

БОРИС ГРОЙС

Социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом*

Часть первая.

Постутопическое искусство: От мифа к мифологии

Описать сталинизм как эстетический феномен, как тотальное произведение искусства невозможно, не обсудив его рецепции в качестве такового в 1970–1980-х годах в советской неофициальной или полуофициальной культуре. Эта рецепция как бы завершила сталинский проект, выявила его внутреннюю структуру, отрефлексировала его и потому впервые сделала его вполне наглядным. Та ретроспективная перспектива, которая была задана в 1970–1980-х годах, не является поэтому чем-то внешним по отношению к культуре сталинской эпохи, просто следующим этапом в развитии русского искусства, но она есть предпосылка для адекватного, вытекающего из самой имманентной логики сталинского проекта понимания его подлинной природы, а потому ее анализ необходим для определения действительного исторического места этого проекта.

После смерти Сталина в 1953 году и начала процесса «десталинизации», как его называют на Западе, или «борьбы с последствиями культа личности», как принято было говорить в Советском Союзе, для всех стало очевидно, что завершение мировой истории и построение вневременного, тысячелетнего апокалиптического царства представляли собой на практике цепь чудовищных преступлений, деморализовавших страну, и в то же время насаждение невежества и предрассудков, отбросивших ее в культурном отношении на десятилетия назад. Баррикады против буржуазного прогресса, которые должны были загородить страну от потока исторических перемен, рассыпались — страна захотела вернуться обратно в историю. По-

* Впервые: Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2013. С. 107–114; Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 44–53.

требовалось довольно много времени, чтобы понять, что возвращаться больше некуда: история тем временем исчезла сама собой. Весь мир вступил в постисторическую фазу именно потому, что — не без влияния сталинского эксперимента — утратил веру в преодоление истории, а там, где история не стремится к своему завершению, она исчезает, перестает быть историей, застывает сама в себе.

Первые результаты десталинизации удивили всех тех — в первую очередь на Западе, — кто полагал, что сталинизм был регрессом по отношению к предыдущему авангардистскому, прогрессистскому, рационалистическому, западническому периоду русской истории, и ожидал от России после окончания сталинского кошмара простого продолжения этого «насильственно прерванного развития». Разумеется, ничего подобного не произошло, ибо в самой стране всеми интуитивно чувствовалось, что сталинизм есть лишь высшая степень победившего утопизма. Поэтому реакция на сталинизм была не авангардистской, как ожидалось, а сугубо традиционалистской.

По существу, социалистический реализм стал постепенно уступать место традиционному реализму, наиболее характерной и влиятельной фигурой которого в годы «оттепели» можно считать А. Солженицына. Утопические мечты о «новом человеке» сменились ориентацией на консервативные «вечные ценности», заключенные в русском народе, «перестрадавшем» Революцию и сталинизм, которые предстали теперь каким-то дьявольским, чуждым России наваждением, пришедшим с Запада и распространенным в самой стране, в первую очередь инородцами: латышами, евреями или, по меньшей мере, озападненными русскими эмигрантами из царской России конца XIX — начала XX века — всей этой «нигилистической бесовщиной», как ее описал Достоевский в романе «Бесы».

Эта позиция, выраженная Солженицыным в довольно радикальной форме, постепенно, в слегка замаскированном и смягченном виде, превратилась на протяжении 1960–1970-х годов в идеологию, господствующую в советских официальных кругах. Ее проповедают в миллионных тиражах писатели-«деревенщики», занимающие в официальной культурной индустрии ведущее положение — здесь достаточно назвать имена В. Распутина, В. Астафьева, В. Белова и других, — а также многие советские влиятельные философы и литературные критики. Здесь надо отметить, что западные наблюдатели часто не отдают себе достаточного отчета в этой новой конфигурации идеологических направлений в Советском Союзе, полагая по инерции, что идеи неославянофильского солженицынского толка являются оппозиционными по отношению к господствующей идеологии, и склонны рассматривать их распространение даже как признак «либерализации».

На деле же советская идеология существенно эволюционировала за последнее время и, апеллируя ко все тем же «классикам марксизма-ленинизма», интерпретирует их теперь в совершенно новом духе (это свойство советской идеологии ради сохранения исторической преемственности власти называть новые вещи старыми именами вводит чаще всего посторонних наблюдателей в заблуждение относительно степени и характера ее фактических изменений). А именно лозунги исторического разрыва, построения невиданного нового общества и нового человека теперь официальной советской идеологией оставлены и сменились акцентом на уже достаточно старой идее о воплощении в советском строе «вечных идеалов человечества о лучшей жизни» и «извечных моральных ценностей», разрушаемых на Западе прогрессом и духом плюрализма и терпимости к моральному злу. Иначе говоря, именно сейчас советская идеология действительно становится во все большей степени традиционалистской и консервативной, охотно обращаясь при этом в первую очередь к русским традиционным ценностям, включая и чисто морализаторски интерпретированное христианство. Неизменным остается при этом коллективистский характер советской идеологии, исключаящий иное обращение к индивидууму, нежели требующее от него подчинения воле «народа», совпадающего в советских условиях с государством.

Индивидуализм Нового времени этим исключается так же, как и традиционная христианская забота о личном спасении по ту сторону любых социальных обязательств. Если в официальных изданиях идеология эта преподносится, впрочем, достаточно сбалансированно и в умеренной форме (хотя в последнее время все более открыто), то в кругах неофициальных и полуофициальных она выступает достаточно воинственно и во многих случаях приобретает прямой националистический, антисемитски-погромный характер, ибо, в конечном счете, принесшие дьявольское наваждение нигилистические бесы идентифицируются в качестве евреев, а Революция — в качестве элемента еврейского заговора, охватывающего весь мир и направленного на «духовное и физическое истребление русского народа».

