содержание последних иногда просто подверстано под свежую риторическую формулировку. Для второго этапа, с конца 1990-х до нашего времени, напротив, свойственно регулярное появление объемных работ, где этому слову отведена роль титульного. В них гораздо чаще встречаются развернутые попытки превратить метафору в эвристически выигрышный инструмент описания. Тем не менее в большинстве случаев термин как будто каждый раз изобретается заново, без оглядки на его раннюю историю, или, выражаясь технически, без соответствующих ссылок. И все же, несмотря на всю их хаотичность, думается, именно в 1960—1990-е годы благодаря усилиям как академического, так и «артистического» сообщества, скорее разрозненным, чем совместным, возникли основные интерпретационные матрицы и, что не менее важно, сформировалась противоречивая аксиология понятия.

Предлагаемое эссе посвящено первоначальной, неоправданно забытой истории выражения «культурный ресайклинг». Его задача состоит в том, чтобы в общих чертах проследить основные траектории и вехи становления термина, одновременно уделяя внимание культурным контекстам, в которых оно бытовало. Можно с уверенностью сказать, что смысл этого термина-метафоры во многом определяли именно контексты. В центре нашего внимания окажется главным образом англоязычная и отчасти франкоязычная литература. В них, как представляется, специфика раннего этапа отразилась наиболее наглядно.

Экосистемы

Как явление первостепенной значимости и, соответственно, как один из крайне востребованных топосов, «ресайклинг» оказался в центре общественного внимания в 1960-х годах, прочно закрепившись среди социальных практик и дискурсов в первой половине 1970-х [Oldenziel, Trischler 2016: 1]. Идеология «современного» ресайклинга выросла из экологических настроений, которые охватили существенную часть мира, прежде всего Северную Америку и Европу, после 1945 года. Небывалое воздействие промышленности на окружающую среду, да и сама мировая война, потребовавшая утилизации того, что было потрачено на массовые убийства [Ibid.: 6], послужили ощутимым толчком для интенсификации этого процесса. Спротивление экспансии «индустриализма» катализировала публикация книги Рейчел Карсон «Безмолвная весна» [Carson 1962] — Карсон раскрыла критическую опасность применения ДДТ

касающихся транскрипции имен и перевода, О.А. Старовойтову (СПбГУ, филол. фак.) и Л.Е. Муравьеву (СПбГУ, фак. свободных искусств и наук).

в сельском хозяйстве. Благодатной почвой для эскалации самых разных форм экологического движения, от умеренных до радикальных, оказались протестные настроения среди студенчества, которые вылились в революцию 1968 года. Важнейшую роль в этом процессе сыграла деятельность целого ряда самых разных общественных организаций, развернувшаяся в США в 1960-е годы. В конечном счете общая озабоченность чистотой окружающей среды, особенно усилившаяся на фоне ряда экологических катастроф — таких как разливы нефти на реке Кайахоге в Кливленде и на побережье возле Санта-Барбары в 1969 году, — привела к закреплению целого ряда крупных защитных инициатив на государственном уровне. Конечно, законодательные природоохранные юридические акты принимались и ранее, но рубеж десятилетий оказался для них особенно урожайным.

В 1970 году в США день 22 апреля был объявлен Днем Земли и ознаменовался самой значительной в истории Америки экологической демонстрацией, охватившей двадцать миллионов граждан [Stoll 2007: 18]. Студент Университета Южной Калифорнии Гэри Дин Андерсон (Gary Dean Anderson, род. 1947) создал проект всем известного ныне символа ресайклинга², завоевав первый приз в 2500 \$ на конкурсе Американской корпорации контейнеров (Container Corporation of America), приуроченном к этому дню [Jones, Powell 1999]. Тогда же под редакцией Гарретта Де Белла вышло знаковое издание «Руководство по окружающей среде» [De Bell 1970], адресованное энтузиастам, стремящимся, не дожидаясь правительственной помощи, самостоятельно сделать жизнь чище и лучше. В этом руководстве, кроме прочего, была помещена написанная его редактором статья «Ресайклинг», где, сетуя на то обстоятельство, что до недавнего времени лишь редкие словари раскрывали значение этого не слишком известного слова, автор описывал скрывающуюся за ним экологическую технологию. Суть последней сводится к тому, объяснял Де Белл, что ресурсы, которыми располагает человечество, должны циркулировать по экономико-производственной системе аналогично кругообороту элементов в естественных экосистемах [De Bell 1970: 224]. Почти одновременно было учреждено Агентство по охране окружающей среды США. В 1971 году ЮНЕСКО запустила программу «Человек и биосфера». Сеть Стюарта Бранда «Вся Земля» и организация «Гринпис», основанная в 1971 году калифорнийскими хиппи, развернули широкую пропаганду за сохранение природы, — все это лишь скромная часть событий из истории «энвайронментализма» второй половины XX века, подготовившего среду для возникновения и очень быстрой экспансии понятия «культурный ресайклинг»³.

Если же говорить об области культуры, еще в самом начале 1960-х годов слово «ресайклинг», точнее «ресикляж», в значении «профессиональная переподготовка» было апроприировано административно-педагогическим корпусом Франции. В 1964 году, в частности, на волне интереса к реформе высшей школы вышел в свет специально посвященный данной проблеме более чем 1000-страничный номер журнала «Esprit». Термин «ресикляж» применитель-

2 <https://www.moma.org/collection/works/189157> (дата обращения: 21.04.2021 г.).

3 В 1973 году на основе анализа полумиллиона слов, обращавшихся в прессе США, Британии и Канады, лингвисты «официально» зафиксировали эту лексему среди новшеств, вошедших в обиходный английский язык в период с 1963 по 1972 год [Barnhart 1970/1973: 102].

но к образованию встречается здесь регулярно, а одна из тематических рубрик красноречиво называется «Diffusion de la culture. — Recyclage. — L'enseignement selon les âges de la vie («Распространение культуры. — Переподготовка. — Образование в различных возрастных группах») [Esprit 1964].

За пределами педагогики из гуманитариев, кажется, наблюдательные лингвисты прежде других обратили внимание на потенциал вновь открытого понятия. По крайней мере, уже в 1969 году кембриджский «Journal of Linguistics» напечатал статью Уильяма Хендрикса, который, оценивая различные модели описания поэзии, вскользь упоминал о «часто требуемом при интерпретации литературных текстов “ресайклинге”» [Hendricks 1969: 17]. Учитывая, что статья была получена редакцией двумя годами раньше, лексическую инновацию можно смело сдвинуть к 1967 году. Как бы там ни было, в конце 1960-х термин уже не единожды встречается в контексте лингвистических штудий [Heller, Macris 1969; Bowers 1969: 526].

На рубеже десятилетий попытки использовать новую метафору в области гуманитарных исследований предпринимались представителями тоже еще очень молодых информационных технологий. В 1970 году благодаря усилиям одного из пионеров «гуманитарной» кибернетики Роя Уисби (Roy Wisbey) в Кембридже состоялся Симпозиум по использованию компьютеров в литературоведении — первое для Великобритании такого рода событие. Среди прочих докладчиков на нем выступил профессор Джозеф Рабен (Joseph Raben), разъяснявший, как компьютеры способны помочь в изучении, по его словам, «экологии литературы» [Farrington 1970: 317]. Смысл, который Рабен вкладывал в эти слова, не имел ничего общего с закрепившимся за ними после монографии Джозефа Микера «Комедия выживания: исследования литературной экологии» [Meeker 1972], положившей начало «экокритицизму» в литературе. Рабен имел в виду не экологию жизнедеятельности человека, тематизируемую литературой, а литературу как таковую. Он предлагал с помощью компьютеров изучать любое словесное произведение, каким бы оно ни было и кому бы ни принадлежало, не само по себе и не даже не в контексте творчества его автора, а в отношении ко всей его «естественной среде» («natural environment»), которую представляет литература в целом. Иными словами, не упомянув, судя по краткому отчету о симпозиуме, о ресайклинге, Рабен уподобил сам способ бытования литературы непрерывному и тотальному обращению природных элементов в экосистемах.

