

# ПОЛУТОРНЫЙ СТИЛЬ: СОЦРЕАЛИЗМ МЕЖДУ МОДЕРНИЗМОМ И ПОСТМОДЕРНИЗМОМ

Борис Гройс

В российской литературной и художественной критике постсоветского периода стало уже банальным приемом (само)описания характеризовать этот период как постмодернистский. 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—1970-х годах на Западе, приравниваются здесь к постепенному освобождению от норм официального социалистического реализма, наступившему в России в 1970—1980-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 доказать, что по меньшей мере сталинский соцреализм действительно может считаться специфическим вариантом глобальной модернистской культуры своего времени (Б. Гройс, «Стиль Сталин»). 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. 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 при этом исключительно в той мере, в которой эти различия определили расхождения в производных от них стратегиях западного постмодернизма и русского постсоветизма.

Любые культурные стратегии лучше 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 этой идеологии как китч, а также через исключение художественной традиции, поскольку она оказывается усвоенной мас-

совым сознанием (Cl. Greenberg «Avant-Garde and Kitsch», Th. Adorno «Aesthetische Theorie»). Центральной оппозицией модернизма является, таким образом, оппозиция «высокая культура / массовая культура» («high vs. low»). Высокая культура понимается при этом прежде всего как автономная художественная практика, по возможности исключая 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 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 ото 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. романы А. Платонова «Чевенгур» и «Котлован» как описания процессов самоочищения в поисках аутентичности). Здесь, кстати, обнаруживается наибольшая близость классического советизма с классическим модернизмом, для которого также очищение ото 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»: прото-постмодернистская техника апроприации продолжает здесь служить модернистскому идеалу исторической исключительности, внутренней чистоты, автономии от всего внешнего и т. д. Подобный же полуторный характер имеют и многие другие художественные течения 1930—1940-х годов — в первую очередь сюрреализм, чья художественная практика прямо повлияла впоследствии на становление теории постмодернизма (см. статьи о сюрреализме Росалинд Краусс, а также влияние Батая, Лакана и др. на современную теорию).

Формалистическая модернистская критика не способна, как известно, отличать 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 бес-форменной, «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 соцреализма, унаследовала модернистскую слепоту и также путает постмодернизм с массовым искусством). Соцреализм как бы застрял 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 него его полный контроль также и над контекстом своего произведения.

Модернистский художник 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 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, другие — в пользу политики. Но на уровне художественной стратегии расхождение оказывается куда более существенным. А именно, благодаря полуторному характеру соцреализма для советской культуры не суще-

стует 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 / антисоветское 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, а 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.

Само понятие «постмодернизм», разумеется, достаточно расплывчато и получило уже большое число взаимно противоречащих 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, Бодрийар, 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 отрефлектирована, но не может быть преодолена.

При этом на Западе постмодернистский интерес к прежде игнорировавшемуся культурному контексту модернистских практик и институций по-прежнему функционирует внутри самих этих институций. Формально, по существу единственному приему постмодернистской литературы является техника апроприации, т. е. перенесения в пространство высокой культуры элементов низкой, массовой, коммерческой культуры. С одной стороны, таким образом становятся видны прежде скрытые от внимания элементы «вытесненного» модернизмом «низкого» культурного окружения. Но с другой стороны, само сопоставление «высокого» и «низкого» происходит в рамках «высоких» культурных институций, сформировавшихся в эпоху модернизма, и поэтому наследует статус «высокого» искусства или «высокой» философии. К тому же и «низкий» контекст «высокой» культуры исследуется лишь 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. Постмодернистская «критика институций» служит, как и любая критика подобного рода, только укреплению этих институций, спасая их от опасного для их стабильности игнорирования «другого».

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 апроприации

цию 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 Алена Гинзберга (личные симпатии между ними также общеизвестны). Единственным орудием поддержания статуса советской культуры в качестве «высокой» можно, соответственно, считать официальную советскую цензуру, опиравшуюся 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 такую 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 институционализированной традиции, которую она могла бы начать преодолевать — все равно: в модернистском смысле, посредством радикализации собственной автономии, или 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 постмодернистской 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.

Такая самоапроприация и является в действительности основным приемом искусства, которое принято называть московским концептуализмом или соц-артом 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 их. 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—1980-х годов хорошо описывается понятием «нома», введенным в середине 1980-х годов для его обозначения группой «Медицинская герменевтика» и отсылающим к мифическим местам захоронения фрагментов расчлененного тела Озириса на территории древнего Египта (см.: *И. Кабаков. Нома. Kunsthalle Hamburg, 1993*).

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 усложнялось, 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, соцреализм 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 / несоветское, 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, «опрошение» 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 которого 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 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, 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 Владимира 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, 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.

Рассмотрим теперь некоторые примеры создания таких индивидуальных искусственных контекстов сравнения. Так, инсталляции Кабакова представляют собой коллекции различных объектов, текстов, 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 псевдо-музейной экспозиции Кабаков всегда проводит 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 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 переменных мест относительно этой границы. Сорокин оперирует в своих текстах «чужими», апроприированными 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 садо-мазохистским 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 стертymi, 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 экзотической 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 под-сознательного 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 имеющих 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, при том, 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 определенной 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 — при том, 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, в которых потенциально все, что угодно, может быть сравнено с чем 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 западной 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, нерелефлируемого 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 / нессоветским, или русским / западным.

Стратегии постсоветского русского постмодернизма определяются, таким образом, в решающей степени границей советско-русское / нессоветско-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 постмодернистское 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 музеализации «бесформенной» и, поэтому, «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 вне-институциональных 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.