Если писатели-«деревенщики» повели крестовый поход против индустриального прогресса, «духа потребления», за сохранение природы и культурных памятников старины, то многие писатели и художники послесталинского времени, по-видимости, действительно попытались возродить традиции авангарда и образовали «неофициальную культуру», противопоставленную официальной, в которой на любой формальный эксперимент, освобождающий слово или художественный образ от прямого служения идеологии,

наложено табу: советское официальное культурное сознание скорее примет «антисоветский реализм» в духе Солженицына, нежели принципиально антиидеологический «формализм»*.

Неофициальное искусство, на протяжении длительного времени развивавшееся вопреки постоянным притеснениям властей и почти полностью отрезанное от своей потенциальной аудитории, сделало много для поднятия художественного стандарта современного русского искусства, но в то же время, несмотря на все его формальные достижения, его никак нельзя считать продолжением авангардного импульса. Совершенно напротив: искусство это сугубо ретроспективно, оно стремится не преодолеть традиционную роль художника, а вернуться к ней, создавая непроницаемые, автономные художественные миры, каждый из которых претендует на последнюю истину о мире. Единая утопия классического авангарда и сталинизма сменилась тем самым множеством частных индивидуальных утопий, каждая из которых несет в себе, однако, полный заряд нетерпимости по отношению к другим и тем более — по отношению к народу и «соцреалистическому китчу», в котором народ живет. Эта псевдоаристократическая позиция не замечает, однако, что воспроизводит в миниатюре абсолютистскую претензию самого социалистического реализма, так что каждый из идолов этой глубоко элитарной культуры является своего рода Сталиным для круга своих почитателей. Если «деревенщики» обвиняют в крушении России интеллигентскую элиту начала века, то нынешние наследники этой элиты отнюдь не забывали зверских погромов революционной эпохи, направленных в первую очередь против интеллигенции, призывов убивать всех, кто «в очках и шляпе» и правильно говорит по-русски, а также систематического уничтожения образованных классов в сталинское время и антисемитского «дела врачей» в конце его правления, не говоря уже о многих годах дискриминации по социальному и национальному происхождению. Весь этот период вырыл столь глубокие рвы между представителями различных слоев российского населения, что они, по существу, все еще заняты исключительно сведением взаимных счетов. Поэтому и модернистская культура начала века возрождается в послесталинский период ретроспективно, консервативно, элитарно, «антинародно», т. е. вопреки ее собственным изначальным установкам.

Но параллель между консервативными «деревенщиками» и сталинской культурой еще более очевидна. Их стремление вернуться к прошлому и возродить «русского человека», каким он представ-

* Ср.: *Groys B. Der Paradigmawechsel in der sowjetischen inoffiziellen Kultur.* D. Beyrau/W. Eichwede (Hrsg.); Auf der Suche nach Autonomie. Bremen, 1987. S. 53–64.

ляется их воображению, тотально перевоспитав нынешнего «хомо советикус», является, разумеется, совершенно утопичным. Традиционалистский характер этой утопии также роднит ее со сталинизмом — даже с националистическим оттенком. Так, забота о сохранении природы напоминает сталинистские программы «озеленения», нашедшие художественное воплощение в романе Л. Леонова «Русский лес», о котором теперешние ревнители русского леса, конечно, предпочитают не вспоминать. Экологически-националистическая утопия продолжает быть утопией в самом непосредственном сталинском смысле: речь снова идет о тотальной мобилизации современной техники с целью остановить технический прогресс, прекратить историю и путем манипуляции природной средой преобразовывать человека, т. е. из модернистского и технического сделать его антимодернистским и национально-экологическим. Постмодернизм, понятый как антимодернизм, означает лишь возобновление все того же модернистского проекта тотальной «гармоничной» организации мира путем «самоостановки». Победа «русского национального возрождения» означала бы лишь проигрывание все той же пластинки с новыми словами, на старую, давно приевшуюся мелодию.

Таким образом, уже в 1960–1970-х годах внимательному наблюдателю советской культурной сцены постепенно стало ясно, что все попытки преодолеть сталинский проект — на индивидуальном или коллективном уровне — фатально приводят к его репродуцированию. На Западе институты власти, обеспечивающие «бесцельное» движение прогресса, сменяющего одну моду другими, одну технику другой и т. д., и против чего восстает субъективность, ищущая цели, смысла, гармонии и, в конце концов, просто не желающая служить безразличному ей Молоху Истории, все-таки устояли против всех восстаний, против всех попыток придать времени смысл, направить или трансцендировать его. В России, в Советском Союзе положение прямо противоположное: здесь прогресс осуществляется только как попытка его остановить, как националистическая реакция на монотонное превосходство Запада, как стремление выйти из сферы этого господства, т. е. из времени, в апокалиптическое царство безвременья. Сам русский авангард был крайне националистичен, вопреки распространенным представлениям о его «западности». Один из его инициаторов Бенедикт Лифшиц говорит даже о его расистском характере*. Во всяком случае, ненависти к Западу в сочинениях русских авангардистов более чем достаточно** — ведь именно он вопло-

* Лифшиц Б. Полутороглазый стрелец. Нью-Йорк: Изд. имени Чехова, 1978. С. 149.

** Ср. напр.: «антизападные» письма Родченко из Парижа в изд.: Родченко в Париже // Новый ЛЕФ. № 2. Москва, 1927. С. 9–21.

щает для них тот иррационализм прогресса, который они хотели бы остановить единым художественным планом. Вообще для пути русского элитарного национализма обычно характерно то, что он берет самую радикальную западную моду, еще более радикализирует ее и полагает себя поэтому бесконечно превосходящим Запад, — эта стратегия видна уже у славянофилов, радикализировавших таким образом Шеллинга, у «русского религиозного Ренессанса» конца XIX — начала XX века, радикализировавшего Ницше и т. д. Такая националистическая реакция, усваивающая западный прогресс лишь для того, чтобы победить его его же собственным оружием, объединяет власть и интеллигенцию изнутри неким глубинным сообщничеством, невозможным в этой форме на Западе.