Гнев Бодрийяра

Очень рано слово «ресайклинг» входит в лексикон Жана Бодрийяра, который пользовался им уже в «Системе вещей...» [Baudrillard 1968: 116], чтобы описать мифологические представления о вторичной утилизации человека, связанной с предметами, остающимися после его смерти. В 1970 году в его книге «Общество потребления» появляется полное выражение — «le recyclage culturel», вынесенное в название небольшого подраздела главы о массово-информационной культуре и эксплицитно концептуализированное. Бодрийяр включил новый термин в сугубо прагматический, но, главное, синхронный контекст, не связанный с переоценкой некоего принадлежащего истории культурного наследия, забытого или отторгаемого, что было, как мы увидим чуть позже, ха-

актерно для ряда других утверждающихся параллельно интерпретаций. В его книге речь шла о перманентной профессиональной переподготовке, о циклах регулярно сменяющейся моды, о постоянном медицинском, физиологическом, телесном обновлении человека, навязываемом ему «обществом потребления»; и в то же время и об адаптации природы под сиюминутные ожидания членов этого общества — такой ее адаптации, которая превращает оригинальное в симуляцию, в свою очередь, вновь и вновь трансформируемую. Наконец, Бодрийяр указывал на характерную для современного человека необходимость регулярного обновления персонального «культурного арсенала» информацией, которая востребована только в настоящий момент и завтра непременно потребует замены. Такой «культурный ресайкляж», атрибутируемый «массовой культуре» и понимаемый как нескончаемая последовательность скоротечных итераций, обязательно включающих фазу обнуления, он категорически противопоставил «культуре», подразумевающей совсем иное. Согласно Бодрийяру, «культура», в противоположность «культурному ресайкляжу», подразумевает, во-первых, наследуемый характер («*patrimoine héréditaire*») творчества, мышления, традиций, а во-вторых — непрерывное теоретическое осмысление и критику [Baudrillard 1970: 149—153]. Иными словами, Бодрийяр развел по разным полюсам «традицию» и «ресайклинг» как длительное и ментальное, наделяя последнее негативными оценочными коннотациями. (Позже он не раз возвращался к понятию «ресайклинг», в той или иной степени его модифицируя.)

В приверженности «инвективного» словоупотребления французский философ не остался в одиночестве, и не только во Франции. Возвращаясь к американскому опыту — в 1975 году известный американский литератор и университетский преподаватель Роджер Розенблатт, говоря на одной из конференций о связи между высокой и популярной культурами, тоже, правда, вскользь, апеллировал к входящему в моду экологическому термину. Популярная культура, по его мнению, не противостоит, а вбирает в себя («*subsumes*») высокую, постоянно «воскрешая» прошлое в форме «поверхностной» традиции, которая непрестанно воскрешает и укрепляет прошлое. Делает она это чаще всего не ради совершенства, хотя и такое возможно, а ради повторения самого по себе, лишь несколько освежая уже приевшиеся форматы. В популярной культуре и начинается «ресайклинг». Истинная же традиция и настоящая американская история, фактическая и интеллектуальная, скрывается в глубине, она уходит корнями к первоистокам нации, до сих пор вдохновляя американцев [Rosenblatt 1975]. Розенблатт в духе Бодрийяра определил «ресайклинг» как нечто легковесное и поэтому, если продолжить его логику в этическом направлении, негативное, что вытекает из самой природы популярной культуры. Так что наряду с «экологическим», то есть позитивным, смыслом, ресайклинг в культуре очень скоро стал наделяться «контркультурным» значением суррогата неких «истинных» «духовных» ценностей.

Впрочем, позитивные или нейтральные интерпретации промышленно-экологического термина в 1970-е годы, во всяком случае в англоязычной литературе, все же преобладали. В 1971 году в нью-йоркском журнале «*The Bulletin of Studies*» появилась небольшая статья Юриса Силениекса «Латвийская литература в изгнании: ресайклинг знаков», концентрирующаяся на разрыве между разными поколениями латвийских писателей-эмигрантов. Размышляя о тех изменениях в XX веке, которые привели к ситуации, когда «освящаемый»

(«consecration») языком жизненный порядок утратил ясность и реальность теперь представляют лишь туманные и несвязные знаки, Силениекс характеризовал текущее состояние латвийской эмигрантской литературы как переходное: «старая гвардия», олицетворяющая эпоху непреодоленной национальной травмы и приверженности прочным смыслам и ценностям, уходит, уступая место тем, кто стремится «нащупать» определенность в лабиринте двусмысленностей. Критик подчеркивал, что резкого разрыва между прежним и новым поколениями нет, поскольку любая переориентация вольно или невольно возникает в некоторой точке исчезающей действительности. Освобождение от существующих форм может показаться деструктивным и разъединяющим, особенно в области языка, однако, выражал надежду Силениекс, вполне вероятно, что благодаря «ресайклингу знаков» этот язык перейдет на новый уровень экспрессивности, и латвийская литература сможет доказать свою жизнеспособность, превзойдя судьбу типичной литературы в изгнании [Silienieks 1971]⁴.

Культурный ресайклинг и наследство отцов-основателей

В течение 1970-х годов выражение «культурный ресайклинг», как и слово «ресайклинг», применяемые для оценки различных явлений культуры, перестали быть редкими. Их семантический спектр продолжал расширяться, а контексты множиться. В середине десятилетия театральные и кинообозреватели вполне решительно оперировали понятием «индустрия культурного ресайклинга», признавая, например, не имеющим себе равных в этом деле Гордона Пинсента [Portman 1976, as cited in Smith 1979: 41]. Прибегая к аналогиям с методиками вторичной утилизации, художественные критики с успехом описывали творчество представителей громко заявившего о себе в 1950-е поп-арта — Энди Уорхола, Роя Лихтенштейна, Роберта Раушенберга и других близких им по духу «кунцлеров». Писательница Кэмпбелл Тэтхем играла словами «recycling — cycle», поочередно обозначая ими части публикуемых в журнале личных заметок [Tatham 1975]. Иными словами, «ресайклинга» с самого начала не чурались ни «высокая» гуманитарная наука, ни представители радикальных направлений в искусстве, ни массовая культура. Голоса же тех, кто использовал его в духе Бодрийяра или Розенблатта, явно диссонировали, по крайней мере в Америке, с взрывным интересом к метафоре, который был спровоцирован позитивным экологическим импульсом⁵.

-
- 4 Среди других примеров нейтрально осмысляемого понятия из 1970-х можно вспомнить о его употреблении в рамках исследований поэтики и даже фактически интертекста. В 1973 году Питер Хайду в статье «Текст, претекстуальность и миф в оксфордской рукописи “Безумия Тристана”», анализируя случаи тавтологического, явно избыточного, пересказа, характерные для средневековой литературы и встречающиеся даже в рамках одного текста, писал об «экологическом ресайклинге нарративного материала» [Haidu 1973: 715]; в 1974-м Марджори Прайс упоминал о ресайклинге в связи с кольцевой композицией романа «Человек-невидимка» Ральфа Эллисона [Pryse 1974: 1] и т.д.
 - 5 Кстати, с некоторого времени этот каламбур приобрел популярность и у авторов академических работ: в 1978 году в США вышла книга, название которой было выстроено по образцу, предложенному Тэтхем. Никаких эксплицитных обсуждений

Если говорить о доминирующих тенденциях, характерных для США 1970-х, «ресайклинг» отнюдь не противопоставлялся «традиции», понимаемой как межпоколенческая преемственность в рамках национальной или даже глобальной культуры, а мыслился скорее как механизм ее поддержания. Кроме того, постепенно за термином закрепился еще один, не противоречащий другим, соотносящийся с «традицией», но все же более специфический смысл. В становлении этой трактовки усматривается определенная стадийность, хотя, как и в других случаях, вряд ли можно говорить о какой-то сознательной ориентации авторов на высказывания предшественников.

В 1974 году в Вашингтоне вышел сборник статей «Культурная драма: современные идентичности и социальное брожение», собранный по результатам работы симпозиума, состоявшегося в 1970 году под эгидой Смитсоновского института. Симпозиум и книга целиком отвечали стратегии института, сочетающего в своей деятельности функции исследовательского и образовательного учреждения. Предисловие к ней написал орнитолог Сидни Диллон Рипли, на тот момент секретарь института. Свежая метафора понадобилась ему для того, чтобы охарактеризовать процесс трансмиссии культурного знания как в диахроническом измерении, предполагающем коллекционирование прошлого и исчезающего, так и в измерении социальном, просветительском, подразумевающим преодоление дистанции между «специалистами» и обычными гражданами. Рипли писал:

Архитектурно и интеллектуально Смитсоновский институт воспроизводит стили и настроения других эпох⁶. Но вместе с тем он отражает реорганизацию старых идей в новых формах и в новых контекстах — своего рода культурный ресайклинг, если позаимствовать слово у экологов [Ripley 1974: 14].

Реорганизация старых идей в новых формах и в новых контекстах — суть «культурного ресайклинга» по Рипли.

Спустя два года, в 1976-м, журнал «American Quarterly» опубликовал статью профессора Роберта Ратлэнда «Ресайклинг ранней национальной истории при посредстве архива отцов-основателей» [Rutland 1976], в принципе очень созвучную предыдущей. Ратлэнд специализировался на американском прошлом, был публикатором архива Джеймса Мэдисона, автором книги о нем, и, как можно судить по названию статьи, тоже не побоялся ввести биологический и экологический термин в контекст исторической науки. Вспоминая о конце 1920-х, о золотой эпохе американского джаза, совпавшей с высочайшим, по его оценке, взлетом научно-издательской деятельности, направленной, в частности, на обнародование документов первых лидеров США, он выражал озабоченность тем, что новые методологические веяния (с одной стороны — психоистория, с другой — кибернетика) заслонили собой интерес к ценнейшему наследию, отражающему идею национального единства. По мнению Ратлэнда, ситуация должна была быть изменена благодаря новому подходу к архивным источникам, выражающемуся в их реинтерпретации с учетом изменившихся требований эпохи.

феномена в ней не содержалось, хотя общий пафос издания каламбуру вполне соответствовал. Это была антология представителей Пражского лингвистического кружка — «Recycling the Prague Linguistic Circle» [Johnson 1978].

6 Здание Смитсоновского института, спроектированное Джеймсом Ренвиком в 1846 году и законченное в 1955-м, построено в стиле «возрожденной готики».

Это очень похоже на то, о чем говорил Рипли, за исключением одного, не артикулируемого Ратлэндом, но предполагаемого его рассуждениями отличия. В его риторике четко просматривается идея временного забвения культурных констант или, выражаясь по-другому, идея временного разрыва между периодами интереса к «сакральному» предмету. Реутилизация, по Ратлэнду, подразумевает не просто бесконечную циркуляцию «субстанций», как в естественной экосистеме, а еще и задержку в циркуляции — время невостребованности, которое, что тоже важно, вдруг начинает осознаваться как потерянное, дисгармоничное. Более того, ресайклинг в такой трактовке вообще перестает отсылать к вдохновлявшей экологов бесконечной рекурсии, а предстает как *желательно однократное* возвращение к прежнему состоянию, соотносимое, по сути, с утопией золотого века.

Ратлэнд ратовал за проект, еще только требующий своего воплощения. Пройдет два года, и модель трехфазового культурного ресайклинга, включающего фазу изначальной актуальности некоторой топики, фазу ее вытеснения на периферию и фазу повторного возвращения в центр, будет востребована для оценки резонансных событий, происходящих здесь и сейчас.

В 1978 году издательство Пенсильванского университета выпустило в свет сборник статей с показательным названием «Ресайклинг прошлого: популяризации американской истории», куда вошли статьи, публиковавшиеся ранее в журнале «American Quarterly» и с термином «ресайклинг» изначальное не связанные. Прямое отношение к последнему имело, по большому счету, только название и краткое введение к сборнику, написанное его составителем Лейлой Зендерленд.

Свое предуведомление Зендерленд начала с напоминания о факте, имевшем место буквально накануне. В январе 1977 года вся Америка в течение восьми дней была заморожена трансляцией телевизионной драмы Алекса Хейли «Корни» о судьбе афроамериканской семьи, снятой по его же роману. Общеизвестно, что Хейли действительно изменил отношение белого населения США к чернокожим согражданам. Зендерленд же в тот момент диагностировала серьезное замешательство, возникшее в среде медиаэкспертов перед вопросом о причинах, по которым рассказ о семье рабов, охватывающий период от 1750 до 1870 года, вдруг оказался потрясением для черных и белых американцев 1970-х [Zenderland 1978: VII].

Сама Зендерленд находила объяснение в том, что Хейли, в отличие от специалистов, которые, разумеется, имели представление об истоках нации, переместил историю в абсолютно иной историографический контекст, в том, что благодаря его усилиям прошлое приобрело смысл и ценность среди «неисториков». Вопрос о том, насколько такая «формула успеха» Хейли верна, сам по себе, конечно, интересен, но сейчас важнее другое. В дни с 23 по 30 января, когда американцы смотрели сериал «Корни», произошло следующее: проблема рабства, в 1860-е годы ввергнувшая общество в гражданскую войну и затем постепенно вытесненная как эмоциональный объект с авансены почти за кулисы общественного интереса, неожиданно спустя более чем сто лет проявилась вновь — теперь в условиях большего или меньшего консенсуса. Таким образом, озадаченное экспертное сообщество действительно столкнулось с ситуацией «трехфазового», подразумевающего разрыв, культурного ресайклинга. То, что в этом случае «культурный ресайклинг» к утопии золотого века никакого отношения не имел, лишний раз доказывает «беспартийность»

метафоры, которая с успехом эксплуатируется в риториках, обслуживающих самые разные идеологии и аксиологии.

Надо сказать, что представленная выше структура события саму Зендерленд не интересовала. Зато она выделила четыре основных способа, какими ее соотечественники вообще пользуются историческим наследием. Во-первых, американцы извлекают из него чисто коммерческую выгоду: американская развлекательная индустрия занята бесконечной реконструкцией прошлого, с тем чтобы захватить внимание аудитории и на этом заработать. Во-вторых, прошлое служит эмоциональным подспорьем для тех, кто испытывает неуверенность в отношении своей идентичности: исторические реконструкции демонстрируют им, что такое «американизм». В-третьих, политики взывают к «урокам истории» для оценки политических альтернатив и их последствий, что, по мнению Зендерленд, особенно характерно для формирования внешнего курса США в последние годы. В-четвертых, прошлое представляет собой неограниченный источник для интеллектуальной и артистической деятельности. Причем, согласно Зендерленд, литературной критике потребовалось достаточно много времени для того, чтобы осознать, что без учета исторических традиций деятельность представителей искусства повисла бы в культурном вакууме.

Зендерленд, думается, одна из первых столь решительно наложила матрицу «ресайклинга» на все сферы культуры, как на «высокие», так и на «популярные» (Бодрийера больше в этом отношении интересовало прежде всего «популярное» и быстротечное), предложив его классификацию по функциональному принципу. Ее наблюдения легко распространить на любую национальную ситуацию, причем схожие воззрения на ресайклинг циркулируют и до сих пор. И несмотря на все это, работа Зендерленд не была оценена коллегами по цеху в полной мере⁷.