Русский постутопизм, иногда называемый «соц-артом», т. е. иронической травестией соцреализма, и возник из осознания этого сообщничества, из раскрытия воли к власти в художественном проекте, кажущемся оппозиционным, и из обнаружения художественного проекта в стратегии политического насилия. Для русских художников и интеллектуалов это открытие было актом потери художественной невинности. Под сомнение была поставлена не только артистическая воля к творчеству, к «овладению материалом», но и воля, отказывающаяся от такого проекта в иллюзорном стремлении вернуться к индивидуальному или коллективному прошлому. Целью стало исследование стратегий эстетическо-политической воли к власти, признаваемой художником изначальной для всякого художественного проекта — в том числе и для его собственного.

В дальнейшем будет рассмотрено несколько характерных образцов такого анализа, взятых из творчества различных художников и писателей советского постутопизма, если так можно назвать движение, исходящее из осознания изначального родства модернистского и постмодернистского проектов, т. е. из родства «делания истории» и преодоления ее. Рассмотрение это, как и в случае анализа авангарда и социалистического реализма, не претендует на сколько-нибудь исчерпывающее представление материала, но стремится сосредоточиться на основных концептуальных схемах соц-арта и проиллюстрировать их примерами, действительно релевантными для его самоопределения. В дальнейшем это искусство будет обозначаться как постутопическое, чтобы отличить его как от утопического искусства авангарда и сталинизма, так и от антиутопического искусства, ассоциируемого обычно с постмодерной ситуацией, и в то же время чтобы подчеркнуть его обращенность не к критике современного прогресса, а к рефлексии утопических устремлений этот прогресс остановить.

Часть вторая. Полуторный стиль

1. В российской литературной и художественной критике постсоветского периода стало уже банальным приемом (само)описания характеризовать этот период как постмодерный. Постмодернизм понимается при этом русскими критиками в самом общем смысле как культурно признанный плюрализм стилей: никакой художественный метод не рассматривается более культурой как исключительно значимый, все художественные стили могут в равной степени использоваться писателем *или* художником, если он того пожелает. В этом смысле можно сказать, что западный по своему происхождению термин «постмодернизм» используется в современной русской критике по вполне определенной аналогии: освобождение от эстетической диктатуры модернизма и переход к программному культурному плюрализму, произошедшие в 1960–70-х годах на Западе, приравниваются здесь к постепенному освобождению от норм официального социалистического реализма, наступившему в России в 1970–80-х годах. При этом в обоих случаях этот новый культурный плюрализм обосновывает себя прямо или косвенно посредством полемики с предыдущим этапом «положительных ценностей», сохраняющих в этом смысле свою актуальность, — отсюда и приставка «пост-», обозначающая как полемическое «не», так и логическую и историческую преемственность от отрицаемой культурной нормы.

Точность этой аналогии и, соответственно, оправданность употребления термина «постмодернизм» для описания постсоветской культурной ситуации зависит поэтому в первую очередь от той степени, в которой социалистический реализм — и советская культура в целом — могут быть признаны частью общей истории модернизма XX века. В другом месте я постарался показать, что по меньшей мере сталинский соцреализм действительно может считаться специфическим вариантом глобальной модернистской культуры своего времени*. И в этом смысле указанную выше аналогию можно действительно считать в известной степени оправданной. В то же время очевидно, что соцреализм представляет собой модернизм особого рода. Поэтому можно ожидать, что и постсоветизм является достаточно своеобразным вариантом постмодернизма.

Особенность советской ситуации можно видеть, разумеется, прежде всего в том, что диктатура соцреализма носила в советских условиях принципиально иной характер, нежели доминирование модернизма в художественных институциях и критике на Западе.

* Groyss B. Gesamtkunstwerk Stalin. 1988.

При всей важности этого различия мне все же хотелось бы в рамках этого текста сосредоточиться в первую очередь на соотношении между эстетическими стратегиями западного модернизма и соцреализма — и притом исключительно в той мере, в которой эти различия определили расхождения в производных от них стратегиях постмодернизма и русского постсоветизма.

2. Любые культурные стратегии лучше всего описывать исходя из того, что они стремятся исключить. Классический модернизм определяет себя, как известно, прежде всего через исключение всей сферы современной массовой коммерческой культуры, фигурирующей в рамках его идеологии как китч, а также через исключение художественной традиции, поскольку она оказывается усвоенной массовым сознанием*. Центральной оппозицией модернизма является, таким образом, оппозиция «высокая культура/массовая культура» (или «high vs. low»). Высокая культура понимается при этом прежде всего как автономная художественная практика, по возможности исключаящая любую зависимость художника от таких «внешних» факторов, как политическая власть или рынок, а также и вообще от любого содержания, отсылающего к «внешней», т. е. массово воспринимаемой, реальности. Согласно идеологии модернизма, только будучи свободным ото всего внешнего художник в состоянии открыть внутреннюю истину искусства и адекватно выразить ее. Идеологические дискуссии внутри модернистской парадигмы сосредоточивались соответственно на все более последовательном исключении всего внешнего, коммерческого, массового, политически обусловленного — с целью добиться максимальной чистоты художественного жеста. Поэтому и чисто художественная практика модернизма состоит в последовательном очищении внутреннего пространства произведения искусства от всего внешнего. Если даже самой модернистской критикой время от времени и высказывались определенные сомнения в достижимости абсолютной автономии и чистоты внутреннего замысла, то все же сам по себе соответствующий идеал никогда не ставился ею под вопрос.