Вавилонские шлюхи и теория мусора

Вслед за «высококобой», рафинированной критикой представители современного искусства, причем зачастую эпатажного, построенного на нарушении всех конвенций об элементарной благопристойности, тоже востребовали «ресайклинг», который пришелся очень кстати как средство утверждения собственной «негативной» идентичности. Так, в 1980 году журнал «*Revue française d'études américaines*» напечатал интервью с Гари Такером (Gary Tucker, псевд. Eleven) — самым «острым» («hottest»), по характеристике прессы, за последние пять режиссером Чикагского театра. Элэвен, как сообщалось, успел поработать с Энди Уорхолом, с одним из самых значительных продюсеров 1960-х Филом Спектором, с протеже Уорхола Изабель Дюфрен (псевд. Ультрафиолет), а также с актером и фильммейкером того же круга Джеком Смитом. На этот раз он представлял «Театр нелепого» («*Theatre of the Ridiculous*»), основанный в 1967 году Чарльзом Ладлэмом (Charles Ludlam)⁸. Если говорить конкретней, он презентовал пьесы «Какашки в аду» («*Turds in Hell*») и «Вавилонские шлюхи»

7 Негативные рецензии были обращены прежде всего против составителя сборника, а не против авторов [Kammen 1979; Wills et al. 1979].

8 См. о нем: [Kaufman 2002].

(«Whores of Babylon») Ладлэма и Билла Вера (Bill Vehr). Вот как Элэвен характеризовал работу театра в интервью:

— ...мы используем то, что никому другому больше не нужно. Мы хватаем это и используем повторно («recycle») в другой форме. Нам интересно все вокруг нас — поп-культура, классическая культура, все, и мы это перерабатываем («recycle») для сегодняшней аудитории. Поэтому «Битлз» успешны, поэтому так успешен Энди Уорхол. Вы должны быть зеркалом. Это напоминает давнюю шекспировскую линию...

— Чего вы надеетесь достичь таким ресайклингом культуры? Показать поверхность («shallowness») всего этого?

— Думаю, так и есть... [Rémy, Bonnet 1980: 240–241]

Риторика «нелепого» в конечном счете нашла свое завершение к объемному манифесте, автор которого замахнулся за святое. В 1991 году режиссер, драматург и критик Чарльз Маровиц выпустил книгу «Ресайклинг Шекспира» с целью прояснить вопрос о том, как современный театр должен обращаться с наследием английского классика в частности и с искусством прошлого в целом. Маровиц, подобно Такеру и Ладлэму, был почитателем Антонена Арто и, соответственно, его манифеста 1935 года «Покончить с шедеврами», в котором Арто объявлял все старое и возвышенное искусство ненужным, если оно не удовлетворяет вкусу публики сегодня. Для Маровица, взявшегося изменить диагностированное предшественником положение вещей, ресайклинг стал средством преодоления пропасти между прошлым и настоящим, элитарным и массовым. В своей «теории» он опирался на собственную практику: за плечами у него имелось несколько постановок Шекспира и других классиков, осуществленных по особому рецепту в жанре «коллажа». Самой известной постановкой режиссера признана вольная, явно разрушающая «героический» образ протагониста, адаптация сюжета Конан Дойла «Последнее дело Шерлока Холмса», поставленная на Бродвее в 1987 году и выдержавшая 124 представления [Weber 2014].

Слово «ресайклинг» появилось в лексиконе Маровица раньше 1991 года. Еще в 1987-м журнал «Shakespeare Quarterly» предложил своим читателям отредактированный вариант его лекции «Shakespeare Recycled», прочитанной 4 апреля того же года в Немецком шекспировском обществе в Бохуме. Чтобы в полном объеме представить себе, как Маровиц понимал ресайклинг, понадобился бы дотошный анализ всего его наследия, но даже некоторые тезисы книги, которая именно этому и посвящена, позволяют составить о нем некоторое представление. Свое послание Маровиц направляет против «академиков» («academics») и «традиционалистов» и кроме заглавия, кажется, ни разу более не прибегая к слову «ресайклинг», так определяет его суть:

Предпосылка, на которой основана эта книга, заключается в том, что «Шекспир» — это вещество («matter»), а вещество может быть сжато, растянуто, трансформировано или воссоздано («reconstituted») [Marowitz 1991: IX].

Радикальный ресайклинг Маровица и Такера выходил за рамки противопоставления массового и элитарного, поскольку границы между первым и вторым попросту игнорировались. При этом нетрудно заметить, что их практика противоречит всем упомянутым выше интерпретациям. Она вступает в прямое столкновение с «консервативной» программой профессора Ратлэнда, движи-

мого пиететом перед наследием отцов-основателей нации. Равным образом она не совпадает с зафиксированным Зендерленд возвращением в центр общего внимания проблемы рабства в Америке, в общем укладываемым в прогрессистскую концепцию истории. Это и не бодрийровская модель постоянного обновления, даже если откинуть оценки этического характера — поскольку Маровиц, Такер и их единомышленники просто не признают разницы между традицией и сиюминутной новизной. Такой ресайклинг больше напоминает «экологию литературы» энтузиаста дигитализации профессора Рабена, но опять-таки с тем существенным отличием, что представители эпатажного «неоавангарда» акцентируют внимание в первую очередь именно на трансформации, а не на том, что остается неизменным в процессе обращения. Их интересует динамика элементов, готовых принимать самые замысловатые конфигурации, а не традиционная структура.

В 1979 году, приблизительно в то же время, когда Ратлэнд боролся за восстановление в правах наследия отцов-основателей нации, Зендерленд размышляла над сюжетом о чернокожих американских рабах, а Такер курировал театр, «подбирающий» то, что другим не нужно, то есть «мусор», Майкл Томпсон обнародовал работу «Теория мусора» [Thompson 1979]. В его книге слово «ресайклинг» не употреблялось, и его мало заботила экология как в буквальном, так и в переносном значении. В фокусе для него, о чем сообщает подзаголовок, находился процесс «создания и разрушения ценности». Томпсон исследовал социальную жизнь вещей как искусственного, так и природного происхождения — экскрементов, пота и т.п. Одним из основных примеров, обосновывающих теорию, ему послужила история стивенграфов — викторианских шелковых картин, названных так по имени их изготовителя Томаса Стивенса. Изначально предмет широко продаваемый, стивенграфы постепенно утратили свою популярность, но через некоторое время вернулись на рынок, серьезно повысившись в цене. В судьбе стивенграфов просто невозможно не заметить сходства с упоминаемой выше моделью трехфазового ресайклинга, причем аналитика Томпсона по своей разработанности никак не сравнима ни с какой из предшествующих попыток ее очертить.

Томпсон разделил все подлежащие культурные объекты на несколько ценностных категорий. В первую вошли обладающие «преходящей» («transient»), со временем девальвирующийся, ценностью и, соответственно, кратким сроком жизни, во вторую — наделяемые «непреходящей» («durable») ценностью, то есть со временем только укрепляющейся, третью, срединную, составили вещи «эластичной области» («region of flexibility»), не привязанные к предыдущим, но готовые в них переместиться. При этом большинство объектов, по Томпсону, все же прикреплено либо к первой, либо ко второй категории. Они-то и становятся для его концепции определяющими. Томпсон исходил из того, что ценностные качества не имманентны предметам, а накладываются на них социумом, и ставил целью отыскать социальный механизм, который контролирует их распределение по категориям преходящей и непреходящей ценности. Принимая во внимание факт, что управление вещами находится в руках социальной верхушки, чья выгода состоит в объявлении своих ценностей — в отличие от чужих — непреходящими, трудно понять, как перемещение из одной категории в другую возможно в принципе. Ответ на это затруднение Томпсон обнаружил в краеугольном значении еще одной, скрытой категории предметов, которым присуща нулевая ценность, то есть в принципиальной для

культуры важности мусора, выпадающего из-под действия механизма контроля. Трансфер между двумя областями, согласно его концепции, осуществляется именно через категорию отходов.

Несложно заметить, что предложенная Томпсоном социокультурная модель оборота вещей в обществе решительно отличается от экологической модели ресайклинга, в рамках которой сущности распадаются на мельчайшие элементы, чтобы затем воссоединиться в тех или иных конфигурациях. Как замечает Томпсон, выбрасываемые людьми вещи редко превращаются в пыль. Они чаще сохраняются. Трудно судить, насколько эта мысль о неуничтожимости всеохватна, ведь, на первый взгляд, многие продукты человеческой деятельности все-таки радикально перерабатываются либо в компост, либо в спав и т.п., но, если ограничиться сферой отходов, которые с очевидностью подлежат уничтожению на протяжении конкретного исторического отрезка, предложенная схема с точки зрения внутренней логики ничего не теряет. Позже, в вышедшем в 2017 году втором издании книги, Томпсон соотнесет свою теорию мусора с принципом формирования архива [Thompson 2017: 1–4], что тоже выглядит убедительно при разговоре об упадке, сохранении и возможной повторной актуализации социальных ценностей. Так или иначе, опыт Томпсона, вне всяких сомнений, заслуживает внимания как одна из первых развернутых монографических рефлексий по поводу механизмов культурного ресайклинга.

Томпсон останавливается на метаморфозах, которые могут претерпевать предметы в их отношении к эстетической ценности, заменяя категории «преходящее» и «непреходящее» на пару «искусство» и «не-искусство» и не задерживаясь подробно на обсуждении этой проблемы. Вообще же взаимоотношения между отходами и областью эстетического имеют свою давнюю историю, погружаться в которую сейчас нет никакой возможности. В начале XX века, как известно, эта тема была актуализирована Марселем Дюшаном, чье творчество, заключающееся в артистическом использовании готовых вещей, идеально описывается тогда еще не изобретенной терминологией культурного ресайклинга. В середине прошлого столетия, в самом начале 1960-х, Пьеро Мандзони скандально прославился, в частности, тем, что превращал в эстетические объекты биологические отходы — от собственного дыхания до собственных, как он убеждал, экскрементов. Если же говорить об исследованиях искусства из мусора в свете интересующего нас дискурса, то стоит вспомнить, что после Томпсона в 1984 году в Калифорнийском университете была защищена диссертация [Greenfield 1984], а позже ее автор Верни Гринфилд опубликовал текст своей работы как монографию, назвав ее «Обходиться тем, что есть, или создавать искусство («Making Do or Making art»): исследование американского ресайклинга» [Greenfield 1986].

В отличие от сборника Зендерленд или книги Томпсона, это исследование изначально и целиком базировалось как на терминологии «ресайклинга», так и на вполне подходящем ей материале. Главные вопросы, которые Гринфилд ставил перед собой, в общем были созвучны томпсоновским: где проходит граница между утилитарным измерением при вторичном использовании вещей и «креативным», как она преодолевается и чем этот трансфер мотивируется? Основу его монографии составили конкретные «кейсы», героями которых стали Тресса Присбри (Tressa Prisbrey), приобретшая популярность благодаря тому, что в 1960-е годы построила «деревню» из бутылок в калифорнийском

городе Сими-Вэлли, обыкновенный портной Лео Данте (Leo Dante), превративший свой магазин в музей «ресайклд-объектов», и известный профессиональный инсталлятор и скульптор Эдвард Кинхольц. В своей книге Гринфилд, в частности, дал определения «эстетическому ресайклингу» и «артистическому («artistic») ресайклингу». Первый для него заключается в использовании вещей в новой, не свойственной им прежде роли. Это «пересмотр» объектов, новый взгляд на них. Второй представляет собой тот же самый эстетический ресайклинг, только осуществляемый с художественными интенциями [Greenfield 1986: 8]. Более того, Гринфилд предложил схему когнитивных процессов, сопровождающих акт ресайклинга, разделив их на три категории: seeing — handling — thinking / feeling / needing [Greenfield 1986: 11].

Постмодернизм, интертекст и прочее

Обязанное своим возникновением экологическому буму конца 1960-х, изучение культурного ресайклинга с самого начала интенсивно питалось энергией новых, актуальных для текущего момента подходов, на которые XX век оказался весьма щедр. Если в 1970-е годы оно шло рука об руку с экологической политикой, молодыми компьютерными технологиями, семиотикой или бодрийеровским анализом общества потребления, то в 1980-е и 1990-е к ним добавились еще «индустриальная» по духу концепция Вальтера Беньямина (хотя последний фигурировал и у Бодрийера в «Символическом обмене и смерти» 1976 года в топологически близких контекстах), теория мусора (с непременными отсылками к книге Мари Дуглас «Чистота и опасность» 1966 года; Дуглас, кстати, выступала в роли супервизора докторской диссертации Томпсона), исследования постмодернизма, постиндустриализма, ностальгии, травмы, бриколажа, палимпсеста, интертекста...

С интертекстом, по первым наблюдениям, ресайклинг стал стабильно «синонимизироваться», укладываться с ним в общую таксономическую сетку, с середины или даже с начала 1980-х годов. Так, например, Умберто Эко в статье 1985 года «Новшество и повторение: между эстетиками модерна и постмодерна», посвященной формам художественной реапроприации, определял первую из них, «ретейк» («getake»), как подразумевающую ресайклинг и эксплуатацию персонажей успешной истории, чтобы рассказать об их судьбе после окончания первого приключения. Последнюю же форму — осознанную, узнаваемую и ироническую игру с известными текстами — он назвал «интертекстуальным диалогом», расположив между этими пограничными разновидностями ремейк, сериал и сагу [Eco 1985]. В 1986 году фиксируется словосочетание «интертекстуальный ресайклинг» [Russo 1986: 123]. Разрозненно же эти два термина циркулировали в единых тематических контекстах и одних и тех же текстах уже во второй половине 1970-х [Mille 1976: 611, 626, 637; Cagnon 1978: 83, 87, 89].

В 1987 году Джулиана Бруно связала топику мусора, ресайклинга, постмодернизма и постиндустриализма в небольшой статье о футуристическом городе из фильма «Бегущий по лезвию» (1982) Ридли Скотта. Из востребованных на тот момент перспектив, в которых обсуждался постмодернизм, Бруно выбрала его архитектурную ипостась, открыто ориентируясь на эссе «Постмодернизм и общество потребителей» Фредрика Джеймисона [Jameson 1983].

В пространстве упадочного постиндустриального города ближайшего будущего мусор сосуществует и успешно конкурирует с хай-теком, отмечала она, и приходила к следующим заключениям:

Постиндустриализм подразумевает ресайклинг, поэтому ему необходим мусор. Постмодернистская позиция обнажает эту логику, порождая эстетику ресайклинга. Художественная форма демонстрирует возвращение мусора. Консюмеризм, мусор и ресайклинг сталкиваются в моде, в характерном для позднего капитализма предназначенном для ношения искусстве — этом символе постмодернизма [Bruno 1987: 64].