В то время как модернизм определяется оппозицией «высокое/низкое», соцреализм столь же фундаментально определяется оппозицией «советское/несоветское». Для выяснения соотношения модернизма и соцреализма следует поэтому прежде всего сравнить функционирование этих двух оппозиций. Остановимся вначале на их сходстве.

«Советское», так же как и «высокое» модернизма, понимается в первую очередь как автономное: коммунизм определяется как

* *Greenberg Cl. Avantgarde and Kitsch, Adorno Th. Aesthetische Théorie.*

освобождение человека от власти природы и рынка, представляющего собой распространение власти природных законов на общество и соответственно как переход, согласно знаменитой формулировке Маркса, от описания мира к его переделке согласно «внутренним», аутентичным потребностям человека. Поэтому советская культура также концентрируется прежде всего на обеспечении своей автономии и самоочищении от всех чуждых, внешних взглядов и влияний. Только такое самоочищение, принимающее, в частности, форму политических чисток, может привести, с точки зрения советской культуры, к прояснению того, что, собственно, есть коммунизм (см. «Чевенгур» и «Котлован» А. Платонова как описания процессов самоочищения в поисках аутентичности). Здесь, кстати, обнаруживается наибольшая близость классического советизма с классическим модернизмом, для которого также очищение от всех внешних влияний является решающей предпосылкой для появления аутентичного, внутреннего художественного видения.

Вместе с тем оппозиция «советское/несоветское» организована все же несколько иначе, нежели классическая модернистская оппозиция «высокое/низкое». Дело в том, что соцреализм во всех областях искусства использует по преимуществу формы общепринятой традиции, элементы массовой культуры, фольклор и т. д. Поэтому его нельзя — на уровне чисто формального, эстетического анализа, на базе которого построена вся система современных музеев, художественной критики, преподавания искусства и т. д. — отличить от того, что модернистской критикой характеризуется как китч; отличие искусства соцреализма от традиционно академического или массового коммерческого искусства состоит в специфическом контекстуальном использовании готовых художественных приемов и форм, резко отличающемся от их «нормального» функционирования: вместо того чтобы просто «нравиться», т. е. находить свою реализацию в непосредственном соответствии вкусам масс, эти приемы и формы становятся орудиями пропаганды вполне модернистского идеала исторически оригинального, не имеющего традиционных прототипов общества. Специфичность соцреализма определяется, таким образом, не на уровне формально-эстетического анализа, а на уровне контекстуальной работы с формой — и здесь совершенно очевидна его аналогия с постмодернизмом, который можно кратко определить как апроприацию готовых культурных форм в несвойственных для их обычного функционирования контекстах. Соцреализм есть, если так можно выразиться, «полуторный стиль»: протопостмодернистская техника апроприации продолжает здесь служить модернистскому идеалу исторической исключительности, внутренней чистоты, автономии от всего внешнего и т. д. Подобный же по-

луторный характер имеют и многие другие художественные течения 1930–40-х годов — в первую очередь сюрреализм, чья художественная практика прямо повлияла впоследствии на становление теории постмодернизма*. Формалистическая, модернистская критика не способна, как известно, отличать друг от друга различные типы использования готовых художественных форм, поскольку не располагает необходимым для этого теоретическим аппаратом. Поскольку специфическая соцреалистическая работа с формой в первую очередь контекстуальна и не выражена эксплицитно на чисто формальном уровне, как это имеет место в случае сюрреализма, эта работа ускользает от модернистского зрения и оказывается для него бесформенной, «невидной», несуществующей. Поэтому для Гринберга или Адорно социалистический реализм — просто еще одна разновидность массового китча. (Впрочем, также и постмодернистское искусство является для модернистской критики просто китчем.) С другой стороны, полуторный характер социалистического реализма естественно поставил его — в его собственном самосознании — в оппозицию ко всей западной культуре: «высокая» модернистская культура является для него слишком высокой, т. е. элитарной и индивидуалистичной, в то время как «низкая», коммерческая, массовая культура кажется ему слишком вульгарной. (Характерно, кстати, что русская критика, продолжающая сегодня традиции социалистического реализма, унаследовала модернистскую слепоту и также путает постмодернизм с массовым искусством.) Соцреализм как бы застревает между основными категориями модернистской западной культуры, не находит себе места в ней и определяет поэтому себя самого как ее тотальную альтернативу.

Определение «советского» производится путем его отграничения от всего, что ставит фундаментальный проект переустройства мира согласно автономной воле человека под вопрос: в частности, «буржуазный объективизм», настаивающий на непреодолимом характере природных и экономических законов, подвергается при этом такому же остракизму, как и «буржуазный субъективизм», делающий любой коллективный проект невозможным и содействующий тем самым «объективно» стабилизации статус-кво. Если для классического модернизма реализация его проекта означает, по существу создание произведения искусства, автономного по отношению к существующему социальному и природному контексту, то для советской культуры такая автономия является чисто иллюзорной: полная свобода художника означает для нее его полный контроль также и над контекстом своего произведения. Модернистский художник

* См. статьи о сюрреализме Розалинд Краус, а также влияние Батая, Лакана и т. д. на современную теорию.

служит, с точки зрения советской культуры, прежде всего рынку — в отличие от советского художника, являющегося участником коллективного проекта переустройства мира.

Разумеется, эта аргументация немедленно встречает возражения теоретиков модернизма, для которых она означает не что иное, как идеологическое прикрытие для зависимости художника от политической власти. Идеологический спор между советизмом и модернизмом есть, таким образом, характерно внутримодернистский спор. Обе стороны видят цель искусства в автономии и упрекают друг друга в предательстве этой автономии: одни в пользу рынка, а другие — в пользу политики. Но на уровне художественной стратегии расхождение оказывается куда более существенным. А именно, благодаря полуторному характеру социалистического реализма для советской культуры не существует внутреннего раскола на высокое и низкое искусство. Советская культура воспринимает себя единой, воплощающей на всех своих уровнях идентичный художественный идеал и противостоящей всему западному искусству, понимаемому также как целое. Конечно, в советском искусстве могут присутствовать «несоветские» элементы и тенденции, равно как и на Западе могут быть «наши» художники. Но это разделение носит горизонтальный, а не вертикальный характер — в конечном счете, оно совпадает с границами «социалистического лагеря» как замкнутого в себе тотального, коллективного произведения искусства. Оппозиция «высокое/низкое» и оппозиция «советское/не(анти)советское», таким образом, неконгруэнтны: одна из них делит каждую национальную культуру по вертикали, а другая проводит границу между культурами, достигшими автономии, и культурами, продолжающими находиться «в рабстве у капитала».