Не совсем ясно, насколько оправданно Бруно конвертировала представленную в фильме тематизацию чисто «индустриального ресайклинга» в концепцию развития культуры — «культурного ресайклинга». Судя по всему, это был не логический, а метонимический и, следовательно, риторический переход. Но, как бы там ни было, вскоре Джеймисон, сам слово «ресайклинг» ни в упомянутой статье, ни в ее расширенной версии [Jameson 1984] ни разу не употребивший (слова с «recycl-» у него вообще встречаются нечасто), будет избран на роль одного из «посаженных отцов» этой концепции. Наряду с именем Джеймисона «пастиш», «шизофрения» и постмодернизм очень скоро станут важнейшими категориями в дискуссиях о «культурном ресайклинге». Конечно, нет смысла настаивать на том, что последовавшие попытки систематически осмыслить «культурный ресайклинг» попали под воздействие именно Бруно — просто ее текст четко отражает ход формирования понятия в конкретное время. (Из соображений педантичности, возможно, стоит сказать и о том, что *полное* выражение «культурный ресайклинг» Бруно не использует, хотя очевидно, что она имеет в виду именно его.)

Джеймисон, наряду с Беньямином, вскоре окажется одним из самых популярных авторов для тех, кто обращается к проблематике культурного ресайклинга, тогда как опыт другого исследователя, Хэла Фостера — коллеги и в определенном смысле оппонента Джеймисона по изучению постмодернизма — останется в тени. Важное расхождение между их подходами обнаруживается в вопросе о способности постмодернизма к сопротивлению. В отличие от крайне скептически настроенного в этом отношении Джеймисона, Фостер, охотно пользующийся словами «recycling», «recycled», выделяет два типа постмодернизма — «неоконсервативный» и «постструктуралистический», причем «уличает» в использовании ресайклинга первый. Именно в его рамках старые модусы и стили приспособляются к новой ситуации («retooled») или, иначе, подвергаются ресайклингу, то есть используются такими, какими они были («goods, as it were»), оставаясь репрезентациями некоторой данности [Foster 1984: 67]. Для постструктуралистского постмодернизма, напротив, характерна деконструкция, лишаящая смысла репрезентацию данности как таковую [Foster 1984: 75], уравнивающая репрезентацию с «объектом» и, следовательно, подрывающую сам стиль и «дисциплину» (например, архитектуру). Деконструкция, кроме того, разрушает столь важный для модернизма «субъект», заменяя его «текстуальностью».

В 1990-е годы с характерной для них по-прежнему нарастающей экспансией «ресайклинга» семантическая и функциональная поливалентность последнего проявилась с особенной очевидностью. Термин вдруг потребовался для осмысления поэзии рэпа и «сэмплинга» [Shusterman 1991], анализа того,

как писатели XIX века использовали в своих повествованиях документы истории [Keil 1992], как жители Амазонии хиваро поддерживают отношения с умершими, забывая о них [Taylor 1993], как Бела Барток работал с теоретическими и этномузыковедческими сочинениями [Révész 1996], или — вот еще один примечательный пример: в 1997 году Манфред Шнайдер издал книгу шпенглереанского замаха «Варвар. Чувство конца истории и культурный ресайклинг», где, согласно излагаемой концепции, появление фигуры «варвара», своего рода «ресайклера», сигнализирует о новом цикле истории [Schneider 1997], и т.д.

На стыке десятилетий началось интенсивное развитие нового направления в исследованиях кино, появление которого было спровоцировано бурно развивающейся индустрией киноремейков. Первая диссертация о них была защищена еще в 1985 году Даниэлем Протопоповым [Protopopoff 1985], через три года вышел посвященный им специальный журнальный номер, составителями которого стали Протопопов и Мишель Серсо [Protopopoff, Serceau 1989], после чего исследования в данной области только набирали темп.

Важно, что возникающие с течением времени смыслы метафоры ресайклинга не отменяют и лишь до известной степени дополняют один другой. Они в какой-то мере сосуществовали и продолжают существовать в разных измерениях, в разных теоретических и прикладных контекстах, хотя в узусе временами им ничто не мешает переплетаться и смешиваться. Так, параллельно с моделью «трехфазового» «апологетического» ресайклинга, наряду с разными «постмодернистскими» интерпретациями, включая бодрийеровскую «антитрадицию», благополучно бытует трактовка, в рамках которой «ресайклинг» практически отождествляется с «традицией» в самом что ни на есть традиционном ее понимании. В 1998 году появилась монография с выразительным заголовком «Recycling the Cycle...» [Mills 1998], где «традиция» и «ресайклинг» вступали в синонимические отношения эксплицитно. Это принадлежащее Дэвиду Миллсу исследование было посвящено циклу пьес, постановка которых на протяжении нескольких веков становилась центральным событием на праздниках Троицы (Whitsundays) в английском городе Честер. Если не считать названия, слово «ресайклинг» в тексте Миллса не только не занимает ключевых позиций, но и просто редко встречается. Более того, во введении, как будто забыв о ее названии, Миллс называет свою книгу «книгой о традициях». Нетрудно заметить, что исследование Миллса *как будто* (то есть безо всяких отсылок к предшественникам) продолжает линию Хайда, писавшего о «Безумии Тристана» в 1973 году (см. сноску 4), и *как будто* развивает тезис Рипли о реорганизации старых идей в новых формах, оглашенный в 1974-м.

И все же теория?

Вероятно, первая заметная попытка, ставящая перед собой целью не только осмыслить границы ресайклинга, но и очертить разноаспектную программу его изучения, была осуществлена Вальтером Мозером (Walter Moser). В статье «Культурный ресайклинг: постановка проблемы», впервые опубликованной в 1993-м [Moser 1993] и несколько переработанной в 1998 году, Мозер определял это явление широко — как «повторное использование («réutilisation») имеющегося культурного материала в новых практиках вне зависимости от

того, насколько этот материал и эти практики различны по распространенности, формам и сферам бытования» [Moser 1998: 520].

Подчеркивая, что трансфер понятия из области экологии в область культуры требует четкой семантической экспликации [Moser 1998: 519], Мозер ратовал за критику концептуальных оснований гуманитарных дисциплин, которая, впрочем, предполагала бы не закладку абсолютно нового понятийного аппарата, а двигалась бы в логике уже существующих понятий — работу с ними и «против» них [Moser 1998: 522]. Последнее отражало сложившуюся ситуацию: как уже говорилось, с определенного момента «культурный ресайклинг» стал восприниматься как производная от ряда существовавших до него исследовательских технологий, с его экологической родословной не соприкасающихся.

С практической точки зрения Мозера занимала все та же проблема постмодернизма, пришествие которого (на что он специально обращал внимание) совпало с совершенно новым отношением к культурному наследию и ресайклингу. Мозер выражал надежду на то, что обращение к инновационной методологии позволит избежать сведения дискуссий о постмодернизме к вопросу чистой периодизации, равно как и преодолеть представления о культуре как о последовательности «гомогенных блоков», перемежающихся трудно преодолимыми разрывами — неважно, называются ли эти блоки эпохами, периодами или эпистемами. Антифукианский пафос Мозера состоял в сосредоточении не на «купюрах», а на изменении («un enjeu commun consiste à penser et à connaître le changement») [Moser 1998: 519].

Мозер указал некоторые основания, учет которых, по его мнению, помог бы разработать полноценную теорию ресайклинга. Кроме интертекстуальности и интердискурсивности, таковыми, по его мнению, являлись: отсылающее к Делёзу «повторение» и «различие» («répétition et différence») — без выхода, что он подчеркивал, к понятию тождества; семиотика — в лице, например, Компаньона и Женетта; исследования механизмов памяти, табуизации и цензуры; функционирование «коллективных символов» по образцу Юргена Линка [Link 1975; 1979]. Кроме этого, он упоминает имена Леви-Стросса, Бахтина, «теорию мусора» Томпсона, Беньямина, герменевтику с отсылками к Рикёру и Гадамеру, психоанализ (эдипов комплекс) и «ностальгию». Иными словами, работа Мозера наглядно демонстрировала, как за счет установления подспудного родства с целым сонмом популярных исследовательских трендов можно оправдать бытование термина-метафоры. Вместе с тем Мозер обозначил аспекты, которые прежде всего стоило бы иметь в виду при практическом анализе конкретных случаев ресайклинга. В этом он тоже следовал модели трехфазового ресайклинга, разделив процесс на изъятие («prélèvement»), трансфер и реадaptацию («réinsertion») и сопроводив характеристику каждого из этих состояний списком вопросов, которые предположительно должны решаться при их рассмотрении.

Схема, говоря условно, Зендерленд — Томпсона — Мозера в определенном смысле подытожила первый, довольно продолжительный, период существования термина, который характеризовался его почти «фольклорным» бытованием. В конце 1960-х и в 1970-е годы каждый изобретал свой специфический «культурный ресайклинг», приспособлявая его к собственным задачам и идеологии, так что, видимо, можно говорить о коллективном авторстве концепции или, точнее, корпуса концепций ресайклинга на этом раннем этапе.

В 1996 году, правда, вышла еще одна важная книга — «Ресайклинг: экономика культурной апроприации» [Dionne et al. 1996], — составленная Клауде Дионне, Сильвестрой Мариниелло и опять-таки Вальтером Мозером и представляющая собой попытку обобщить опыт усвоения термина гуманитариями. Сильвестра Мариниелло как автор введения прежде всего обращала внимание на факт, что далеко не всякая культура, неизменно возвращаясь к уже использованным ресурсам, активно тематизирует соответствующие практики. И действительно, взлет экологической метафоры стал возможен только благодаря такой тематизации. Определяющим новшеством последнего времени становятся, по Мариниелло, два момента. Во-первых, аудиовизуальная и компьютерная индустрия, благодаря которым осуществляется интенсивный ресайклинг всех мыслимых дискурсов. Мариниелло называет этот процесс, вслед за Уолтером Онгом, «вторичной формой устности». А во-вторых, то, что дискурс повторения («*reprise*») и «ресикляжа» начинает зачастую приобретать катастрофический тон. При этом главной задачей сборника во введении называется анализ не явления ресайклинг, а изучение дискурса, который вокруг него формируется.

Если же говорить собственно об определении понятия, то здесь автор ограничивается все же только самыми общими соображениями. Обращаясь к словарным толкованиям слова, Мариниелло подчеркивает присущую ему семантику трансформации и процессуальности, экспансивности, противостоящую результативности и всяческим ограничениям, будь то внутри- или межнациональным. Ресайклинг связывается при этом с воспринимаемой положительно глобализацией. В то же время Мариниелло высказывает опасение о том, что дискурс ресайклинга может превратиться в ностальгический — в сетования о великой культуре прошлого. Наконец, что немаловажно, Мариниелло выделяет ряд понятий, неизменно сопутствующих «ресайклингу»: экономика культурного производства, возобновление («*reprise*») и репрезентация, материал и медиация, отбросы и забвение, инновация и банализация, повторение («*géréttion*»), перемещение, серия.

Если же, подводя итог, отвлечься от специфики чрезвычайно разнородных контекстов, в которых метафора обращалась в 1970-е и 1980-е, большинство появившихся толкований легко разбить на три семантические группы, положив в основу их классификации отношение к понятию традиции. В рамках первой группы ресайклинг выступал как синоним «традиции» (пусть и не точный), в границах второй — как антоним, третья же, более детализированная, трактовка описывала трехфазовый оборот культурных ценностей, подразумевающий между двумя активными стадиями «мусора», то есть архивирования или забвения традиции.

Ранние рефлексии по поводу «ресайклинга-традиции» (Рипли, Силениекс, Хайд) фокусировались на фазе актуализации ценности, оставляя в стороне вопрос о стадии ее девальвации. Игнорирование некогда важного культурного ориентира или просто решительно осуждалось, или не обсуждалось вовсе. Внимание Бодрийяра тоже было сосредоточено на стадии актуализации, с тем лишь отличием, что в разряд ресайклинга у него попадали ценности, в рассматриваемый период обладающие очень кратким сроком востребованности (новости, мода, переобучение). После Томпсона, как показала работа Мозера, уже трудно было игнорировать стадию «аксиологического анабиоза»: даже тогда, когда некоторые концепции или эстетические практики, следуя прин-

ципу «nothing goes to waste», стремятся к ее предельному сокращению, ее символическое наличие так или иначе подразумевается.

И наконец, критически подойдя к самой логико-семантической схеме, из которой вырастает метафора «культурный ресайклинг», придется признать, что семантика круга, может быть, вполне пригодная для моделирования процессов в естественных экосистемах, не совсем соответствует историчности культуры, ее динамике. Если учитывать фактор времени, то, пользуясь фигуративным потенциалом все той же геометрической терминологии, круг при описании исторических процессов было бы логичней развернуть в синусоиду, разделенную по всей длине горизонтальной и тоже изгибистой чертой. В одной части такой разбитой надвое синусоиды, например в верхней, будут представлены временные отрезки актуального бытования некоторой ценности, в противоположной — периоды ее «архивного» существования.

Так в общих чертах складывалась судьба «культурного ресайклинга» на протяжении четырех десятилетий, с начала 1960-х до конца 1990-х. В новом тысячелетии интерес к нему нисколько не ослаб. Отсчитывая от 2000 года, в свет вышло более двадцати монографий, сборников и специальных журнальных выпусков на английском, французском, немецком и других языках, для которых тема ресайклинга оказалась заглавной или ключевой. Этот корпус публикаций по большей части включает собрание самых разных «кейсов». Попытки выстроить общую концепцию реутилизации культуры, конечно, тоже имеются, но их все же по-прежнему сравнительно немного...

Библиография / References

- [Barnhart 1970/1973] — *Barnhart C.L.* Of Matters Lexicographical: Keeping a Record of New English, 1963—1972 // *American Speech*. 1970. Vol. 45, № 1/2. P. 98—107 (Published in 1973).
- [Baudrillard 1968] — *Baudrillard J.* Le système des objets: La consommation des signes. Paris: Gallimard, 1968.
- [Baudrillard 1970] — *Baudrillard J.* La société de consommation. Ses mythes, ses structures. Paris: Gallimard, 1970.
- [Bowers 1969] — *Bowers F.* The Deep Structure of Abstract Nouns // *Foundations of Language*. 1969. Vol. 5, № 4. P. 520—533.
- [Bruno 1987] — *Bruno G.* Ramble City: Postmodernism and “Blade Runner” // *October*. 1987. Vol. 41. P. 61—74.
- [Cagnon 1978] — *Cagnon M.* Palimpsest in the Writings of Hubert Aquin // *Modern Language Studies*. 1978. Vol. 8, № 2. P. 80—89.
- [Carson 1962] — *Carson R.* Silent Spring. Boston: Houghton Mifflin, 1962.
- [De Bell 1970] — *De Bell G.* The Environmental Handbook: Prepared for the First National Environmental Teach-in, April 22, 1970. New York: Ballantine Books, 1970.
- [Dionne et al. 1996] — *Dionne C., Mariniello S., Mosser W.* Recyclages: économies de l'appropriation culturelle. Montréal: Éditions Balzac, 1996.
- [Eco 1985] — *Eco U.* Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics // *Daedalus*. 1985. Vol. 114, № 4. P. 161—184.
- [Esprit 1964] — *Esprit*, Nouvelle série. 1964. № 328 (5/6).
- [Farrington 1970] — *Farrington M.G.* Symposium on the Uses of the Computer in Literary Research: A Conference Report // *Computers and the Humanities*. 1970. Vol. 4, № 5. P. 315—317.
- [Foster 1984] — *Foster H.* (Post)Modern Polemics // *New German Critique*. 1984. № 33. P. 67—78.
- [Greenfield 1984] — *Greenfield V.* Making Do or Making Art? A Cognitive-Behavioral Study of Re-