Поэтому если определить постмодернизм, как преодоление конститутивной для модернизма оппозиции «высокое/низкое», постсоветизм как преодоление оппозиции «советское/несоветское», то приходится ожидать, что различная организация этих границ должна привести также к различным стратегиям их преодоления — и к различным результатам этих стратегий.

3. Само понятие «постмодернизм», разумеется, достаточно расплывчато и получило уже большое число взаимопротиворечащих определений. И все же можно, как уже отмечалось, выделить основную стратегию постмодернизма, состоящую в переориентации внимания на тот массовый культурный контекст, от которого модернистская идеология стремилась отмежеваться: все, от чего модернизм хотел освободиться, чтобы достичь желанной автономии, стало в рамках постмодернизма основным предметом теоретической рефлексии и художественной практики.

Постструктуралистская философия стала тематизировать зависимость мышления от желания рынка или от риторики текста — вообще от «Другого» во всех его вариантах (Делез, Бодрийяр, Деррида). Искусство стало работать с массовой фотографией, коммерческой рекламой, китчем, эстетикой средств массовой коммуникации, а также с институциональными, медиальными и семиотическими условиями собственного функционирования. Модернистское стремление к автономии сменилось признанием зависимости от внешних факторов и от «взгляда другого» — зависимости, которая должна быть от-refлексирована, но не может быть преодолена.

При этом на Западе постмодерный интерес к прежде игнорированному культурному контексту модернистских практик и институций по-прежнему функционирует внутри самих этих институций. С формальной стороны по существу единственным приемом постмодерной культуры является техника апроприаций, т. е. перенесения в пространство высокой культуры элементов низкой, массовой, коммерческой культуры. С одной стороны, таким образом становятся видны прежде сокрытые от внимания элементы «вытесненного» модернизмом «низкого» культурного окружения. Но с другой стороны, само сопоставление «высокого» и «низкого» происходит в рамках «высоких» институций, сформировавшихся в эпоху модернизма, и поэтому наследует статус «высокого» искусства или «высокой» философии. К тому же и «низкий» контекст «высокой» культуры исследуется только постольку, поскольку эта культура испытывает свою зависимость от него и стремится как-то справиться с этой зависимостью. Поэтому можно сказать, что на Западе постмодернизм является еще одним шагом в борьбе высокой культуры за свое социальное доминирование — на этот раз не путем самоизоляции, а путем рефлексии и учета своего коммуникативного статуса. Постмодерная «критика институций» служит, как и любая критика подобного рода, только укреплению этих институций, спасая их от опасного для их стабильности игнорирования «другого».

4. Совершенно иное положение наблюдается в постсоветской культуре. Аналогом западного постмодернизма можно было бы считать в ней постепенное осознание ее зависимости от несоветского, т. е. западного, окружения и апроприацию его знаков, которая началась, кстати, уже во второй половине 1950-х годов, т. е. параллельно с первыми манифестациями западного постмодернизма: Евтушенко, Вознесенский или Аксенов выступают здесь советскими аналогами Раушенберга или Аллена Гинзберга (личные симпатии между ними также общеизвестны). Единственным орудием поддержания статуса советской культуры в качестве «высокой» можно, соответственно, считать официальную советскую цензуру, опирающуюся

в своей практике на всю мощь советских политических институций: борьба против этой цензуры с целью расширения зоны «советского» путем апроприации максимального числа знаков «несоветского», продолжавшаяся в течение всего периода между смертью Сталина и ликвидацией Советского Союза и составлявшая внутреннюю драматургию всей культуры того времени, может быть поэтому сопоставлена с борьбой западного постмодернизма против эстетической цензуры модернистских культурных институций. В обоих случаях главный приз получал тот, кто максимально расширял рамки цензуры, не теряя в то же время статуса «серьезного» или, в другом случае, «советского» художника.

Крах советских культурных институций означает поэтому также невозможность направленной против этих институций культурной трансгрессии. В постсоветской культурной ситуации вся советская культура оказывается в зоне «низкой», массовой культуры, поскольку исчез прежний привилегированный контекст работы с ней. В результате современная русская культура оказывается без институализированной традиции, которую она могла бы начать преодолевать — все равно в модернистском смысле, посредством радикализации собственной автономии, или в постмодернистском смысле, посредством апроприации «другого». Поэтому многие русские постсоветские произведения искусства, которые русская критика склонна характеризовать как постмодернистские, отнюдь нельзя считать таковыми. Игра с цитатами, «полистилистика», ретроспективность, ирония и «карнавальность» не являются сами по себе признаками постмодерной художественной стратегии, поскольку контекст этой стратегии не определен и апроприация «другого» по отношению к этому контексту оказывается соответственно невозможной. Но в той мере, в которой, как уже было сказано, сама русско-советская культура оказывается «другим» по отношению к «высокой» культуре Запада, как это и утверждали всегда теоретики классического модернизма, для русского постсоветского искусства открывается в качестве единственного остающегося хода возможность самоапроприации в контексте западного, модернистского высокого искусства.