- cyclers, Material Transformations, and the Creative Process (Folk Art, Material Culture, Folklife). Los Angeles: University of California, 1984.
- [Greenfield 1986] — *Greenfield V.* Making Do or Making Art: A Study of American Recycling. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1986.
- [Haidu 1973] — *Haidu P.* Text, Pretextuality and Myth in the Folie Tristan d'Oxford // *MLN*. 1973. Vol. 88, № 4. P. 712—717.
- [Heller, Macris 1969] — *Heller L.G., Macris J.* Typological Recycling and the Anomaly/Ungrammaticality Dichotomy: The Evolution of the English Verbal Endings // *American Speech*. 1969. Vol. 44, № 2. P. 106—117.
- [Hendricks 1969] — *Hendricks W.O.* Three Models for the Description of Poetry // *Journal of Linguistics*. 1969. Vol. 5, № 1. P. 1—22.
- [Jameson 1983] — *Jameson F.* Postmodernism and Consumer Society // *The Anti-Aesthetic* / Ed. by H. Foster. Port Townsend: Bay Press, 1983. P. 111—125.
- [Jameson 1984] — *Jameson F.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism // *New Left Review*. 1984. № 146. P. 53—92.
- [Jones, Powell 1999] — *Jones P., Powell J.* Gary Anderson Has Been Found! // *Resource Recycling*. 1999. Vol. 18, № 5. P. 1—2.
- [Johnson 1978] — *Johnson M.K.* Recycling the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor: Karoma Publ., 1978.
- [Kammen 1979] — *Kammen M.* Recycling the Past: Popular Uses of American History by Leila Zenderland [Review] // *The Journal of American History*. 1979. Vol. 65, № 4. P. 1078—1079.
- [Kaufman 2002] — *Kaufman D.* Ridiculous!: The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2002.
- [Keil 1992] — *Keil J.C.* Reading, Writing, and Recycling: Literary Archaeology and the Shape of Hawthorne's // *The New England Quarterly*. 1992. Vol. 65, № 2. P. 238—264.
- [Link 1975] — *Link J.* Die Struktur Des Literarischen Symbols: Theoretische Beiträge Am Beispiel Der Späten Lyrik Brechts. München: Fink, 1975.
- [Link 1979] — *Link J.* Die Struktur des Symbols in der Sprache des Journalismus: Zum Verhältnis literarischer und pragmatischer Symbole. München: Fink, 1979.
- [Marowitz 1991] — *Marowitz Ch.* Recycling Shakespeare. Basingstoke: Macmillan Education, 1991.
- [Meeker 1972] — *Meeker J.W.* The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology. New York: Scribner, 1972.
- [Mille 1976] — *Miller N.K.* Female Sexuality and Narrative Structure in "La Nouvelle Héloïse" and "Les Liaisons dangereuses" // *Signs*. 1976. Vol. 1, № 3. P. 609—638.
- [Mills 1998] — *Mills D.* Recycling the Cycle: The City of Chester and Its Whitsun Plays. Toronto, Ontario: University of Toronto Press, 1998.
- [Moser 1993] — *Moser W.* Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique // *La Recherche littéraire: Objets et méthodes / Sous la direction de C. Duchet et S. Vachon*. Montréal (Québec): XYZ, 1993. P. 433—446.
- [Moser 1998] — *Moser W.* Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique // *La Recherche littéraire: Objets et méthodes / Sous la direction de C. Duchet et S. Vachon*. [2^{ème} éd.] Montréal (Québec): XYZ, 1998. P. 519—534.
- [Oldenziel, Trischler 2016] — How Old Technologies Became Sustainable: An Introduction // *Cycling and Recycling: Histories of Sustainable Practices* / Eds. R. Oldenziel, H. Trischler. New York: Berghahn Books, 2016. P. 1—12.
- [Portman 1976] — *Portman J.* Rowdyman a Lightweight Offering // *Southam News Service Review*. 1976. July.
- [Protopopoff 1985] — *Protopopoff D.* Le remake: création ou plagiat. Paris: Maîtrise d'Esthétique et Sciences de l'Art, Université Paris 1 Pantheon Sorbonne, 1985.
- [Protopopoff, Serceau 1989] — *CinémAction*. 1989. № 53 [Sous la direction de D. Protopopoff et M. Serceau].
- [Pryse 1974] — *Pryse M.* Ralph Ellison's Heroic Fugitive Author(s) // *American Literature*. Vol. 46, № 1. P. 1—15.
- [Rémy, Bonnet 1980] — *Rémy M., Bonnet J.-M.* La présence américaine au Festival mondial de théâtre de Nancy // *Revue française d'études américaines*. 1980. № 10. P. 235—247.
- [Révész 1996] — *Révész D.* Text, Versions, and Recycling in Bartók's Writings: A Progress Report // *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1996. Vol. 37. Fasc. 1, Proceedings of the International Bartók Colloquium, Szombathely, July 3—5, 1995. Part II. P. 5—20.
- [Ripley 1974] — *Ripley S.D.* Foreword // *The Cultural Drama: Modern Identities and Social Ferment* / Ed. by W. S. Dillon. Washington: Smithsonian Institution Press, 1974. P. 13—22.
- [Rosenblatt 1975] — *Rosenblatt R.* The Masses of the Mind // *CEA Critic*. 1975. Vol. 38, № 1. P. 4—9.
- [Russo 1986] — *Russo A.M.* OULIPO's Mechanical Measure: The Consequences of "Littérature potentielle" for Potential Criticism // *20^e siècle, la problématique du discours*. Michigan Romance Studies. Vol. VI / Ed. by R.J. Nelson. Michigan, 1986. P. 111—127.
- [Rutland 1976] — *Rutland R.A.* Recycling Early National History Through the Papers of the Founding Fathers // *American Quarterly*. 1976. Vol. 28, № 2. P. 250—261.

- [Shusterman 1991] — *Shusterman R.* The Fine Art of Rap // 1991. *New Literary History*. Vol. 22, № 3. P. 613—632.
- [Silenieks 1971] — *Silenieks Ju.* Latvian Literature in Exile: The Recycling of Signs // *Bulletin of Baltic Studies*. 1971. Vol. 2, № 7. P. 13—17.
- [Smith 1979] — *Smith R.* Looking for “Da Good Times”: The Failure of Gordon Pinsent’s “Rowdyman” // *Canadian Drama / L’Art Dramatique Canadien*. 1979. Vol. 5, № 1. P. 41—52.
- [Schneider 1997] — *Schneider M.* Der Barbar. Endzeitstimmung und Kulturrecycling. München: Hanser, 1997.
- [Stoll 2007] — *Stoll S.* U.S. Environmentalism Since 1945: A Brief History with Documents. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- [Tatham 1975] — *Tatham C.* Correspondence / Notes / Etcetera // *Chicago Review*. 1975. Vol. 26, № 4. P. 112—132.
- [Taylor 1993] — *Taylor A.Ch.* Remembering to Forget: Identity, Mourning and Memory Among the Jivaro // *Man*. New Series. 1993. Vol. 28, № 4. P. 653—678.
- [Thompson 1979] — *Thompson M.* Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- [Thompson 2017] — *Thompson M.* Rubbish Theory The Creation and Destruction of Value. New ed. London: Pluto Press, 2017.
- [Weber 2014] — *Weber B.* Charles Marowitz, Iconoclastic Director and Playwright, Dies at 82 // *The New York Times*. 2014. May 11.
- [Wills et al. 1979] — *Wills J.E., Seip Jr., T. L.* Recycling the past: Popular Uses of American History by Leila Zenderland [Review] // *The Journal of Interdisciplinary History*. 1979. Vol. 10, № 2. P. 363—364.
- [Zenderland 1978] — *Zenderland L.* Recycling the Past: Popular Uses of American History. Philadelphia: University of Pennsylvania press, 1978.