5. Такая самоапроприация и является в действительности основным приемом искусства, которое принято называть московский концептуализм или соц-арт и которое возникло в среде московского неофициального искусства еще в начале 1970-х годов. Художники неофициального искусства находились в социально изолированной позиции и не стремились к расширению официальных цензурных рамок, находясь с самого начала вне них. Поэтому система неофициального искусства функционировала как своего рода аналог «высокого»

искусства и благодаря этому оказалась способной — по меньшей мере в лице некоторых своих представителей, таких как Виталий Комар и Александр Меламид, Илья Кабаков, Эрик Булатов или Дмитрий Пригов, — к осуществлению стратегии апроприации официального искусства как «низкого». Вместе с тем неофициальное искусство не имело никакой реальной институциональной власти и поэтому его апроприационные стратегии носили достаточно фантазматический характер. Этот псевдоинституциональный характер постмодернистского крыла неофициальной московской культуры 1970–80-х годов хорошо описывается понятием «нома», введенным в середине 80-х годов для его обозначения группой «Медицинская герменевтика» и отсылающим к мифическим местам захоронения фрагментов расчлененного тела Озириса на территории Древнего Египта*. Именно в этом пункте и обнаруживается центральное отличие русского постсоветского постмодернизма от западного. На Западе постмодернистская апроприация осуществлялась в реальном контексте реальных культурных институтов, таких как музей, университет и т. д. В России контекст апроприации должен был быть вначале создан самим художником или теоретиком. Создание такого контекста усложнилось к тому же исторической уникальностью границы «советское/несоветское», которая должна была быть описана и одновременно трансцендирована в этом контексте. Стратегия репрезентации собственной этнической идентичности в контексте западных институций «высокой» культуры, впрочем, уже достаточно хорошо известна (в рамках дискурса о *cultural identity*) — и можно было бы предполагать, что советская культурная идентичность могла бы быть репрезентирована аналогичным образом. Однако особенность советской культуры состоит как раз в том, что она не обладает какой-то специфической национальной формой, которая была бы достаточно узнаваемой и экзотичной, чтобы оказаться архивированной и музееализированной западными культурными институциями в качестве еще одного «другого» по отношению к норме европейского модернизма. Напротив, социалистический реализм определяется, как известно, в качестве «национального по форме и социалистического по содержанию». Центральной для «советскости» является, таким образом, не национальная форма, которая может быть любой, а единая, социалистическая, идеологическая работа с этой формой. Советское противостоит модернизму не как региональное, экзотическое искусство универсальному искусству, а как одна претензия на универсальность противостоит другой претензии на универсальность. Поэтому для тематизации и трансцендирования оппозиции «советское/несо-

* См.: *Kabakov I. Noma. Kunst-halle Hamburg, 1993* (на рус. яз: *Кабаков И. Нома, или Московский концептуальный круг. М., 1993*).

ветское», или, что то же самое, «советское/западное», русскому художнику оказывается необходимым построить контекст сравнения этих двух универсальностей, не могущий, разумеется, существовать в реальности, поскольку в реальности эти две конкурирующие претензии на универсальность исключают друг друга.

В этом отношении ситуация современного русского художника не отличается, впрочем, такой уж большой новизной и имеет длительную предысторию. По меньшей мере на протяжении всего XIX и первой половины XX века русская мысль непрерывно изобретала различные фиктивные контексты с целью описания оппозиции «Россия/Запад»: соборное христианство славянофилов, София Вл. Соловьева, теория культурно-исторических типов Данилевского, «общее дело» Федорова, «опрощение» Толстого, интернациональный коммунизм, универсальный заумный язык Хлебникова, карнавал у Бахтина — вплоть до «Розы Мира» Даниила Андреева. Эти фиктивные контексты сравнения компенсировали отсутствие реальных культурных институций, объединяющих Россию с Западом, — при том, что само возникновение этих контекстов и их привилегированная роль в русской культуре свидетельствуют о постоянно ощущавшейся потребности в таких институциях для того, чтобы получить масштаб сравнения «высокой» западной и русской культур. Здесь следует также отметить, что и на Западе возникали время от времени попытки создания подобных фиктивных контекстов сравнения — к ним относится, в частности, до некоторой степени Абсолютный Дух Гегеля (для последнего такие фиктивные контексты, в конце концов, совпадают с реальными культурными институциями), дионисийское начало у Ницше, тео- и антропософия, или, если угодно, текстуальность у Деррида, которая, впрочем, также достаточно лояльна к существующим институциям. Характерно, что все западные теории подобного типа всегда находили особенно живой отклик в России.

Особенность современных русских авторов, работающих с подобными контекстами сравнения, состоит, однако, в том, что они не опираются в этой работе ни на какую определенную идеологию подобного рода, предполагающую некий скрытый контекст сравнения в самой реальности, который теоретик или художник должны выявить, чтобы обосновать свою практику. Контекстом сравнения становится здесь само пространство текста или произведения искусства, в котором демонстрируется рядоположенность и одновременно взаимная исключенность западно-модернистской и русско-советской претензий на универсальность.

Так, если взять только некоторые, очень немногие, характерные примеры, а именно инсталляции Ильи Кабакова, тексты Владими-

ра Сорокина, а также тексты и инсталляции группы «Медицинская герменевтика», то они представляют собой по своей форме аналоги музейной коллекции или библиотеки мировой литературы и в этом смысле апроприируют форму самих по себе современных художественных институций. Пространством сравнения оказывается, в конечном счете, само соответствующим образом организованное реальное пространство текста или инсталляции. Выстроенный таким образом контекст можно назвать скорее искусственным и индивидуальным, нежели фиктивным, поскольку этот контекст не опирается ни на какие коллективные мифы и поскольку пространство текста или инсталляции обладает своей собственной реальностью. Фиктивность означает идеологическую отсылку к некоей скрытой и принципиально недостижимой реальности, и поэтому нельзя говорить о фиктивности произведения искусства в той мере, в которой оно само может рассматриваться как непосредственно данная реальность.

6. Рассмотрим теперь некоторые примеры создания таких индивидуальных искусственных контекстов сравнения. Так, инсталляции Кабакова представляют собой коллекции различных объектов, текстов, картин, рисунков, комментариев к ним и т. д. Все элементы этих коллекций отсылают к «другому» — другим фиктивным или реальным авторам, безличной массовой визуальной и текстовой продукции, цитатам из повседневной жизни. Инсталляции Кабакова организованы, таким образом, имплицитно или эксплицитно, как музейные экспозиции, т. е. как институциональные пространства сравнения предметов «высокой» и апроприированной «низкой» культуры. При этом, однако, внутри этой псевдомузейной экспозиции Кабаков всегда вводит некую границу, отделяющую «корректную» презентацию тех или иных объектов от «некорректной». Чаще всего эта граница вводится путем работы со светом: часть экспозиции оказывается плохо освещенной, почти невидимой для зрителя. В других случаях Кабаков оставляет часть инсталляции как бы недостроенной, или заваленной мусором, или каким-либо иным способом поврежденной и недоступной для «нормального просмотра».

Соответствующая граница маркирует тем самым различие между тем, что «достойно просмотра», и тем, что «теряется во мраке», — если угодно, между музеем и мусорной кучей, или между исторической памятью и исторической смертью, т. е. выбрасыванием из памяти. При этом выставленные по обе стороны границы предметы ничем, по существу, не отличаются друг от друга, что подчеркивается еще и тем, что сам по себе переход от света к мраку осуществляется достаточно постепенно и оставляет вопрос о точном прохождении

границы открытым. В результате внимание зрителя сосредоточивается не столько на выставленных объектах, сколько на проблематичной границе между светом и мраком, между видимым и выпавшим из поля зрения.

Вне всякого сомнения, эта граница есть также, если не по преимуществу, граница между Россией и Западом, понятым как пространство «высокой» культуры. Речь идет о той зоне, которая «темна» для системы музейной репрезентации, которая ускользает от институционального зрения, о которой можно только сказать, что в ней ничего не видно, т. е. о «русской» зоне. Для Кабакова граница между Западом и Россией одновременно неопределима и непреодолима. Она неопределима, поскольку по обе ее стороны находится одно и то же и поскольку точная ее маркировка невозможна. И она непреодолима, поскольку свет музейных институций автоматически предполагает господство тени за своими пределами. Кстати сказать, Россия и Запад постоянно меняют свои места относительно этой границы: если это *Россия* не видна, то она не видна именно на *Западе*. И в то же время как раз наиболее темные, или «мусорные», части инсталляции именно вследствие своей «невидимости» концентрируют на себе наибольшее внимание зрителя.

Сам Кабаков определяет свои работы как «тотальные инсталляции». И действительно, они стремятся построить контекст сравнения, который был бы шире, нежели институциональный, музейный контекст, и в котором можно было бы сравнить музейное с немuseumным. Граница между Западом и Россией приобретает здесь намного более глубокие черты границы между историческим и внеисторическим, что соответствует русской культурной традиции саморефлексии начиная с Чаадаева. В то же время соотнесение этих двух границ делает работы Кабакова универсальными в том смысле, что открывает возможность для дальнейшей игры подстановок и ассоциаций, уводящей от собственно русской проблематики.

Напряжение на границе между советским (или русским) и несоветским (или западным) является также центральным для прозы Сорокина — так же как и Кабаков, Сорокин открывает возможность для игры интерпретаций и для перемены мест относительно этой границы. Сорокин оперирует в своих текстах «чужими», апропрированными формами литературного письма, которые он организует так, что они располагаются по обе стороны упомянутой условной границы, которую столь же условно можно охарактеризовать как границу между сознанием и подсознанием: несоветское выступает здесь как скрытая зона телесного, желания, опасно-притягательного «другого». Фрагменты «советских» текстов маркируют соответственно — особенно у раннего Сорокина — зону сознания, т. е.

разрешенного официальной цензурой письма. Подсознание маркируется, напротив, «неразрешенным» письмом, представляющим собой описание загадочных эротических ритуалов с сильным садомазохистским оттенком. При этом как официально-сознательные, так и неофициально-бессознательные тексты даны в качестве достаточно стертых и безличных цитат, так что между ними не возникает «карнавальных» отношений в духе Бахтина. Все внимание читателя концентрируется поэтому прежде всего на самом моменте перехода от одного типа текстов к другому; от языка советской «производственной практики» к языку телесности и желания. Это внимание обостряется еще и тем, что переход от производственных ритуалов к эротическим ритуалам является, как и переход от света к тени в инсталляциях Кабакова, постепенным, так что нельзя однозначно сказать, где закончился один ритуал и начался другой.

Тексты Сорокина экспонируют, таким образом, различные типы литературного письма в пределах пространства одного текста, организуя их согласно определенной экономике «читаемости», близкой к инсталляционной экономике «видимости». При этом область подсознания, вытесненная — а скорее, порожденная — советской цензурой, получает на уровне текста, разумеется, наибольшую читаемость: советские блоки текста прочитываются прежде всего как прелюдия к тому, «что будет» (Шкловский). Иначе говоря, соотношение сознательного и подсознательного переворачивается на уровне текста: эротическо-ритуальные описания «другого», несмотря даже на их программную литературность, читаются с большим вниманием, нежели кажущиеся стертыми, банальными «советские» тексты.

В результате именно советское, или русское, оказывается подсознанием самого текста, поскольку оно «просматривается» читателем в процессе чтения. Отсюда возникает возможность инверсии, при которой советские «производственные ритуалы» наделяются еще большей энергией желания и еще большей магией «другого», нежели конвенциональные и давно литературно кодифицированные эротические практики. Эта инверсия была проведена Сорокиным эксплицитно еще в довольно раннем его романе «Тридцатая любовь Марины», героиня которого переходит к ударному социалистическому труду как к наиболее экстатической манифестации эротического подсознания. В дальнейшем Сорокин начинает все чаще обращаться к немецкому национал-социализму, который выступает у него как предельно эротизированный советский тоталитаризм, так что зона подсознательного и желания окончательно оказывается своего рода Востоком на Западе («Месяц в Дахау»).

Литературное письмо рассматривается в рамках модернистской эстетики как чистый, автономный текст. Постмодерная эстетика

склонна, напротив, читать литературный текст как манифестацию желания, апроприирующего все, чего это желание способно пожелать. В текстах Сорокина тотальность желания претерпевает паузу, репрессию или фрустрацию особого рода, не имеющую ничего общего с классической фрустрацией, возникающей вследствие репрессирующего воздействия «принципа реальности»: у Сорокина репрессия возникает на уровне самого текста — хотя и можно, вероятно, утверждать, что таким образом все же литературно воспроизводится реальная советская травма границы, которую невозможно пересечь. Центральное значение границы и перехода через нее в прозе Сорокина определяется тем, что это всегда граница между желанием и его отсутствием, притом что нельзя сказать, на какой стороне этой границы желание отсутствует, а на какой — присутствует. Трудность состоит в постоянно преодолеваемой, но этим же и постоянно подчеркиваемой невозможности пожелать обе эти стороны одновременно: советское или кажется «просто текстом», нейтральным по отношению к любому желанию, или манифестирует желание в его предельной форме. Такая же двусмысленность, но с соответствующей инверсией, определяет статус «несоветского текста», подчиненного той же экономике желания. Текст Сорокина функционирует, таким образом, как пространство постоянного сравнения желания и нежелания, равно как и проблематизации границы между ними — притом что само это пространство строится как нейтральное по отношению к обеим этим возможностям. Этим тексты Сорокина напоминают, как уже было сказано, инсталляции Кабакова, тематизирующие соотношение видимого и невидимого.

Если само пространство кабаковских инсталляций или сорокинских текстов программно деидеологизировано, то группа «Медицинская герменевтика» (Сергей Ануфриев, Павел Пепперштейн) играет с возможностями «искусственных идеологий», которые не претендуют на описание внетекстовой реальности, но помещают их собственные тексты и инсталляции в определенную литературную или, шире, культурную традицию фиктивных пространств сравнения, где потенциально все что угодно может быть сравнено со всем что угодно. Тексты и инсталляции «Медицинской герменевтики» часто эксплицитно работают с «русским мифом». В этом отношении характерна их инсталляция «Бить иконой по зеркалу» (Аахен, 1994), в которой воспроизводится в достаточно агрессивной форме сформулированная еще Флоренским в его «Иконостасе» оппозиция между «материальностью» византийско-русской иконы и «иллюзорным», или зеркальным, пространством западной рефлексии. Русское, т. е. икона, повернуто в инсталляции торцом к зеркалу, т. е. к Западу, так что русское не получает возможности отразиться в зеркале за-

падной рефлексии. В то же время икона подвешена к потолку таким образом, что она постоянно угрожает разбить зеркало: столкновение Запада и России возможно только как гибель рефлексии, как акт чистого разрушения. Так же и в своем романе «Мифологическая любовь каст» Ануфриев и Пепперштейн делают своей темой мифологическую войну России с Западом, приобретающую — по меньшей мере с русской стороны — характер непрерывного, нерелексированного делириума.

В работах «Медицинской герменевтики» граница между Западом и Россией, сознанием и подсознательным, видимым и невидимым приобретает характер фронта, на котором постоянно происходят боевые действия. На первый взгляд представляется, что тема границы в результате еще более обостряется и радикализуется. На деле же граница таким образом скорее стирается, поскольку война есть прежде всего форма коммуникации — и при этом весьма интимной коммуникации. Но что еще более важно: для «Медицинской герменевтики» Запад и Россия различны по своей природе — в результате граница между ними с самого начала скорее соединяет их, нежели разъединяет. Присутствие границы переживается наиболее остро там, где она никак не мотивирована, — как в инсталляциях Кабакова, в которых по обе стороны границы находится одно и то же. Поэтому работы «Медицинской герменевтики», отсылающие к долгой истории «русского мифа» в его отношении к Западу, в конечном счете, несмотря на их внешнюю воинственность, действительно являются лечебными по отношению к травматическому переживанию границы между советским/несоветским, или русским/западным.

7. Стратегии постсоветского русского постмодернизма определяются, таким образом, в решающей степени границей «советско-русское/несоветско-западное», с которой эти стратегии в первую очередь соотносятся. Дальнейшая судьба этих стратегий связана прежде всего с дальнейшей судьбой культурных институций на Западе. В том случае, если эти институции окажутся достаточно устойчивыми, они интегрируют в себя постмодерное русское искусство в качестве особого варианта «высокого» международного постмодернизма, апроприирующего социалистическую массовую культуру: полуторный характер социалистического реализма будет при этом проигнорирован. Соц-арт выполнит роль шлюза для музеефикации «бесформенной» и потому «невидимой» советско-русской культуры путем придания ей эстетической формы, способной быть ассимилированной современным постмодернистским музеем. В этом случае стремление русского искусства к созданию автономных, искусственных и внеинституциональных пространств сравнения отойдет на задний план — подобно тому как работы русского авангарда были

прочитаны в свое время не как жизнестроительные, утопические проекты, а как образцы радикального формализма.

Если же институции «высокой культуры» не выдержат напора современных средств массовой информации и развалятся, чего вполне можно ожидать, то как раз техники внеинституционального «высокого искусства» могут привлечь к себе наибольшее внимание. Впрочем, скорее всего произойдет, как это обычно бывает, и то и другое одновременно.